Document generated on 07/15/2025 6:40 p.m.

Recherches sémiotiques
Semiotic Inquiry

RS·SI

De la mise en scène de l'écoute aveugle : "*Coraggi ! Ricominciamo la lettura!*"

Giusy Pisano

Volume 35, Number 2-3, 2015

La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre post-dramatique. Tome I
Semiotics of Sound: Toward an Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre. Tome I

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1051068ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1051068ar

See table of contents

Publisher(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (print)
1923-9920 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pisano, G. (2015). De la mise en scène de l'écoute aveugle : "*Coraggi ! Ricominciamo la lettura!*". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, *35*(2-3), 45–76. https://doi.org/10.7202/1051068ar

Article abstract

The Theatrephone, the telephone, the phonograph and the gramophone, all of them technologies based on the principle of *blind listening*, have each been used variously by radio, theatre, as well as cinema. Such amplified sounds are *disincarnate*, *spectral* presences. This form of listening is still found in contemporary plays when voices get severed from bodies and noises unhinged from objects. One finds it in the plays of Maurice Maeterlinck (*The Blind*, *Intruder*, *Interior*, *The Death of the Tintagiles*), Samuel Beckett (*The Last Tape*, *Eh Joe*, *Not I*, *Rockaby*, *Embers*), Carlo Emilio Gadda (*Eros e Priapo*, *San Giorgio in Casa Brocchi*), Ibsen (*En Folkefiende, Gengangere*, *Bygmester Solness*, *Når vi døde vågner*), Jean Tardieu (*Une voix sans personne*), Marguerite Duras (*L'Amante anglaise*, *India Song*, *Savannah Bay*) and several others. This article offers suggestions for developing an archaeology of mise-en-scene regarding this form of listening by examining a few devices in use at the end of the 19th century, a period rich in technological innovations.

Tous droits réservés © Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

De la mise en scène de l'écoute aveugle : *"Coraggi ! Ricominciamo la lettura!"* [1]

Giusy Pisano
ENS Louis Lumière

> Qu'importe en effet le silence de toute une contrée, si j'entends frémir mes passions? Il est nuit : tout s'endort dans un profond repos. Erreur! Nul repos n'est profond, hors celui que la raison sait établir : la nuit nous ramène nos déplaisirs, elle ne les chasse point; elle nous fait passer d'un souci à un autre. Même quand nous dormons, nos songes sont aussi turbulents que nos veilles. La vraie tranquilité est celle où s'épanouit une bonne conscience. Vois cet homme qui appelle le sommeil par le vaste silence de ses appartements : pour qu'aucun bruit n'effarouche son oreille, toute sa légion d'esclaves est muette; ce n'est que sur la pointe du pied que l'on ose un peu l'approcher. Et néanmoins il se tourne en tous sens sur sa couche, cherchant à saisir à travers ses ennuis un demi-sommeil; il n'entend rien, et se plaint d'avoir entendu quelque chose. D'où penses-tu que cela provienne? De son âme, qui lui fait du bruit : c'est elle qu'il faut calmer, dont il faut comprimer la révolte; car ne crois pas que l'âme soit en paix parce que le corps demeure couché. – Sénèque (1914 : 125)

Dès la fin du XIXe siècle, le phonographe[2], le téléphone[3], les tuyaux acoustiques[4], le disque[5], la radio[6] sont introduits sur la scène et sur l'écran[7], pas simplement comme des accessoires sourds destinés à

décorer des salons bourgeois. Les sons de ces appareils, au contact avec des médias, sont adaptés ou réinventés donnant ainsi lieu à des nouvelles écritures scénique, écranique, radiophonique et phonographique. Très vite l'intérêt de l'écoute acousmatique que ces appareils autorisaient, grâce à la dissociation entre la vue et l'ouïe, a été saisi et mis au service des arts du spectacle : dès 1881 avec le Théâtrophone, plus tard avec le disque de théâtre et les pièces radiophoniques. Sur la scène, des pièces font la part belle à la mise en scène du son, quelques exemples : *Un ennemi du peuple* (Ibsen, Théâtre de l'Œuvre 1893), *L'Affaire des poisons* (Sardou, Porte St. Martin 1907), *Anna Karénine* (Guiraud, Théâtre Antoine 1907), *Au téléphone* (Foley/Lorde, Théâtre Antoine 1901), etc. Nul doute qu'en dépit de l'oubli dont le son reproduit au théâtre a fait l'objet (Mervant-Roux 2010 : 69) c'est bien sur la scène que ses possibilités dramaturgiques ont été tout d'abord expérimentées.[8] Des résistances médiatiques, comme l'a si bien affirmé Jean-Marc Larrue (2010 : 53-59; 2015 : 27-56), ont entravé les études sur des recherches incroyables pour l'époque, revisitées ensuite à l'aide des techniques sonores analogiques, voire banalisées par celles numériques. La radio et le cinéma se sont nourris de ces expériences scéniques. Rick Altman n'hésite pas à affirmer que "pour comprendre la diversité des pratiques sonores au cinéma, il est nécessaire de comprendre l'évolution du rôle du public dans l'ensemble de l'espace et de l'activité théâtrale" (2015 : 43).[9] Le son reproduit étant par essence intermédial, circule entre les formes; il a fait aussi, historiquement, son entrée sur scène bien avant les images projetées. Cependant tant que l'artifice sonore demeurera caché dans les décors, tant que le discours essentialiste prôné par Peggy Phelan[10] ne sera pas éradiqué profondément, tant que la mise en scène continuera à être réfléchie qu'en termes de scénographie essentiellement visuelle, et je dirais même, tant qu'on ne sera pas libéré de la "quête du réalisme" alors qu'"au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur bleue" (Walter Benjamin : 196), le son du théâtre (et du cinéma) continuera à être le parent pauvre de la mise en scène et de la pensée théorique. Néanmoins, depuis une quinzaine d'années nous assistons à un tournant : désormais il fait l'objet d'études très conséquentes et de projets collectifs, tant en Europe qu'en Amérique du Nord. C'est dans ce cadre que j'ai eu l'occasion de mener des recherches sur le Théâtrophone et d'autres dispositifs sonores. Celui-ci, ainsi que le téléphone, le phonographe et le gramophone, reposait sur le principe d'une *écoute aveugle*[11] dont les effets dramaturgiques ont été particulièrement exploités par la radio et le théâtre, mais aussi le cinéma. Loin des yeux, loin des corps, les sons et les voix reproduits et transmis à travers des haut-parleurs sont *désincarnés* et leur l'écoute, *de facto*, aveugle. Le *fantôme* de cette écoute persiste et ressurgit dans les mises en scène contemporaines[12] où, notamment, la voix est séparée du corps et les bruits n'ont pas de décor. Elle est au travail dans les pièces de Maurice Maeterlinck (*Les*

Aveugles, *L'Intruse*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles*), de Samuel Beckett (*La dernière bande*, *Dis Joe*, *Pas moi*, *Berceuse*, *Cendres*), de Carlo Emilio Gadda (*Eros et Priape*, *Saint Georges chez les Brocchi*), Ibsen (*Un ennemi du peuple*, *Les Revenants*, *Solness le constructeur*, *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*), de Jean Tardieu (*Une voix sans personne*), de Marguerite Duras (*L'Amante anglaise*, *India Song*, *Savannah Bay*) et sans doute dans bien d'autres qui mériteraient d'être analysées sous cet angle. Ce texte présente quelques pistes pour une archéologie de la mise en scène de cette écoute particulière à travers quelques dispositifs de la fin du XIXe siècle, période cruciale, car elle recèle bon nombre d'inventions "dont on a peine à croire qu'elles sont si anciennes…".

Au commencement était le Théâtrophone[13]

Le Théâtrophone n'est ni un simple téléphone ni un télégraphe, néanmoins il partage avec d'autres technologies de son époque le principe du son transmis à *distance* permettant ainsi son éloignement de sa source d'émission. Il est, en effet, le résultat d'une série d'expériences qui vont des recherches sur le télégraphe à celles concernant l'électricité. Pourtant, il constitue le premier véritable exemple d'utilisation de la recherche scientifique et technique en vue de la réalisation d'un dispositif voué manifestement au divertissement d'un public. Mais si le Théâtrophone mérite l'attention des historiens du théâtre, du cinéma et de la radio, c'est en raison du fait qu'il faisait de l'*écoute aveugle* l'enjeu même du spectacle.

La première manifestation a eu lieu en effet, dans le cadre de l'Exposition Universelle organisée à Paris en 1881, pour laquelle Clément Ader conçoit un système permettant la diffusion de concerts ou pièces de théâtre joués à plus de deux kilomètres du lieu de l'Exposition. Ici, les visiteurs pouvaient entendre en direct, pendant toute la durée de l'Exposition, les représentations données le soir aux théâtres de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Français. Une gravure publiée dans un ouvrage de Théodore du Moncel montre la disposition sur la scène de l'Opéra de 24 transmetteurs microphoniques étaient rangés le long de la rampe de la scène, 12 de chaque côté du trou du souffleur. Ces transmetteurs sont groupés par paires, l'un étant sensiblement éloigné de l'autre, pour permettre ainsi de suivre la marche des acteurs sur la scène. Les transmetteurs sont reliés chacun à une pile; celles-ci étaient à leur tour raccordées aux bobines d'induction qui, en rejoignant les fils souterrains, permettent de mettre ces transmetteurs en communication avec le commutateur placé près de la grande salle téléphonique du Palais de l'Exposition. Ici, une vingtaine de téléphones était accrochée autour des chambres par deux : "chaque personne reçoit l'impression des deux transmetteurs distincts par l'une et l'autre oreille" (V.F.M. 1889), plus ou moins fort selon les déplacements sur la scène, de la même manière que la voix d'un acteur, se trouvant à droite du souffleur, actionne le microphone de droite plus énergiquement de celui de gauche : c'est le

principe sur lequel repose la stéréophonie. Au milieu de la salle était placée une installation téléphonique. De ce poste, un opérateur pouvait prévenir le public du commencement des pièces et aussi effectuer les coupures du circuit au moment du renouvellement des auditeurs qui se pressaient aux portes de la salle. "Le succès – écrit Du Moncel – de ces auditions théâtrales a été très grand. Tous les soirs d'Opéra, on faisait la queue pour y assister, et cette vogue a continué jusqu'à la fin de l'Exposition. Bien que des esprits chagrins aient voulu jeter de l'eau sur ce succès et protester au nom de l'art contre ses reproductions musicales, presque toutes les personnes de bonne foi ont été ravies…" (T. du Moncel 1887 : 125).

Après le succès de l'Exposition de l'Électricité, on passera à la réalisation d'un service public, chargé de la distribution au domicile des abonnés et dans des lieux publics, les auditions des principaux théâtres parisiens. À partir de ce moment, le spectacle, accessible exclusivement dans les salons où le procédé était installé, s'introduit également dans la sphère du privé. Dès 1899 un chroniqueur écrit :

> (…) le Théâtrophone ne sera plus un mythe, c'est-à-dire ce qu'il est à présent. Maintenant ça va changer : réunis comme des conspirateurs dans une pièce, fumant des cigarettes ou se coupant les ongles, étendus dans des fauteuils et rêvassant, les spectateurs pourront croire qu'ils se sont séparés de la scène que par une cloison! (*L'Est républicain* 21 juin 1899 : 3)

Le *théâtre à domicile* est né et fonctionnera environ jusqu'en 1932. Des dispositifs semblables au Théâtrophone sont diffusés dans les grandes villes européennes auxquelles s'ajoutent les villes Outre-Atlantique, plusieurs expérimentations ponctuelles ont lieu aux États-Unis dès 1890, et de manière plus décisive à partir des années 1910. Au Canada, le *Montréal Gazette* du 12 janvier 1911, annonce : "*the Telephone Herald Company may soon establish a plant in Montréal*". Néanmoins, l'expérience la plus importante a eu lieu à Budapest. Ici, le Telephon Hirmondó, mis au point en 1892 par Tivadar Puskás, n'a cessé d'augmenter le nombre d'abonnés jusqu'aux années 1920 lorsque les exploitants obtiennent l'autorisation de fonctionner comme une radio (1925). À la fin des années 1920, le Théâtrophone servira de modèle pour un art radiophonique : en 1929, Paul Deharme, auteur du premier manifeste français pour un art radiophonique écrit : "Les postes d'émission ne sont que de curieux et nouveaux centraux téléphoniques, les postes de réception ne sont que des phonographes dont les disques sont gratuits, la T.S.F. n'est qu'un vaste théâtrophone" (1928 : 415).[14]

Vers le Théâtrophone visuel

Après les années 1930, le Théâtrophone est oublié pendant plusieurs décennies pour refaire surface dans la presse en tant que premier outil ou médium de retransmission à distance d'un spectacle. En effet, depuis le 30 décembre 2006 le Metropolitan Opera de New

York renouvelle l'expérience du Théâtrophone et de la Radio-Téléphone en proposant cette fois-ci les voix et les images des opéras joués dans ce théâtre, retransmis en direct et en haute définition dans les salles de cinéma. (Kitsopanidou & Pisano 2013). En France, c'est la société CielEcran qui a lancé en 2008 "MET : *live* en HD" devenue de nos jours "Pathé *Live*" offrant de grands spectacles en direct à travers les opéras du Metropolitan Opera de New-York. Depuis, ses programmes se sont multipliés et en 2010 le Ballet du Bolchoï présente les grands classiques (*Casse-Noisette*, *La Belle au bois dormant*, *Le Lac des cygnes*), ses créations (*L'Âge d'or*, *Le Clair Ruisseau*, *un Héros de notre temps*) et pour la saison 2016-2017 une soirée inédite consacrée à la danse contemporaine (*Soirée Contemporaine*). À cela, il faut ajouter la retransmission de pièces de boulevard de salles parisiennes vers celles de Province, les concerts, les matchs de football, des expositions filmées et d'autres événements culturels diffusés dans les 423 salles du réseau "Pathé *Live*". La saison 2016-2017 s'est ouverte avec *Tristan et Isolde*, le 100e opéra retransmis en direct dans les salles obscures. Pour cette saison, pour la première fois, la Comédie-Française s'affiche dans les salles de cinéma avec trois incontournables "à vivre en direct depuis la salle Richelieu" : *Roméo et Juliette*, *Le Misanthrope*, *Cyrano de Bergerac*, diffusés dans plus de 1600 salles de cinéma de plus de 60 pays.

Par ce "Théâtrophone visuel", le public du théâtre et de l'opéra s'est élargi d'autant si l'on prend en considération les auditeurs qui suivent ces spectacles depuis leur poste de radio (en France, Radio Musique), leur iPod et ceux qui visionneront le DVD issu de la retransmission dont l'édition est assurée par Virgin Classics pour l'opéra, tandis que d'autres exploitent les spectacles qui vont du théâtre aux matchs de football. C'est ainsi que ce "nouveau" spectacle permet de réunir artificiellement divers publics dans un espace élargi, mais "contrôlé" par le réseau satellite et de les faire assister à un "ici et ailleurs" (Pisano 2012). En effet, les espaces publics/privés se confondent entre la salle du Metropolitan de New York, celles de "Pathé *live*" et des divers pays, les lieux d'où on écoute la radio (via internet, le téléphone mobile, le iPod, le poste de radio classique, etc.), mais il n'en reste pas moins que le critère du *live*, avec toutes ses implications culturelles, sauvegarde la valeur de *performance*, ce qui explique en partie le succès de "l'opération". La performance n'est pas simplement technique puisque ces retransmissions ne constituent pas une banale captation, comme jadis pour celles réalisées par la télévision. Elles font l'objet d'une fine mise en scène réalisée à l'aide, pour le moment, de 15 caméras – et donc un montage en direct –, du b.a.-ba du langage cinématographique immersif (des mouvements de caméra suggestifs, effets de profondeur, montage dans le plan, etc. et même un retour des gros plans qui avaient presque disparus dans le cinéma "classique"), d'un son dont la qualité se doit d'être irréprochable pour des spectacles où il joue un rôle essentiel et enfin par la réalisation des "bonus" donnés à voir et à entendre pendant l'entracte, dignes des

meilleurs DVD (interviews, reportages en coulisse, etc.). Nous pouvons même supposer que l'espace scénique, les décors, les lumières, les déplacements des personnages, la restitution sonore, sont forcement le résultat d'un compromis entre les exigences requises pour satisfaire le spectateur de théâtre et celui de cinéma. Par conséquent, du travail du metteur en scène d'opéra, de la pièce de théâtre, il ne resterait que la direction de chanteurs et d'acteurs. Nous voilà donc face à une hybridation entre *écoute aveugle*, mise en scène théâtrale et mise en scène cinématographique qui donne à ce spectacle un 'plus' que l'opéra, le théâtre, le film, l'écoute radiophonique et cybernétique, habituels. Et c'est bien cette hybridation qui fait si peur aux mélomanes des deux médias qui n'ont pas hésité à manifester leurs réticences. Néanmoins, le public est au rendez-vous, car ces spectacles ne cessent pas de remplir les salles de cinéma.

L'*écoute aveugle* du Théâtrophone s'est transformée en une écoute *hyper-médiatique*. L'expérience engendrée par ce dispositif constitue un seuil fondamental dans l'histoire du son du théâtre et de manière plus générale pour l'étude de la formation à l'écoute de l'actuel auditeur-funambule. Sa portée n'avait pas échappé ni à Marcel Proust, subjugué par l'écoute à distance permettant d'abolir l'absence et de créer par là-même un espace *à part*[15] ni à Jules Verne, Ouida, Eça de Queiroz, Edward Bellamy, Octave Uzanne et bien d'autres qui lui rendent hommage, directement ou métaphoriquement, dans leurs textes. Robida avec son Téléphonoscope préfigure même une sorte de dispositif entre le Théâtrophone et le cinématographe (et plus tard la télévision), grâce auquel les sons et les images sont transmis en direct dans tous les foyers des abonnés, respectivement via le téléphone et une 'plaque de cristal' :

> Auteurs dramatiques, musiciens des siècles écoulés! ô Molière, ô Corneille, ô Hugo, ô Rossini! qu'auriez-vous dit au rêveur qui vous eût annoncé qu'un jour cinquante mille personnes, éparpillées sur toute la surface du globe, pourraient de Paris, de Pékin ou de Tombouctou, suivre une de vos œuvres jouées sur un théâtre parisien, entendre vos vers, écouter votre musique, palpiter aux péripéties violentes et voir en même temps vos personnages marcher et agir? (Robida 1883 : 53-57)

Ailleurs, j'ai avancé l'hypothèse que le renversement de l'échelle de valeurs habituelles entre son et image pourrait permettre de discerner dans l'émergence des dispositifs visuels, tels que le cinématographe et la télévision, la réponse au désir de donner des images aux sons du Théâtrophone (Pisano 2012 : 80-98). La littérature fantastique évoque le 'Théâtrophone visuel', la presse convoque son fantôme. Ainsi en 1928 dans *Cinémagazine*, on pouvait lire que "chercher à faire du cinéma parlant une sorte de Théâtrophone auditif et visuel serait une hérésie" (Marquet 1928 : 56) et dans la même année sous la plume de Paul Valéry :

> Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais

> l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. [...]. Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des œuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations – ou plus exactement, le système d'excitations – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. [...] Nous sommes encore assez loin d'avoir apprivoisé à ce point les phénomènes visibles. La couleur et le relief sont encore assez rebelles. [...]. Cela se fera. [...]. Mais quant à l'univers de l'ouïe, les sons, les bruits, les voix, les timbres nous appartiennent désormais. Nous les évoquons quand et où il nous plaît. (1960 : 1283-1287)

Valéry fait-il référence au Théâtrophone, aux disques, aux deux? Une chose est certaine : ce texte témoigne d'un bouleversement de l'écoute. En effet, si depuis Pythagore les pouvoirs de la voix cachée de sa source sont connus, le Théâtrophone par son écoute médiatisée en a permis son *ubiquité* dans une temporalité simultanée : de l'artiste à l'auditeur, le disque prolonge cette illusion. Carolyn Marvin a souligné le passage de la communication orale à la voix médiatisée, elle écrit : "*The Telefon Hírmondó was a hybrid of Newspaper practices, conventional modes of oral address, and telephone capabilities that anticipated twentieth-century radio*" (1988 : 231), mais le Théâtrophone, comme nous venons de le constater, est bien plus qu'une anticipation de la radio. D'une manière générale, ce dispositif a contribué à la désacralisation du concept d'"ici et maintenant" en introduisant le principe de la médiation technique (l'électricité) entre l'artiste (voix) et le public par lequel la valeur traditionnelle de la *scène* commence à perdre son importance et par conséquent l'ubiquité culturellement acceptée. Aux modèles séculaires de la voix et du savoir-faire naturels comme uniques garants de la performance artistique, s'y ajoute la performance de la *voix médiatisée* et *séparée du corps*. Son écoute deviendra au XXe siècle un enjeu de la mise en scène.

Des voix sans corps, des lieux sans décor

Dans "Le mythe de la coquille. Notes sur l'expression radiophonique", rédigé en 1946, Pierre Schaeffer voit dans l'écoute de "voix sans visages, de musiques sans orchestre, de pas sans corps, de grondements sans foule", les vertus de la radio (1970 : 110-113). Nul doute, cette cécité intrinsèque à la radio pouvait constituer la matière d'un art nouveau indépendant des arts visuels, du théâtre, du cinéma et même de la musique. Toutefois, c'est d'abord au théâtre, par le disque et le téléphone, que ce nouveau modèle a été expérimenté. En effet, comme le soutient Isabelle Krzywkowski "le téléphone contient un potentiel dramaturgique et dramatique certain, car il pose des problèmes de jeu,

de mise en scène, de théâtralité, voire d'écriture. Dans la mesure, en effet, où il est lié à la voix, il se devait d'intéresser le théâtre; mais dans la mesure où il suppose une voix absente, il ouvre sur une situation théâtrale paradoxale qui obligera les auteurs à trouver des mises en forme (en scène ou en écriture) originales" (*Op. cit.* : 3).

Par les sons à distance du téléphone

Ce simple appareil, le téléphone, a bien eu plus qu'une vie. Élément du dispositif du Théâtrophone, il sera ensuite relégué à un simple moyen de communication rapide, pour devenir bien plus tard un hyper-média donnant la voie d'accès pour de nouvelles activités ludiques accessibles en ligne (Internet, la télévision, la radio, la musique, etc.); enfin son identité médiatique devient floue lorsqu'un nouveau canal d'accès s'impose (VDI). Durant ces évolutions, le téléphone a croisé d'autres médias et laissé ses marques. De retour, ces médias ont trouvé d'autres possibilités esthétiques. Ce qui témoigne, d'une part, du développement incertain des médias conçus à la fin du XIXe siècle (*cf.* Carré 1991 : 27-44) et, d'autre part, de la "circulation des machines à communiquer" (Flichy 1991 : 11). En effet, dès la fin du XIXe siècle le téléphone marque sa présence dans le théâtre populaire, notamment le vaudeville et le mélodrame. Les pièces se succèdent : *Le Téléphone* d'Hippolyte Raimond et Paul Burami (1882), *Par téléphone* de Jules Legauc (1883), *Allô! Allô!* de Pierre Valdagne (1886), *Un Mariage au téléphone* de Maurice Hannequin (1888), *La Demoiselle du téléphone* d'Antony Mars et Maurice Desvallières(1891), *Le téléphone en amour* de A. Samocèdes (1898), *Par téléphone* de Maurice Marsan (1902), *Le Gendarme au téléphone* de Jehan d'Agno (1902), *Allô, c'est moi Edgar!* de Suzanne Chebroux (1904) et bien d'autres. Ici le téléphone est le perfide objet à l'origine de quiproquos amoureux, de tromperies et intrigues ou encore de situations comiques engendrées par un objet dont la maîtrise technique fait encore défaut.

Dès 1901, deux auteurs imaginent une pièce entièrement construite autour du téléphone. *Au téléphone* de Foley et Lorde – représentée pour la première fois le 7 novembre 1901 au Théâtre Antoine, dans une mise en scène d'Antoine lui-même – raconte l'histoire d'un homme, Marex, qui part en voyage d'affaires. Sa femme Martha reste à la maison avec leur petit fils Pierre et la gouvernante, Nanette, et le téléphone pour seul moyen de communication avec le monde extérieur. Les deux femmes, une fois toutes seules, commencent à entendre des bruits dans le jardin, puis derrière la porte. Suit une série d'épisodes autour de ces bruits, puis sous l'emprise de la panique, Martha téléphone à son mari tout juste arrivé chez des amis installés à 70 kilomètres de leur maison. Plusieurs appels téléphoniques se poursuivent montrant en alternance tantôt Martha, tantôt Marex. Après plusieurs échanges où, incrédule, Marex essaie de la tranquilliser, il finit par entendre en direct son assassinat. Celui-ci n'est donc pas réalisé sur scène, mais perçu à travers le téléphone : l'assassinat a lieu hors scène, car l'espace scénique représente

l'espace du mari. Les archives de cette pièce conservées à la BHVP, dont la conduite rédigée par Antoine lui-même, montrent que toutes les indications sur les bruits sont soulignées : les éléments sonores orchestrent les actions, et indiquent le temps qui passe.

Cette pièce fait de l'*écoute aveugle* tout son enjeu esthétique et narratif. La mise en scène repose sur le choc entre ce qui se passe sous les yeux du spectateur et ce qui échappe à son regard, entre la "scène" et le "hors-scène". Dès lors, la scène s'élargit, les coulisses deviennent lieu de dialogues et d'actions simultanés; elles deviennent une scène parmi d'autres qui prend vie grâce aux bruits. Il faut en effet ajouter que toute la pièce est sous le signe du sonore; dans les didascalies les indications sonores sont abondantes, en voici quelques exemples :

"Prêtant l'oreille" : "la voiture est là"
"Le bruit de grelots qui s'était approché, cesse sous la fenêtre"
"Bruits de grelots, un coup. Les chevaux secouent la tête quand le cocher monte sur le siège. Puis les grelots s'éloignent dans les couloirs du jardin. Pluie plus forte"
"Les grelots cessent"
"Vent commence doucement, pluie diminue"
"Pluie cesse"
"Rafale de vent" 2 fois ("A ce moment le vent souffle, la pluie redouble")
(Vent un peu plus distinct chaque fois qu'on ouvre les fenêtres)
"Vent cesse, on enlève sans bruit le mat découvert".

Toute la mise en scène de *Au téléphone* repose sur l'ambiguïté des bruits que l'on entend en coulisse (dans les jardins) sans que ceux qui sont à l'intérieur de la maison et qui sont sur la scène (Martha et Nanette) ne puissent en voir la source. Ces *sons acousmatiques* font parfaitement écho à la séparation entre la parole – émise à travers ou par le biais du téléphone – et le corps qui est à son origine, *la présence* corporelle n'étant assurée que par l'élément sonore, qui contribue ainsi à un sentiment de présence, à une *impression* de présence. Cette technique, qui sert largement la dramatisation de l'action et la création d'un sentiment d'attente chez le spectateur, constituera l'un des effets que le cinéma, notamment de suspens, utilisera comme une recette, datée depuis, mais toujours très efficace (Dussaiwoir & Pisano 2013). Par ailleurs, pour augmenter l'impression de vérité et maintenir l'effet de croyance, Antoine pousse la précision du travail jusqu'à noter, dans les relevés de mise en scène, les réponses des personnages hors scène dans les coups de téléphone. Il a exploité pleinement le potentiel dramaturgique et dramatique du téléphone : celui-ci suppose un corps absent et ouvre sur une situation théâtrale paradoxale, l'ambiguïté de l'absence/présence. Il permet de jouer entre le Présent (sur scène) et l'Absent (hors scène) et, en même temps, de 'présentifier' l'Absent comme le suggère cette réplique :

> Téléphonez, ça nous fera de la distraction [...] D'entendre sa voix au bout du fil là...ça sera un peu... comme s'il était au milieu de nous! [...] Ah !

> cet instrument, c'est une belle invention tout de même… V'là Monsieur à plusieurs lieues… et il va nous causer comme s'il était près de nous, dans cette chambre! […] Bien sûr quand j'entendrai sa voix, ça me calmera… je n'aurai plus peur… c'est déjà comme si Monsieur était là.

La présence/absence que le téléphone autorise permet d'éviter le changement d'acte nécessaire au changement de décor et en même temps de créer une continuité apparente par le 'montage' des divers lieux ou situations sur la même scène ou entre la scène et la coulisse. Le téléphone contient un potentiel dramaturgique que certains auteurs ont su exploiter. Il peut, par exemple, permettre le traitement de la parole en monologue, comme un effet de surprise, comme un élément de distanciation en brisant la proximité entre spectateurs et acteurs par l'intervention d'un autre lieu sur la scène. Il peut au contraire permettre d'établir une complicité avec le spectateur, qui est le seul à pouvoir saisir l'écart entre ce qui est dit et ce qui est fait, tout comme pour un tour de magie. Il se prête aux équivoques, aux subtilités entre *présence* (sur scène) et *absence* (hors scène), entre action et parole, entre corps et voix, engendrant des situations théâtrales paradoxales qui ont vraisemblablement modifié les mises en forme sur le plan de l'écriture et de la mise en scène. Cette présence que le téléphone autorise est possible dans la mesure où "il est plus facile pour le son qu'à l'image de produire un effet de présence, car le son n'a pas besoin de support", comme le rappelle Marc Boucher (2006 : en ligne). La fonction du téléphone au cinéma a fait l'objet de plusieurs études, mais à ma connaissance le sujet demeure encore assez peu inexploré dans les recherches théâtrales.[16] Et pourtant, là aussi le théâtre – avant le cinéma – a su saisir entièrement les potentialités dramaturgiques de l'*écoute aveugle* proposée par ce simple instrument de communication à distance. D'après Jean Cocteau, à la fin des années 1920 le téléphone est "l'accessoire banal des pièces moderne" (1995 [1930] : 1093). Ce n'est pas étonnant, car dès la fin du XIXe siècle le théâtre introduit dans sa dramaturgie et sa *praxis* d'autres technologies sonores que le téléphone : l'*écoute aveugle* par les cylindres et les disques est au travail sur scène, mais aussi dans la mémoire sonore des artistes-auditeurs, comme l'a prouvé la thèse de doctorat de Melissa Van Drie (2010) : *Théâtre et technologies sonores (1870-1910). Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision.*

Par l'écoute du disque et du cylindre

L'invisible parlant dans *Les Aveugles* et *L'Intruse* (1891) de Maeterlinck ou encore l'oeuvre d'Alfred Jarry peuvent être mises en relation avec l'introduction des technologies sonores sur la scène ou leur présence dans l'imaginaire des textes théâtraux; la pantomime prise comme modèle inversé de l'espace monogal; la *voix de l'écriture* des poètes tels qu'Apollinaire, Émile Verhaeren, René Ghil, Paul Fort, etc., analysée au travers de l'intérêt que ces auteurs portent au phonographe; l'émergence de la forme du monologue, pour laquelle la figure de Charles Cros est

incontournable, avec les formes courtes proposées par les enregistrements phonographiques de Félix Galipaux, Maurice Feraudy, Coquelin Cadet, etc. Le jeu même de certains acteurs – Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, mais aussi du spécialiste du répertoire shakespearien, Henry Irvin – peut être étudié en relation avec les mondes auditifs des années 1880-1910 et notamment avec la question du malaise de ces 'voix d'or' face au cornet du phonographe dont le son était considéré trop mécanique : "l'acteur n'est pas un simple traducteur, un phonographe, plus ou moins exact, mais un collaborateur, un associé", soulignait Gabriel Trarieux (Anne Penesco 2005 : 429). Antoine, lui-même utilisait le phonographe pour mémoriser les vers en écoutant sa propre voix enregistrée (Van Drie 2010 : 42).

En effet, entre la fin du XIXe siècle et les années 1930 deux pratiques de l'utilisation du cylindre et du disque, l'une sur scène, l'autre chez soi, marquent l'histoire sonore du théâtre. Le cylindre d'abord, puis le disque donnaient à entendre les voix célèbres, aimées, imitées, que seuls quelques initiés pouvaient aller applaudir dans les salles de théâtre, music-hall, café-concert, etc. Les autres – la masse – l'oreille collée au pavillon du phonographe devaient simplement se contenter d'imaginer les mimiques et les jeux de scène de leurs chanteurs et acteurs préférés. Les catalogues des éditeurs phonographiques proposent désormais des enregistrements 'parlés' : monologues ou duos le plus souvent axés sur le comique, le grivois; déclamations (dont les plus fameuses étaient celles de Sarah Bernhardt); comptines pour enfants (et/ou petites formules, salutations, anniversaires...); récitations de fables et de poèmes (en France, surtout celles de La Fontaine) ainsi que des pièces et tragédies complètes (*Andromaque*, *Cyrano de Bergerac*, *Le Cid*, *Horace*, *Phèdre*, *Imprécations d'Athalie*, *Fureur d'Oreste*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Malade imaginaire*, *Œdipe Roi*, *Phèdre*, *La Robe*, *Ruy Blas*, *Tartuffe*). C'est dans ce contexte d'écoute médiatique 'hyper-publique' que le cylindre et le disque de théâtre ont trouvé inéluctablement leur place : dans les foyers où le cylindre d'abord, puis le disque, prolongent hors des théâtres et des music-halls le souvenir d'une pièce, d'une chanson, et sur la scène elle-même en ce qui concerne le premier, et bien souvent caché derrière les coulisses pour le second. (*cf.* Pisano 2016b : 331-349; Mervant-Roux 2016 : 349-371).

C'est également à la fin du XIXe siècle qu'au savoir-faire des bruiteurs et des musiciens s'ajoute la maîtrise technique des sons reproduits mécaniquement : le phonographe joue le rôle d'un personnage à part entière et entre en dialogue avec les acteurs (par exemple dans *Le Phonographe* de Paul Siraudin et Victor Bernard, Théâtre du Palais-Royal le 13 mai 1878 et *La main passe* de Georges Feydeau, Théâtre des Nouveautés le 1er mars 1904); des disques profèrent les sons sensés provenir d'un poste TSF placé dans les décors, des bruits enregistrés évoquent des lieux lointains ou/et remplacent foules invisibles et objets tels que l'automobile, le téléphone, le train, etc., tandis que la musique

du gramophone est déclenchée par l'un des personnages sur scène. La recension des disques musicaux joués dans les pièces (Samson 2014 : 43) prouve qu'entre 1911 et 1945 le son *live* et le son reproduit coexistent sur scène et avec des effets propres à chacun; le bruitage par les disques - sonnette, sonnerie, cloche, klaxon, verre brisé, détonation, pluie, aboiement, vent, tonnerre, grelot et bien d'autres - également (Barnier 2014 : 27-41).

Néanmoins, c'est à partir de la fin des années 1920 avec l'apparition du disque électrique supplantant définitivement le cylindre que la mise en scène du son se complexifie donnant les bases à des formes que l'on constate encore de nos jours. Deux historiens du son écrivent :

> Comme le téléphone et la radio, le disque a d'abord joué un rôle discret dans les pièces de théâtre. Il a créé une 'atmosphère'; il y a souligné un 'moment psychologique' : le disque aimé qui se casse est, pour le *Jean de la Lune* de Marcel Achard, le symbole moderne du cœur brisé. Puis il est devenu, comme un créateur de bruits : mouvements de foule, jeux de fond, murmures évocateurs. (Coeuroy & Clarence 1932 : 194)

Désormais, avec l'appareil caché derrière les coulisses, à l'abri du regard du spectateur,[17] les annotations sonores sur les conduites de mise en scène font état d'extraits musicaux auxquels s'ajoute le *bruitage stylisé* par le disque. Les sons traditionnels (cloche, calèche, vent, tonnerre, grelots, sifflets, etc.) se complètent de nouveaux *sons aveugles* : sonneries de téléphones, radio, bus, automobiles, moteurs d'usine, avions, vagues, pluie et surtout bruits de foule (Mott 1993) animant des lieux sans ni corps ni décor. La conduite de Louis Jouvet pour la mise en scène de *Judith* de Jean Giraudoux (Sebald & Soret 2011 : 17-27), créée au Théâtre Pigalle le 5 novembre 1931, constitue un parfait exemple de lyrisme sonore, avec ses indications de musiques et des bruits minutés pour le passage de chaque disque, l'usage d'un double gramophone pour des fondus, voire des mixages. Quant à Raymond Rouleau pour *Les Races*,[18] il emploie le son métallique des haut-parleurs symbolisant la voix haineuse des nazis, tandis que les disques donnent à entendre les murmures d'une foule agitée est progressivement privée de parole, immergée dans une musique '*on the air*' : un *continuum sonore* allant d'une source invisible à une autre s'installe, comme en témoigne Jacques Copeau :

> La circulation, le mouvement et la diversité de la vie y sont continuellement maintenus, sans que jamais l'intérêt dramatique n'en soit dérangé ou étouffé. Les bruits, les clameurs et les chants s'insèrent dans le dialogue sans altérer l'accent distinct des répliques individuelles. (1934 : 35)

Continuum sonore, mixage, glissements entre musique et bruits : il s'agit de pratiques très proches de la mise en scène du radio-drame, comme on le verra plus loin.

Après le Théâtrophone et le téléphone, un nouveau seuil de l'*écoute aveugle* est atteint avec le disque électrique. Désormais, les bruits re-

produits au théâtre passent de la simple l'illustration d'un lieu ou d'une voix absents à leur organisation en relation à l'intrigue et à l'espace scénique. Que s'est-il passé? Comment un simple objet technique peut-il bouleverser ainsi la mise en scène du son? En réalité, hors de la scène théâtrale et des salles de cinéma, dans des studios les expérimentations radiophoniques avaient permis, enfin, de théoriser l'*écoute aveugle* et de l'envisager comme à la base d'un art nouveau dépassant le théâtre, le cinéma. Avec le théâtre radiophonique "grâce à sa cécité, son évanescence et son immatérialité, peut donc fournir une solution valable aux enjeux auxquels le théâtre scénique faisait face dès le début du XXe siècle. C'est dans le théâtre poétique et le théâtre de l'absurde, qui se situent tous les deux dans une continuité avec le surréalisme, qu'on discerne des développements particulièrement adaptés à la radiodiffusion tels que l'union des contraires, l'érosion des catégories dramatiques traditionnelles et la valorisation du langage par rapport à la mise en scène" (S. Becker 2015 : en ligne).

L'acmé de l'écoute aveugle : le radio-drame

Alors, la radio serait-elle le 'Huitième art' suivant le 'Septième', le cinéma, comme le préconisait *L'Impartial Français* (26) en 1924? Or, Tim Crook rappelle que la narration par les sons reproduits du cylindre, du disque et du Théâtrophone, précède le Cinématographe. Dès la moitié des années 1920, le drame radiophonique "a atteint son indépendance artistique comme dimension du théâtre, avant le film"[19] et cela dans un laps de temps relativement court. En effet, dès la fin des années 1920, avant les écrits sur la radio de Pierre Shaeffer, bien des textes, parfois encore inédits en France, car en langue allemande, ont débattu et théorisé les possibilités dramaturgiques offertes par l'*écoute aveugle* de voix et bruits. Ainsi, la revue italienne *Il Convegno* où Enzo Ferrieri publie en 1931 le "Manifesto della radio come forza creativa"; l'article de Umberto Bernasconi où il présage de l'épanouissement "d'un art éminemment moderne : l'art radiophonique ou aveugle, comme on préfère la définir en opposition au cinéma muet" (Bernasconi 1929 : 3); l'ouvrage Broadcasting de Hilda Matheson (1933) où l'auteure préconise de nouvelles formes d'écritures pour la radio; ou encore le fameux texte *La radia* de Filippo Tommaso Marinetti & Pino Masnata paru dans *La Gazetta del Popolo* en 1933 par lequel on affirme ce que la radio ne doit pas être (ni théâtre, ni cinématographe, ni livre), ce qu'elle doit abolir (le temps, l'unité d'action, le personnage théâtral, le public "entendu comme masse juge auto-élue systématiquement hostile et servile toujours misonéiste toujours rétrograde") et ce qu'elle sera :

> libre de la tradition littéraire et artistique; un Art nouveau qui commence où cessent le théâtre le cinématographe et la narration; une immensification de l'espace non plus visible ni cadrable la scène devient universelle et cosmique; captation amplification et transfiguration de vibrations émises par les êtres vivants par les esprits vivants ou morts drames d'états d'âme

> bruitistes sans paroles; captation amplification et transfiguration de vibrations émises par la matière; pur organisme de sensations radiophoniques; un art sans temps ni espace sans hier ni demain; synthèses d'actions infinies et simultanées; art humain universel et cosmique comme des voix avec une vraie psychologie-spiritualité des bruits de la voix et du silence; vie caractéristique de chaque bruit et variété infinie de concret-abstrait et réalisé-rêvé au moyen d'un peuple de bruits; luttes de bruits et d'éloignements divers c'est-à-dire le drame spatial ajouté au drame temporel; paroles en liberté; parole isolée répétition de verbes à l'infini; art essentiel; musique gastronomique amoureuse gymnastique, etc.; utilisation des bruits sons accords harmonies simultanéité musicale ou bruitiste des silences tous avec leurs gradations de durée de crescendo et de diminuendo qui deviendront d'étranges pinceaux pour peindre délimiter et colorer l'infinie obscurité de *La radia* en donnant cubicité circularité sphérique au fond géométrie; utilisation des interférences entre stations et du lever et de l'évanescence des sons; délimitation et construction géométrique du silence; utilisation des différentes résonances d'une voix ou d'un son pour donner le sens de l'ampleur de la pièce dans laquelle elle est exprimée; élimination du concept ou prestige d'un public qui a toujours aussi pour le libre arbitre une influence déformante et aggravante. (*ibid.* : en ligne)[20]

Ce texte résume toutes les possibilités créatives, certes parfois utopiques, que l'*écoute aveugle* autorise. Privée de sa relation visuelle de cause à effet, du corps et la matière qui produisent les sons, en effet, elle instaure une autre relation au temps et à l'espace. Sa portée n'a pas échappé aux auditeurs attentifs (musiciens, dramaturges) et à Rudolf Arnhein, lui qui était mieux connu pour ses réflexions sur le cinéma; dès les années 1930, consacre un livre à la radio dans lequel il a analysé les implications esthétiques et sociales de cette *écoute aveugle*. Arnhein remarque qu'une nouvelle *distance* entre les artistes et le public est offerte par le microphone. Une distance qui est à l'origine d'un paradoxe depuis totalement intégré par les techniques numériques et dont les retombées sont aussi bien esthétiques que culturelles : d'une part la *distance* créée par l'interposition d'un appareillage technique entre la voix (le corps source de l'émission) et le public/auditeur, et d'autre part la *proximité* "d'esprit et d'humeur entre l'émetteur et l'auditeur" (1936 : 95). C'est la notion d'espace qui est totalement bouleversée : ces sons médiatisés sont réduits et en même temps éclatés puisque le micro a permis de les faire circuler et les faire parvenir jusqu'à des millions de foyers. Cet espace n'est plus seulement modulable par les décors, les déplacements des acteurs, etc., mais aussi par l'emplacement des microphones, par l'utilisation de leurs effets sonores (de profondeur et de perspective avant tout), en définitive par la prise en compte de "la distance par rapport au microphone comme moyen de création" (*ibid.* : 101). Arnhein fait du 'déficit' de la radio sa grande force pour une nouvelle forme artistique : le spectateur délivré du visuel pourrait ainsi approcher un espace sensoriel plus riche et donnant place à la réflexion et à la pensée. Renonçant à l'œil, il accède à un monde 'organisé par l'oreille'; contrairement aux arts optiques – mais nous pourrions aussi

ajouter le théâtre – pour lesquels l'appréhension de l'espace en trois dimensions passe par la couleur, les formes, la lumière, la perspective, etc., l'art radiophonique a un seul espace : celui qui se crée par l'air.

Lorsque Arnhein écrit son texte, le radio-drame avait déjà fait ses épreuves. Presque trente ans après la transmission des sons *à distance* par le Théâtrophone, sous l'impulsion des recherches effectuées par Guglielmo Marconi et Theodor Puskàs les premières expérimentations radiophoniques ont lieu. Ainsi, l'ingénieur canadien Reginald Fessenden réalise en 1906, à Brant Rock (Massachusetts), la première émission d'un enregistrement phonographique; le 13 janvier 1910 sont transmis via radio depuis le Metropolitan de New York deux opéras, la *Cavalleria rusticana* et *Pagliacci*. Mais les débuts du théâtre radiophonique[21] commencent véritablement dans les années 1920 : au Royaume-Uni, le 17 octobre 1922, celui qui deviendra un mois plus tard l'ingénieur en chef de la BBC, Peter Eckersley, transmet une courte scène de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Un an plus tard, les ondes de *CKAC* diffusent la première pièce jouée à la radio : *Félix Poutré*, un classique de la littérature québécoise du dramaturge Louis Fréchette.

L'année 1924 semble être celle décisive puisque trois pièces mises en ondes vont marquer l'histoire du théâtre radiophonique. Le 15 janvier 1924, la BBC propose la première pièce écrite et conçue pour la radio : *A Comedy of Danger*. L'intrigue permet à son auteur une mise en abyme de l'*écoute aveugle* : suite à un accident, les personnages sont plongés dans l'obscurité d'une mine de charbon; rien ne leur est visible, comme pour les auditeurs de la pièce radiophonique. Ainsi, la mise en scène de Richard Hughes reposait entièrement sur des effets sonores donnant une large place aux bruits dont l'absence des sources offrait des nouvelles possibilités dramatiques : "*all who heard this first attempt at building up a really dramatic situation entirely by sound effects will admit that it was very thrilling and opened up a wide range of possibilities*", constatait l'un de ses auditeurs, Arthur Burrows, directeur des programmes de la BBC (Burrows 1924 : 81). Le 21 octobre 1924, les auditeurs de Radio-Paris peuvent écouter la première pièce écrite pour la radio : *Maremoto* de Gabriel Germinet et Pierre Cusy (Grizet 1986; voir aussi Méadel 1992 : 75-94 [incluant le manuscrit de la pièce *Réseaux*]). La répétition en direct est si "réaliste" qu'elle sème la panique et engendre la décision d'en interdire la diffusion. Trois jours après, *Zauberei auf dem Sender* (*Magie sur les ondes*), le tout premier '*Hörspiel*', est mis en ondes.

En 1929 Bertolt Brecht renouvelé l'expérience du Théâtrophone grâce à l'apport de la radio : sa pièce *Der Lindberghflug* (*Le Vol de Lindbergh*) est retransmise depuis le Festival de musique de chambre de Baden-Baden, dont le thème portait sur "L'art radiophonique pour les masses à l'ère de la technique".[22] À la fin de la décennie, les pièces radiophoniques se succèdent un peu partout dans le monde et la mise en scène peut désormais compter sur une variété de sons enregistrés

et sur des techniques permettant, en direct, des effets de continuité, de superposition, de fondus : par l'utilisation du disque électrique préexistant que le théâtre avait déjà expérimenté comme nous l'avons auparavant remarqué; l'enregistrement sur disque instantané[23] et par le "Dramatic Control Panel" (BBC 1928) qui complètent, anticipent, soulignent, chevauchent, etc. les voix et bruits réalisés en direct dans le studio. Ainsi, la *performance sonore*[24] est à la fois manuelle et mécanique. Les *Hörspiel*e de Walter Benjamin (ca. 1932) (Baudouin 2009), le radioromanzo *I quattro moschettieri* de Angelo Nizza e Riccardo Morbelli (1934), *The War of the Worlds* (*La Guerre des Mondes*) mis en ondes par Orson Welles (1938), *La coquille à planètes* (Pierre Schaefffer (créée en 1942 et diffusée en 1946), *La Princesse Maleine* et *Service des mines*, pièces radiophoniques mises en scène par Max Ophuls (respectivement 1931 et 1949) et plus tard *Une larme du diable* réalisée par René Clair (1950) sont redevables de ces nouvelles possibilités et des vieilles recettes du théâtre.[25]

C'est néanmoins la bande magnétique qui jouera un rôle déterminant dans les mises en scène du "Spectacle pour aveugles" selon l'expression de Carlos Larronde (1936) et ensuite de la 'bande-son' au théâtre (et au cinéma). Rappelons que si le magnétophone a été imaginé en Allemagne en 1935 par la firme AEG, sa généralisation passera, à la fin de la même décennie, d'abord par la radio où les pièces-radiophoniques expérimentent des collages entre bruitages et musiques, des montages sonores faits de 'plans sonores', effets de perspective et de fondus, puis à la fin des années 1940 et au début 1950, par le théâtre et le cinéma. C'est à partir de ce moment que l'expérience de l'art radiophonique devient une force créatrice pour repenser la mise en scène de l'*écoute aveugle* au théâtre, car à travers le radio-drame c'est aussi la figure archaïque du conteur qui s'impose retrouvant ainsi l'aura de la voix du narrateur des temps anciens si chère à Walter Benjamin (Baudouin 2011 : 76). Or, le principe d'accéder à l'espace et à la narration par une écoute médiatisée peut s'étendre au-delà de la création radiophonique.

Les sons de la radio au théâtre

De facto, dès 1954, du moins en France, Fred Kiriloff [26] propose sa première 'véritable' bande-son (*cf.* Andrieu-Guitrancourt & Bouillon 2006 : 230-231) pour l'adaptation du roman d'André Malraux *La Condition humaine*, dans une mise en scène de Marcelle Tassencourt au Théâtre Hébertot. La désignation 'décor sonore' laisse place à celle de 'création sonore' (*cf.* Mervant-Roux 2009 : 82),[27] reprenant ainsi une terminologie employée pour les créations radiophoniques. L'exemple qui est resté vif dans les mémoires - non seulement en raison du succès que la pièce a connu, mais aussi grâce aux traces que l'on retrouve dans les archives de la BHVP, telle la bande magnétique elle-même – est celui de *Deux sur la balançoire/Two for Seesaw*. En 1958, Luchino Visconti

exploite les potentialités de continuum sonore de ce nouveau support pour cette pièce de William Gibson, mise en scène à Paris, au Théâtre des Ambassadeurs. Le duo Visconti/Kiriloff, imagine une bande-son qui diffuse *en aveugle et en continu* des morceaux de musique en alternance avec des bruits de la ville de New York et d'autres éléments sonores : passage de voitures, klaxons, ambiance rue portuaire, cloches et carillon, publicité radio pour le *New York Times*, ambiance gare, sirène de pompier, etc. Le relevé de mise en scène analysé par Geneviève Mathon (2015 : 101-108) en précise les entrées et les bruits de ville peuvent alors s'éloigner ou s'éteindre. Autrement dit, il y a alternance, plus précisément tuilage, 'fondu-enchaîné'.[28]

Il y a bien là une pratique théâtrale, mais qui doit son existence aux expérimentations radiophoniques. Elle est banalisée de nos jours par les techniques numériques, car le théâtre est à la pointe des logiciels de diffusion et régie, de virtualisation des sources sonores (IRCAM) mises au service des créations sonores apparentées, désormais, au design sonore. Deux exemples parmi d'autres : la pièce *Lenz, Léonce et Léna* mise en scène par Matthias Langhoff en 2002 et *Les Aveugles* dans la mise en scène de Denis Marleau (2002). Pour le premier, c'est Jean-Luc Ristord, régisseur à la Comédie-Française et réalisateur de créations sonores, qui explique la complexité de l'appareillage technologique nécessaire à créer un espace sonore à la fois distant (la source étant invisible) et sensible :

> nous avions installé un système de diffusion au dernier étage, maintenant dévolu à la technique. Pour le prologue, par exemple, où la toux du conférencier était spécialisée. Cette toux était multipliée électroniquement et diffusée dans les haut-parleurs placés dans l'ex-poulailler. Ce système dirigé vers le plafond de la salle utilisait celui-ci comme réflecteur. Dans la fosse d'orchestre, on avait ajouté un caisson dévolu aux graves, pour un effet très particulier, à la fin du spectacle, un effet de tremblement de terre, un son dont on ne localisait pas la source, *qui était ressenti plus qu'entendu.* (2011 : 42)

En ce qui concerne le deuxième exemple, Nancy Tobin qui assure depuis 1990 tous les projets de la compagnie Ubu, nous livre la genèse d'un décor de bruits dont la démarche rappelle irrésistiblement celle de 'chasseurs' de bruits des pièces radiophoniques :

> Respiration, vents, océans, oiseaux, marches, feuilles et ETOILES! Je ne savais pas comment j'allais le faire. Mais je savais que je ne croyais pas à l'efficacité d'utiliser simplement des effets sonores préenregistrés sans aucune pensée ou concept. Il était très important pour moi de trouver un moyen d'intégrer les sons que l'auteur mentionnait. Je voulais faire cela d'une manière où il y aurait une sorte de contenu émotionnel lié à l'action de la pièce. Je cherchais une interprétation auditive possible des sons très réalistes de la pièce. Après plusieurs heures d'écoute des enregistrements d'effets sonores dans une bibliothèque et l'audition de plusieurs océans différents, les vents et les oiseaux, j'ai eu une idée. Je me suis rendue compte que d'une manière ou d'une autre, tous ces sons avaient quelque chose en commun bien qu'ils soient tout à fait différents. Ils se sont tous en com-

> mun des registres très hauts et très bas. Je me suis rendue compte que tous les sons que Maeterlinck voulait inclure dans sa pièce pourraient, en quelque sorte, venir d'un seul instrument. Les vents, le vent et les feuilles, l'océan, tous ces sons sont assez semblables aux extrêmes du spectre audio humain. Encouragée par cette idée, j'ai décidé de suggérer au réalisateur Denis Marleau que la texture de chaque son pouvait être accentuée soit dans les basses fréquences, soit dans les hautes fréquences. Non seulement cette approche a donné une certaine homogénéité à tous les sons, mais a également aidé à trouver des idées pour les sons plus poétiques comme le son de la nuit étoilée! (Jacques 2010 : 256) [29]

Nul doute que dans l'une et l'autre réalisation nous sommes loin de la 'quête de réalisme', pas de recherche de proximité entre les sources et les sons émis, mais des sons sans sources, clairement artificiels et sollicitant le spectateur, car demandant une écoute attentive, déplaçant l'œil vers l'oreille. Ces principes peuvent être observés dans bien d'autres créations sonores faisant partie intégrante des mises en scène de créateurs contemporains comme Jean Bellorini, Romeo Castellucci, Heiner Goebbels, Camille de la Guillonnière, Matthias Langhoff, Robert Lepage, Denis Marleau, Joël Pommerat, Jean-François Peyret, Gisèle Vienne, etc.[30] Certes, elles se sont dotées de techniques numériques qui ont démultiplié les possibilités de mise en scène du son, néanmoins, dans les principes, elles poursuivent les expérimentations de l'art radiophonique et même celles précédentes. Ainsi, le *fantôme* de l'écoute aveugle persiste et ressurgit dans les mises en scène les plus audacieuses. Alors, faudrait-il réapprendre à réécouter le théâtre du passé et mieux tendre l'oreille aux expériences radicales actuelles? Une pièce comme *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck dans la magistrale mise en scène de Denis Marleau (2002) a fait l'objet à juste titre de nombreuses analyses passionnantes, dont celle très conséquente effectuée par Hélène Jacques dans le cadre de sa thèse de doctorat en 2010. Or, toutes ces analyses, ne gagneraient-elles pas à être mises en relation avec l'*écoute aveugle* par le phonographe, le Théâtrophone, proches du monde auditif de Maeterlinck? Lorsque l'acteur-marionnette se fait le porte-voix, comment ne pas penser au cornet du phonographe? Maeterlinck affirmait lui-même que "L'art semble toujours un détour et *ne parle jamais face à face*. On dirait l'hypocrisie de l'infini. Il est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage. Il est la substance de l'éternité introduite en nous, à la suite d'une distillation de l'infini" (Maeterlinck 1999 : 457) et poursuit "la représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte *jamais la présence active de l'homme"* (1999 : 461). Comment ne pas mettre en relation ce désir d'atténuer la présence trop humaine de l'acteur avec le théâtre sans corps proposé par le Théâtrophone? Pour prendre un autre exemple : ne serait-il pas intéressant d'analyser la pièce *Merz Opera*, mise en scène par Marleau en 1987, constamment mise en relation avec les techniques de collage du dadaïsme, des numéros de cabaret, de music-hall, au regard des

collages sonores de la radio, clairement évoqués?

La voix sans corps du radio-drame pourrait être mise en parallèle à l'analyse de la "voix à source invisible, souvent inaudible pour le public" qui opère en même temps une "expropriation effective de la voix de l'acteur par la technologie sonore" qu'Helga Finter remarque dans le théâtre de Robert Wilson, de Richard Foreman, de Lee Breuer et plus généralement du théâtre américain de années 1970 (2013 : en ligne). Plus tard, l'apport des techniques numériques les plus avancées de spatialisation du son et acoustique virtuelle (WFS) permettra de créer une 'audibilité augmentée' (Bovet 2011 : 101) et une distance des sources accrue tout en donnant l'*illusion* de la proximité, tel pour *Mage en été*, création d'Olivier Cadiot, mise en scène par Ludovic Lagarde, réalisation sonore de David Binchidaritz, 2010. Cette surenchère technologique n'est-t-elle pas une réponse au rendez-vous manqué par la radio? Si le *fantôme* de l'art phonographique est si présent sur scène c'est qu'au théâtre il n'y a pas de proximité possible : pas de gros plans sur les appareils, sur les visages qui écoutent ou parlent, pas de synchronisme, mais une diffusion médiatisée par des haut-parleurs. L'expérience de 'terrain' de Daniel Deshays, réalisateur sonore pour le théâtre, la musique, le cinéma depuis 1974, et théorique (auteur de plusieurs ouvrages sur l'écriture sonore : *cf.* 2006 et 2010) vaut cette longue citation :

> Introduits au théâtre, les sons placés 'sous' les images, comme on dit – ces images qui assemblent corps et décors et prétendent, hors le texte, figurer à elles seules l'acte théâtral –, débordent ce qui est soumis à la vue. L'imaginaire est à l'écoute, il étend ses territoires aux contrées les plus lointaines de la scène, vers les espaces arrière au plateau. *C'est là que le sonore du théâtre aime se tenir, loin des yeux.* Les sources, placées en coulisses ou insérées dans les loges et couloirs, dans les réserves et ateliers, simulent l'imminente entrée en scène d'évènements prometteurs. Voilà un sonore qui se glisse clandestinement, rampant comme un bruit de fond (…). Le son, pour trouver son espace, serait-il contraint de se tenir aux abords de ce monde des bruits, de ce sédiment de fond? N'est-ce par cette tenue aux abords de la lie, son lieu de camouflage, qu'il peut valoriser sa distinction, révélée dans l'instant de son émergence? Tenir cette place, où il se laisse supposer exister et où il s'abîme de nouveau : voilà le lieu actif du sonore. (…). Contrairement au cinéma qui ne tient le plus souvent un 'hors synchronisme' que dans les instants d'existence d'émissions sonores situées hors champ, le théâtre tient couramment, si ce n'est toujours, *un rapport non synchronique avec ses constructions sonores.* Le théâtre effectue sa construction à partir des données démontées de l'imaginaire. Il se bâtit en établissant des liens, chacun est une proposition offerte à l'imaginaire de chaque spectateur et de chaque acteur assemblés dans ce lieu de partage. Il se bâtit dans l'entrecoupement, dans des évanescences silencieuses dont les durées se révèlent à chaque réveil du rêve induit par l'écoute. Le théâtre est un lieu d'hypothèses, l'hypothèse sonore y est la plus souterraine, mais elle n'en est pas moins active. (…). S'il faut souvent s'approcher de sa source pour enregistrer la spécificité d'un bruit, si la proximité au bruit est toujours nécessaire à son usage, et à la jouissance toujours renouvelée de sa singularité plastique, *la confection sonore au théâtre consiste à replacer*

> *cet objet à distance pour pouvoir l'apercevoir dans son éloignement*. Les bruits, enregistrés de très près pour qu'ils soient sentis dans une tactilité aguichante, doivent être éloignés pour pouvoir être inscrits dans la scène. Ils doivent être remis à l'échelle de la scénographie et c'est cette 'procédure d'éloignement' qui constitue l'une des actions décisives de la mise en scène du sonore. Cette mise à l'échelle peut être confectionnée par réenregistrement éloigné des bruits, diffusés sur un haut-parleur placé dans un nouvel espace résonnant. Celui-ci va nourrir le son de proximité avec les réverbérations propres à ce lieu. C'est une patine acoustique de résonance qui permettra de réintégrer ce son sur le plateau. Cette "mise en bruit" dans une nouvelle acoustique constitue une mise à l'échelle relativement à la distance du regard dans lequel nous tient le théâtre. Le théâtre est offert dans un plan d'ensemble, dans un éloignement nécessaire à notre distanciation d'avec la crise qui s'y joue et s'y perpétue. Dans cette confrontation éprouvante qu'est le théâtre, *les sons doivent se tenir à une même distance que le drame pour pouvoir y agir*. (2015 : 91-92. C'est moi qui souligne)

Ainsi, au théâtre tous les sons reproduits sont à *distance*; les sources de bruits et voix placées en coulisses sont loin de la vue et même celles sur scène, mais, amplifiées, ne parviennent au spectateur qu'à travers des haut-parleurs placés à distance, au mieux près de lui ou alors cachés dans les décors pour préserver l'illusion d'un tout du corps et de la voix. Peu importe que les microphones couleur 'peau', pour mieux les cacher de la vue, sans fil, soient collés au corps du comédien (Bursten 2011 : 95) : la voix passant par un dispositif technique est forcement indirecte et dérivée. Tant qu'il y a un microphone, il y a forcément un système d'amplification et diffusion et par conséquent reproduction et écoute à distance.[31] D'où ce sentiment d'expropriation de la voix de l'acteur par la technologie sonore. D'où les résistances théoriques évoquées en introduction de ce texte et cela en dépit d'une part de la pratique théâtrale qui a su, comme nous l'avons vu, faire de cette distance un enjeu de la mise en scène du son et, d'autre part, de l'expérience du spectateur dont l'écoute s'est accoutumée à un espace organisé par les sons reproduits du cylindre, du Théâtrophone, du disque, du téléphone et enfin du cinéma. Dans cette histoire de l'*écoute aveugle*, de l'éducation de l'oreille médiatisée, il faut accorder une place centrale à la radio. Car, c'est bien par la radio qu'émerge le rêve 'fou' de faire d'un défaut de perception une grande force pour imaginer une nouvelle forme artistique par laquelle le spectateur - délivré du visuel dominant - pourrait, grâce à une séries d'"actions de continuité apparente" (De Ascanio 1997 : 75) avoir accès à un espace et une temporalité interrompus. Cette illusion, cet hypnotisme auditif et rêverie radiodiffusée (Bachelard 1949) basée sur la dissonance entre la perception d'une situation et les connaissances du spectateur, aurait pu constituer l'acmé de l'*écoute aveugle*.

Les débuts de la radio sont chargés de promesses et d'espoirs, la suite en sera autrement. Happée par les événements historiques et politiques de l'avant, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale; reléguée à outil de communication, voire propagande; bousculée par des *modalités de l'attention* privilégiant de plus en plus l'image; cri-

tiquée par les réfractaires du microphone; amalgamée au sentiment de menace sonore qu'anime "la croisade antibruit conduite par une élite peu réceptive aux formes d'expression mécanisées" (*cf.* Timponi 2016 : 292-313), la radio tentera pourtant de résister. Les recherches expérimentales de Pierre Schaeffer et d'autres ont trouvé des suites de nos jours, les créations sonores radiophoniques subsistent, des projets de recherche collectifs s'y intéressent, des historiens du théâtre et des médias persévèrent. *Malgré tout*, la radio n'incarne plus l'espoir d'un Art nouveau, l'utopie d'un art aveugle : elle n'est plus invoquée pour répondre à "*l'urgenza di un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro, il cinematografo e la narrazione"*.[32] Néanmoins, le désir d'atteindre, les yeux fermés, des espaces organisés par l'oreille persiste. Pourquoi? C'est que le *sommeil volontaire* fabrique des sons particuliers; le sommeil a "des sonneries à lui, et nous y sommes quelquefois violemment réveillés par un bruit de timbre, parfaitement entendu de nos oreilles, quand pourtant personne n'a sonné" (Proust 1999 : 1493). Sénèque a beau à résister, dans l'obscurité de la "chambre magique" de Marcel Proust : on écoute et on entend. Les bruits et les voix détachés de leur source dépassant les frontières étroites de la chambre, donnent accès à un espace interdit ou inatteignable; un espace donc à la fois proche et lointain. Ce monde est formé de bruits concrets (pas, sonneries, cris, rires, voitures, vent, pluie, tramway, horloge, etc.) stockés par la mémoire volontaire mais qui, de surimpressions en surimpressions, finissent par se détacher de leur source contingente, tourner le dos au réel, afin de retrouver les sensations vécues. Par cette *écoute aveugle*, la relation entre l'effet sonore et la cause est brouillée, formant ainsi un son inédit et innommable car "étrangère à nos impressions véritables" (*ibid.* : 656). Ce désir de mise *à distance*, est si profond et complexe que l'usage du masque dans le théâtre car masquer c'est mieux entendre, voir et ressentir. *Les Aveugles* dans la mise en scène de Denis Marleau ne sont-ils pas des visages plongés dans le noir, sans corps, filmés et projetés sur des masques dont la voix enregistrée parvient au spectateur par des haut-parleurs? Comme les personnage du radio-drame *A Comedy of Danger* prisonnières dans une mine, ils sont plongés dans l'obscurité totale, le monde autour d'eux, l'île, ne leur parvient que par des bruits et des sensations :

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Il tonne !

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Je crois que c'est une tempête qui s'élève.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Je crois que c'est la mer.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

La mer? -Est-ce que c'est la mer? -Mais elle est à deux pas de nous ! -Elle est à côté de nous ! Je l'entends tout autour de moi -Il faut que ce soit autre chose !

LA JEUNE AVEUGLE

J'entends le bruit des vagues à mes pieds.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Je crois que c'est le vent dans les feuilles mortes. (Maeterlinck 1999b : 288)

Quant au spectateur, il regarde cette *écoute aveugle* et il en partage les émotions.

En 2001, sur invitation de Nicole Brenez, j'avais écrit un texte dont le titre était : "Au commencement était le son : un siècle d'expérimentation sonore avant le parlant" (20). À l'époque je pensais, bien évidemment au cinéma, mon objet d'étude : c'est avant d'avoir croisé les recherches en théâtre, notamment celles de Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux et toute l'équipe des projets collectifs à laquelle ce texte est redevable.[33] Depuis, la '*lettura*' est loin d'être finie.

Notes

1. Mots que Aby Warburg prononça – en italien – à la fin d'une conférence proférée à Florence : cité par Didi-Huberman (2002 : 514).
2. La pièce de théâtre de Georges Bernard Shaw, *Pygmalion* (1912), nous en donne un savoureux exemple mais également des pièces oubliées, telles : *Les Deux Monsieur de Madame* (Gandera 1921), *Les Vignes du seigneur* (de Fleurs & de Croisset 1923), *L'Amant de madame Vidal* (Verneuil 1928), *Château en Espagne* (Guitry 1933), *Trois … six … neuf* (Duran 1936), dont les relevés de mise en scène sont disponibles à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP).
3. Un article écrit par Isabelle Krzywkowski souligne la présence à la fin du XIXe siècle de nombreuses pièces – répertoriées dans le fichier "titres" de la Bibliothèque nationale de France – "où non seulement le téléphone est un élément de la narration mais il est jugé assez expressif pour en faire le titre d'une oeuvre". Certes, cela concerne avant tout le théâtre de Boulevard et le théâtre comique en général et, sous un autre registre, l'exception qui confirme la règle, *La Voix humaine* de Cocteau (1927). "Le téléphone au théâtre (1880-1930)", Festival *La Voix au téléphone*, I.N.S.A.-Lyon, 22-26 mai 2000 et accessible sur le site : http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/36/33/17/PDF/TelephoneAuTheatre_I.Krzywkowski.pdf. (visité le 12-12-2015).
4. Par exemple *La Maîtresse de Bridge* de L. Verneuil ou encore *Ma Bru* de F. Carré & P. Bilhaud (1899).
5. Voir à ce sujet : *Les archives de la mise en scène théâtrale. Hypermédialité du théâtre* (Larrue & Pisano 2014). Chapitre : "Esthétique et technologie du son" où un nombre assez important des pièces citées comportent l'usage de disques.
6. Par exemple : la pièce *Durand bijoutier* de L. Marchand (1928), *Adam* de M. Achard mise en scène par H. Bernstein en 1938; *Les Races* de F. Bruckner mise en scène par R. Rouleau en 1934.
7. Rien que pour le téléphone à l'écran, citons : *Are You Here?* (Williamson 1901),

Terrible angoisse (Nonguer Pathé 1906), *Le Médecin du château* (Pathé 1908), *Heard over the Phone* (Porter, Edison 1908), *The Medecine Bottle* (Griffith 1909), *Max et son chien Dick* (Linder 1912), *Max au couvent* (Linder 1913), *The Lonely Villa* (Griffith, Biograph 1911), *An Unseen Enemy* (Griffith, Biographe 1912), *Suspence* (Weber, Smalley, Rex 1913).

8. Et non pas sur la scène du Music-Hall. Sur cette question, je me permets de renvoyer le lectuer à mon texte : "L'introduction du microphone dans le processus de création artistique : une approche anthropologique des relations entre arts et technique", *The Ages of the Cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods* (L. Quaresima, L. Ester Sangalli & F. Zecca 2008).
9. Je souhaiterais signaler ce petit ouvrage : *Les Bruits de coulisses au cinéma/ S. De Serk,* Patris, Charles-Mendel, 1914 qui montre à quel point les bruits du théâtre ont été un exemple pour le cinéma.
10. "*Only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations : once it does so, it becomes something other than performance (...) To the degree that perfomance attempts to entrer the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its owen onthology*". Dans Peggy Phelan (1993 : 146).
11. "Ecoute réduite", "écoute souterraine", "écoute performative" : malgré des approches théoriques diverses (Pierre Schaeffer, Michel Chion, etc.), elles reposent toutes sur l'écoute d'un son obligatoirement enregistré et reproduit. Quant à "l' écoute acousmatique" et l'"écoute éveugle", elles ont la caractérique de donner à entendre un son, pas forcement médiatisé, dont la source, la cause, est incontestablement cachée. Néanmoins, les premières recurrences de l'expression "écoute aveugle" sont en relation à l'écoute radiophonique : dès 1924 on parle d'un "gigantesque théâtre pour aveugles" (*L'Impartial Français*, n° 78, 21 juin 1924 : 13) et en 1936 R. Arnheim lui consacre un ouvrage. Par conséquence, elle s'adapte mieux à la démonstration qui est la mienne, basée sur les sons médiatisés par des dispositifs techniques.
12. Jean Bellorini, Romeo Castellucci, Roger Bernat, Robert Cantarella, Riccardo Caporossi, Nina Conti, Peter Handke, Heiner Goebbels, Camille de la Guillonnière, Joris Lacoste, Matthias Langhoff, Robert Lepage, Liberovici, Alvin Lucier, Denis Marleau, Christophe Marthaler, Dario Monfredini, Jean-François Peyret, Joël Pommerat, Jean-François Peyret, Edoardo Sanguineti, Raffaello Sanzio, Gisèle Vienne, Robert Wilson ou encore du Théâtre du Radeau et du Autoteatro de la compagnie Rotozara, Fanny & Alexander de Luigi de Angelis, Chiara Lagani, etc.
13. Je précise que j'ai étudié de manière plus approfondie ce dispositif pour le texte "The Théâtrophone, an Anachronistic Hybrid Experiment or One of the First Immobile Traveler Devices?" (*The Blackwell Companion to Early Cinema* 2012).
14. Sur l'art radiophonique, voir "Les images sonores, naissance du Théâtre radiophonique" (Cécile Méadel 1991, n°16 : 1-23).
15. J'ai étudié la mémoire sonore dans l'œuvre de Proust dans "À l'écoute de *La Recherche du temps perdu*. Bruits, sons et voix dans le roman proustien" (Classiques Garnier 2016a).
16. Je fais ici référence à l'époque dont il est question dans ce texte : fin XIXème/1950. Pour le théâtre contemporain voir : "Drames téléphoniques/corps fantasmés" (Martinez 2014).
17. Les disques sont manipulés pour les extraits musicaux de *Amour à tous les étages* de G. Wissant (créé le 20 mars 1925 au Théâtre de Cluny); *Enfin seuls* d'A. Sablons (créé le 10 septembre 1925 au Théâtre Michel); *L'Arpète* d'Y. Miranda (créé le 7 septembre 1927 au Théâtre de la Scala); *L'Amant de Mme Vida*l de L. Verneuil (créé le 6 mars 1928 au Théâtre de Paris); *Amis comme avant* d'H. Jeanson; *Enfin seuls* d'A. Sablons (créé le 18 décembre 1929 au Théâtre Antoine); *Jean de la lune* de M. Achard (créé le 16 avril 1929 à la Comédie des Champs-Élysées); etc.

18. Pièce de F. Bruckner représentée pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre, 8 mars 1934. Fonds ART, cotes : 4-TMS-02544-1 (RES) et 4-TMS-02544-2 (RES). Martin Barnier décrit précisément les techniques sonores employées dans *Les Races* au sein de son article "Pratiques du son électrique au théâtre et au cinéma, 1920-1940" (*op. cit.* : 37-40).
19. "*However, it is my belief that rather than audio drama becomming l'art huitième, the position of media nascence should be reversed. Sound art or storytelling througt recorded and transmitted sound was spawned before the technological gestation of film. Sound drama achieved its artistic independence as dimension of theatre before film*" (Crook 1999 : 7).
20. Je me suis permise de sélectionner les points plus importants du texte dont la version originale, en italien, est accessible en ligne : http://www.radiospeaker.it/blog/manifesto-della-radia-futurismo-radio.html (visité le 26-11-2015).
21. Il est impossible, dans le cadre de ce texte, de résumer en quelques ligne l'histoire de la radio, la littérature étant très abondante sur le sujet, quoique pas assez exploitée par les historiens du théâtre et du cinéma. Ne serait-ce que pour l'histoire des débuts de la radio en Angleterre, l'une des pionnières de la mise en scène radiophonique, les titres sont nombreux, parmi lesquels : A. Beck, *Radio Acting*, (A & C Black 1997); A. Beck, *The Invisible Play' BBC Radio Drama 1922-1928*, University of Kent, *Sound Journal*, 2001 (Accessible en ligne : http://www.savoyhill.co.uk/invisibleplay. Visité le 07-02-2016); A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom : Volume I : The Birth of Broadcasting*, Oxford University Press, 1995; R. H. Coase, *British Broadcasting : A Study in Monopoly (1950)*, (Routledge 2013); J. Cape, *The Power Behind the Microphone*, (Peter Pendleton Eckerslye 1941); J. Drakakis, *British Radio Drama* (Cambridge University Press1981); F. Felton, *The Radio-Play : Its Techniques and Possibilities* (Sylvan Press 1949); C. R. Gibson, W. Beale Cole, *Wireless of Today : Describing the Growth of Wireless Telegraphy & Telephony from Their Inception to the Present Day, the Principles on which They Work, the Methods by which They are Operated, & their Most Up-to-Date Improvements, All Told in Non-Technical Language* (Seeley, Service & Co. ltd. 1924); R. J. Hand, *Listen in Terror : British Horror Radio from the Advent of Broadcasting to the Digital Age* (Oxford University Press, 1 nov. 2015); B. Hennessy & J. Hennessy, *The Emergence of Broadcasting in Britain* (Southerleigh 2005); D. McWhinnie, *The Art of Radio* (Faber & Faber 1959); L. Sieveking, *The Stuff of Radio* (Cassell Limited 1934); V. Gielgud, B*ritish Radio Drama 1922-1956* (G. G. Harrap & Co., Ltd. 1957); etc.
En ce qui concerne les débuts de la fiction radiophonique en France, après les ouvrages fondateurs *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique* (Cusy & Germinet 1926); *Pour un art radiophonique (1928)* (Deharme 1930); P*anorama de la radio* (Coeuroy 1930), des ouvrages plus généraux ont suivi *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, (Brochand 2006); *Histoire de la radio en France* (Dual 1980); *Histoire de la radio : ouvrez grand vos oreilles!* (Glévarec 2011); d'autres encore seront consacrés à une période précise, tels : J. Thoveron, "Les débuts du théâtre radiophonique", *Études de radio-télévision*, numéro sur "La fiction", avril 1978, n°25 : 31-40 et C. Méadel, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, (INA& Anthropos-Economica 1994). Ce dernier auteur a établi une bibliographique sur le sujet : C. Méadel, "La radio : bibliographie critique", *Vibrations*, (3) n° 1 : 207-223 (1986). Le site internet du COHIRA (Comité d'Histoire de la Radiodiffusion) et GRER, (Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio) présente des ouvrages et des activités de recherche sur la radio en France. Enfin, je renvoie le lecteur également à la chronologie et aux articles publiés in : http://syntone.fr/chronologie-de-la-fiction-sonore. Pour le radio-drame en Italie, les textes qui suivent sont incontournables : *La radiofonica arte invisibile* (Sacchettini 2011); *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni*

della musica per la radio in Italia (De Benedictis 2004); *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979* (Malatini 1981); "Per solo voce. Il radiodramma nel Novecento italiano" (Monteleone 2001); *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Alonge & Davico Bonino 2001 : 1175-1192); *Panorama dell'arte radiofonic*a (Rocca 1938).

22. Pour une étude approfondie sur cette pièce voir le très beau texte de Jeanne Bovet : "Faire voir l'écoute. Le dispositif de démonstation du *Vol de Lindbergh* de Brecht (Baden-Baden 1929) (2014 *op. cit.* : 315-328).
23. Autour de 1934 (la date exacte est à trouver ….. les recherches sur ce support pourtant important sont encore assez lacunaires) un nouveau support est imaginé : le disque à gravure directe, disque souple servant à enregistrer un son en direct, sans devoir passer par les phases habituelles (gravure sur le support-matrice, puis pressage pour reproduction en série), d'où l'expression anglaise *instantaneous discs*. Par conséquent avant la généralisation de la bande magnétique, ce support permettait aux stations de radio d'enregistrer de manière ponctuelle des émissions (un drame, un concert) ou encore des bruits réalisés en studio et ensuite employés pour les besoins de mise en scène. Il s'agit d'un support professionnel dont la fragilité explique peut-être le nombre limité conservé dans les archives sonores. Il est connu en France sous le nom de 'disque Pyral', en Angleterre et aux USA on le définit comme un *acetate disc* '*electrical transcription*' ou encore avec son abréviation '*disc e.t.*'. C'est grâce à ce support que l'on peut encore entendre *The War of the Worlds* mis en ondes par Orson Welles (1938).
24. Je souligne cette expression afin de préciser que le principe de performance s'applique aussi bien aux bruiteurs manipulant un tas d'objets qu'à ceux manipulant les disques. Sur la non-opposition entre bruitage (= artisanal) et *Design sonore* (= technologique), je renvoie le lecteur au très beau texte de Katarina Rost : "'Design sonore' contre 'Bruitage'?" (2006 : 501-518).
25. Le film de 9 minutes produit par Chevrolet *Radio Show Sound Effects : 'Back of the Mike'* et daté de1938 constitue une parodie assez 'fidèle' du travail de mise en scène sur les ondes : disques, vieilles machines théâtrales, manipulation d'objets variés … tout est bon pour saisir l'attention d'un jeune auditeur. Il est accessible sur Youtube.
26. Fred Kiriloff (1928-2012) fait ses classes d'ingénieur du son à la Radio notamment avec Etienne Bierry. Il travaille avec Raymond Rouleau, Peter Brook, Visconti, Jean Mercure, François Maistre, Jean Le Poulain, Jean-Marie Serreau, etc. Qualifié de magicien du son, il est un pionnier au théâtre et notamment de l'émission "Au théâtre ce soir". En 2012, peu avant sa mort, il fait don à Danielle Mathieu-Bouillon et à l'ART (Association de la Régie théâtrale) de toutes ses archives.
27. "Élaborer ce qu'on appelle désormais 'le son' d'un spectacle devient un vrai métier, une compétence technique spécifique, et une dimension importante de la mise en scène à une époque où mettre en scène ne signifie plus seulement diriger des comédiens mais maîtriser l'ensemble des éléments scéniques à partir d'un point de vue unique". "Notre travail, disait Serré, est un art d'accompagnement". C'est d'une part parce que Serré, Bergel, Cacchia, Deshays, etc. ont réinventé, de spectacle en spectacle, la relation du visible et de l'audible au théâtre, devenant ainsi eux-mêmes des inventeurs et des artistes, mais aussi parce que le son ne s'est jamais tenu tranquille dans son statut décoratif…".
28. Quelques exemples, écrits à la main, tirés du premier acte : "Fondu-enchaîné – lumière Radio – le 2e Tableau commence sur des bruits de ville" (19); du deuxième acte : "Elle allume le poste et progressivement les bruits de ville disparaissent" BHVP. 4-TMS-03383 (RES).
29. "*Breathing, winds, oceans, birds, steps, leaves and STARS ! I had no idea how I was going to go about it. But I knew that I just did not believe in the effectiveness of simply using pre-recorded sound effects without any thought or concept. It was very*

important for me to find some way to integrate the sounds the author mentioned. I wanted to do this in a manner where there would be some kind of emotional content related to the action of the play. I was searching for a possible aural interpretation of the very realistic sounds of the play. After several hours of listening to sound effect records in a library and hearing several different oceans, winds and birds I had a thought. I realized that somehow all these sounds had something in common although they are quite different. They all met in the very high and very low registers. I realized that all the sounds Maeterlinck wanted included in his play could somehow come from a single instrument. Winds, wind and leaves, the ocean, all these sounds are quite similar at the extremes of the human audio spectrum. Stimulated by this thought, I decided to suggest to the director Denis Marleau that every sound's texture could be emphasized either in the low frequencies or in the high frequencies. Not only did this approach gave a certain homogeneity to all the sounds, but also helped to find ideas for the more poetic sounds like the star-breath-night sound!".

30. Je renvoie le lecteur à une étude récente consacrée très précisement à ce sujet : "Écouter la scène contemporaine", *L'Annuaire théâtral*, SQET/Université de Montréal, n°s 56-57, automne 2014-printemps 2015.
31. "Il y a urgence d'un art nouveau qui commence là où finissent le théâtre, le cinématographe et la narration". Dans "La Radia", op. cit.
32. Au cinéma, cette distance est attenuée par l'illustion cinématographique elle-même : les corps sont faits d'ombres et de lumière, de pixels la voix qu'on entend est, en soi, celle d'un non-corps.
33. Notamment les projets suivants : "Le cinéma a la parole : pratiques de sonorisation et de verbalisation des films muets" (CNRS, ARIAS 2002-2004, codirigé par Pisano & Pozner); "Intermédialité et spectacle vivant : les technologies sonores et le théâtre (XIXe-XXIe siècles)" (ARIAS/CRI 2008-2011, codirigé par M.-M. Mervant-Roux & J.-M. Larrue); "La mise en scène théâtrale et les formes sonores et visuelles : emprunts esthétiques et techniques" (UPEMLV/Université de Montréal 2011-2014, codirigé par J.-M. Larrue & G. Pisano); "ECHO [Écrire l'histoire de l'oral]. L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)" (programme ANR 2014-2017, ARIAS [puis THALIM, équipe ARIAS]/BnF/LIMSI-CNRS (dirigé par M.-M. Mervant-Roux); "Les Arts trompeurs. Machines. Magie. Médias" (Labex Arts-H2H et CRIalt, 2015-2018, codirigé par J.-M. Larrue & G. Pisano); "'Le son du théâtre : mots et concepts', glossaire multilingue raisonné" (ARIAS [puis THALIM, équipe ARIAS], dirigé par M.-M. Mervant-Roux & E. Vautrin, LabEx TransferS, CNRS/ENS/Collège de France, 2011-2018).

Bibliographie

ACHARD, M. (1938) *Adam* . Fonds ART/BHVP, 4 TMS 00227.

ALTMAN, R. (2015) "Le son du cinéma. Tout le son" ["Film Sound. All Of It"], *Iris. Revue de théorie de l'image et du son / A Journal of Theory on Image and Sound*, [1999]. M.-M. Mervant-Roux & G. Pisano (Trad.). Dans *Art et Bruit, Ligeia, XXVIII° Année*, n° 141-144 (juillet-décembre) : 41-56.

ANDRIEU-GUITRANCOURT, A. & BOUILLON, S. (2006) *Jacques Hébertot le magnifique*. Paris : Bibliothèque, Fondation Hébertot.

ARNHEIM R. (2005 [1936]) *Radio*. Paris : Van Dieren.

de ASCANIO, A. (1997) *Les jours noirs*. Editions Joker Deluxe.

BACHELARD, G. (2013 [1970]) "Rêverie et radio". Dans *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France.

BARNIER, M. (2014) "*Les Races*". Dans J.-M. Larrue & G. Pisano (Dir.), *Les archives de*

la mise en scène théâtrale. Hypermédialité du théâtre. Lille : PUS : 37-40.
BAUDOUIN P. (2009) *Au microphone : Dr. Walter Benjamin – Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*. Éditions MSH.
BECK, A. (1997) *Radio Acting*. London : A & C Black.
_____. (2001) *The Invisible Play' BBC Radio Drama 1922-1928*. University of Kent : Sound Journal. [En ligne] : URL : http://www.savoyhill.co.uk/invisibleplay (Visité le 23-11-2015).
BECKER, S. (2015) "Le théâtre radiophonique de René de Obaldi". Dans *Sken&graphie*, n° 3 (automne). [En ligne] : URL : http://skenegraphie.revues.org/1205 (Visité le 24-11-2015).
BENJAMIN W. (1971 [1936]) "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique". *Poésie et Révolution. Ouvres II*. (M. de Gandillac, trad.). Paris : Denoël.
BERNARD SHAW, G. (1912) *Pygmalion* New York : Brentano.
BERNASCONI, U. (1929) "Marinetti allaradio". Dans *Radio Orario*, (8) : 3.
BRENEZ, N. (2001) "Au commencement était le son : un siècle d'expérimentation sonore avant le parlant". *Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris : Cinémathèque française.
BIJSTERVELD, K. (2008) *Mechanical Sound : Technology, Culture and Public Problems of Noise in Twentieth Century*. Cambridge, MASS. : MIT Press.
BOUCHER, M. (2006) "Nouvelles technologies et illusions d'immédiateté". Dans *Archée. Revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*. Mis en ligne en septembre http://archee.qc.ca/ar.php?page=artcile&no=268 (Visité le 15-11-2015).
BOVET, J. (2014) "Faire voir l'écoute. Le dispositif de démonstation du *Vol de Lindbergh de Brecht, Baden-Baden, 1929*". M.-M. Mervant-Roux & J.-M. Larrue (Dir.). Dans *Le Son du théâtre*. Paris : Editions du CNRS, 2016.
BOVET, J., LARRUE, J.-M. & MERVANT-ROUX, M.-M. (2011) *Le son du théâtre. 3. Voix Words Words Words, Théâtre/Public*, n° 201, Gennevilliers (Septembre).
BRIGGS, A. (1995) *The History of Broadcasting in the United Kingdom : Volume I. The Birth of Broadcasting*. Oxford University Press.
BRUCKNER, F. (1934) *Les Races*. (R. Cave, trad.). Paris : L'Illustration.
BROCHAND, C. (2006) *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*. Paris : La Documentation française.
BROWN R. (2010) *Sound : A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Macmillan.
BURROWS, A.R. (1924) *The Story of Broadcasting*. London, New York : Cassell & Company.
CAPE, J. (1941) *The Power Behind the Microphone*. Peter Pendleton Eckerslye.
CARRÉ, P.-A. (1991) "Un développement incertain : la diffusion du téléphone en France avant 1914". *Réseaux* (9) 49 : 27-44.
CHION, M. (1990) *L'Audio-vision*, coll. "Cinéma et Image". Paris : Nathan.
COASE, R. H. (2013 [1950]) *British Broadcasting : A Study in Monopoly*. London, New York : Routledge.
COCTEAU, J. (1995 [1930]) *Préface à La Voix humaine [1927]*. Paris : Stock. Cité dans Paris : Gallimard "La Pochothèque".
COEUROY, A. (1930) *Panorama de la radio*. Paris : éd. Kra.
COEUROY, A. & CLARENCE, G. (1932) "Le phonographe en 1932". Dans *La Revue de Paris,* (Novembre) : 194.
COPEAU, J. (1934) *Nouvelles littéraires, 17 mars 1934*. Cité in Jacques Flamand : 35. cité par : Françoise Pélisson-Karro, Régie théâtrale et mise en scène, Villeneuve d'Ascq, 2014 : 363.
CROOK, T. (1999) *Radio Drama : Theory and Practice*. New York, London : Routledge.
CUSY, P. & GERMINET, G. (1926) *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*. Paris : Étienne Chiron.
DANDREL, L. (1990) "À propos d'espaces sonores". Dans *AS (Actualité de la scénographie)*, n° 49, (Septembre/Octobre) : 57-58.

DAPHY, E. (1995) “Faire le son du spectacle aujourd’hui : la technologie et le métier. Entretiens avec Thierry Balasse, Pablo Bergel, Patrice Cramer, Alain Français, André Serré”. Dans *AS. (Actualité de la scénographie)*, n° 73 : 39-42.

De BENEDICTIS, A. I. (2004) *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per la radio in Italia.* Torino : De Sono-EDT.

DEHARME, P. (1928) “Propositions pour un art radiophonique”. Dans *La N.R.F* n°174, (1er mars) : 415.

DESHAYS D. (2015) “L’existence discontinue des bruits et sa représentation continue”. Dans *Art et Bruit, Ligeia*, XXVIIIe année, n° 141-144 (juillet-décembre) : 88-93.

_____. (2010) *Entendre le cinéma.* Paris : Klincksieck.

_____. (2006) *Pour l’écriture du son.* Paris : Klincksieck.

_____. (1999) *De l’écriture sonore.* Marseille : Entre/vues.

_____. (1987) “Espaces et matières sonores”. Dans *AS (Actualité de la scénographie)*, n° 32, (Avril,-Mai-Juin) : 54-56.

DIDI-HUBERMAN, G. (2002) *L’image survivante, Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Paris : Editions de Minuit.

DOBROWOLSKI T. (1993) “Le témoignage de l’ingénieur du son”. *M.-T. Vido-Rzewuska, in T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale*, (18). Textes et études réunis par D. Bablet, avec la collaboration de J. Bablet & M.-T. Vido-Rzewuska et présentés par É. Konigson. Paris : CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle : 257-262.

DRAKAKIS, J. (1981) *British Radio Drama.* London : Cambridge University Press.

DUAL, R. (1980) *Histoire de la radio en France.* Paris : A. Moreau.

DURAN, M. (1936) *Trois … six … neuf.* Fonds ART/BHVP 4TMS 02885.

DUSSAIWOIR, V. & PISANO, G. (2013) “L’émergence de nouvelles techniques de mise en scène théâtrales et cinématographiques : archives 1896-1920”. Dans *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires.* M. Chabrol & T. Karsenti (sous la dir. de). Rennes : PUR.

ERLMANN, V. (2010) *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality.* New York : Zone Books.

FELTON, F. (1949) *The Radio-Play : Its Techniques and Possibilities.* London : Sylvan Press.

FINTER, H. (2013) “Voix soufflées, voix volées, voix intervocales”. Dans *Sillages critiques*, n° 16. En ligne : URL : http://sillagescritiques.revues.org/3041 (visité le 24-11-2015).

De FLEUR, R. & F. de CROISSET (1923) *Les Vignes du seigneur.* Fonds ART/BHVP, 4MTS 03021.

FLICHY, P. (1991) *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée.* Paris : La Découverte.

FOLKERTH, W. (2002) *The Sound of Shakespeare.* New York, London : Routledge.

GANDERA, (1921) *Les Deux Monsieur.* Fonds ART/BHVP, 4TMS 00780.

GIBSON, C.R. (1924) *William Beale Cole, Wireless of Today : Describing the Growth of Wireless Telegraphy & Telephony from Their Inception to the Present Day, the Principles on which They Work, the Methods by which They are Operated, & Their Most Up-to-Date Improvements, All Told in Non-Technical Language,* Seeley, Service & Co. Ltd (Éd.).

GIELGUD, V. (1957) *British Radio Drama 1922-1956.* London : George G. Harrap & Co., Ltd.

GLEVAREC, H. (2011) (sous la dir.). Histoire de la radio : ouvrez grand vos oreilles! Paris : Musée des arts et métiers /Silvana Editoriale.

GRIZET, P. (1986) “*Maremoto*, innovation et perception du public”. Dans *Histoire des programmes et des jeux*, Paris : GEHRA.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, C., LARRUE, J.-M. & MERVANT-ROUX, M.-M, (2011) *Le son du théâtre. 2. Dire l’acoustique, Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, (Mars).

GUITRY, S. (1933) *Château en Espagne.* Fonds ART/BHVP, 4TMS 00666.

HAND, R.J. (2015) *Listen in Terror : British Horror Radio from the Advent of Broadcasting to the Digital Age*. Oxford University Press.
HENNESSY, B. & HENNESSY, J. (2005) *The Emergence of Broadcasting in Britain*. Lympstone, Southerleigh.
L'IMPARTIAL FRANÇAIS (1924), n° 62, (1er mars) : 26.
JACQUES, H. (2010) *Un théâtre de l'écoute. Statut du texte et modalités du jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*. Thèse de doctorat, Université de Laval.
KALTENECKER, M. (2010) *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : Musica Falsa.
KENDRICK, L., ROKENDRICK, L. & ROESNER, Y. (2011) *Theatre Noise : the Sound of Performance*. L. Kendrick (Ed.), Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
KITSOPANIDOU, K. & PISANO, G. (2013) "L'émergence du hors-film sur grand écran ou la 'nouvelle' polyvalence des salles de cinéma". Dans *Les Salles de cinéma, enjeux, défis et perspectives*. L. Creton & K. Kitsopanidou (sous la dir. de). Paris : Armand Colin.
KRZYWKOWSKI, I. (2000) "Le téléphone au théâtre (1880-1930)". *Festival La Voix au téléphone*, I.N.S.A.-Lyon, 22-26 mai 2000 et accessible sur le site :
http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/36/33/17/PDF/TelephoneAuTheatre_I.Krzywkowski.pdf.
LA FABRIQUE DES SONS (2004) *Théâtre(s) en Bretagne*, no 20. Presses universitaires de Rennes.
LARRONDE, C. (1936) *Le Théâtre invisible*. Paris : Denoël.
LARRUE, J.-M. & PISANO, G. (2014) *Les archives de la mise en scène théâtrale. Hypermédialité du théâtre*. Lille : PUS.
LARRUE, J.-M. (2015) *Théâtre et intermédialité*. Lille : PUS.
_____. (2004) "Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxe de la musique au théâtre". Dans *La Narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. C. Hébert & I. Perelli-Contos (sous la dir. de). Québec : Presses de l'Université Laval : 265-286.
LARRUE, J.-M. & MERVANT-ROUX, M.-M., (2016) *Le Son du théâtre*. Paris : Éditions du CNRS.
_____. (2010) *Le son du théâtre. 1. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, Gennevilliers : 2-106.
L'EST REPUBLICAIN (1899) "L'actualité. Le téléphone haut-parleur", (21 juin) : 3.
MAETERLINCK, M. (1999) *Œuvres I, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Bruxelles : Éditions complexes.
_____. (1999b) *Oeuvres II. Théâtre, Tome 1*. Bruxelles : Editions Complexe : 282-328.
MALATINI, F. (1981) *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*. Torino : ERI.
MARCHAND, L. (1929) *Durand bijoutier*. Fonds ART/BHVP, 4TMS 00771.
MARQUET, J. (1928) "Le cinéma parlant". Dans *Cinémagazine*, n° 28 (13 juillet).
MARTINEZ, A. (2014) "Drames téléphoniques/corps fantasmés". S. Le Pors & P. Longuenesse (sous la dir.de). *Où est ce corps que j'entends? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*. Artois Presses Université.
MARVIN, C. (1988) *When Old Technologies Were New : Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York, Oxford : Oxford University Press.
MATHON, G. (2015) *Rumeurs en scène et autres figures. L'exemple de Deux sur la balançoire. Visconti, 1958, Théâtre des Ambassadeurs, Art et Bruit, Ligeia*. XXVIII° Année, n° 141-144, (juillet-décembre) : 101-108.
McWHINNIE, D. (1959) *The Art of Radio*. London : Faber & Faber.
MEADEL, C. (1994) *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*. Paris : INA& Anthropos-Economica.
_____.(1992) "Mare-Moto, une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924)", incluant le manuscrit de la pièce, *Réseaux*. (10) 52 : 75-94.

_____. (1986) “La radio : bibliographie critique”. *Vibrations*, (3) 1 : 207-223.
_____. (1991) “Les images sonores, Naissance du Théâtre radiophonique”. *Techniques et Culture* (16) : 1-23.
MERVANT-ROUX, M.-M. & LARRUE, J.-M. (2016) (Dir.). *L’Annuaire théâtral. Revue québécoise d’études théâtrales*, n° 56-57. “Ecouter la scène contemporaine”. SQET, Montréal, (Juin).
MERVANT-ROUX, M.-M. & PISANO, G. (2015) *Art et Bruit, Ligeia.* XXVIII° Année, n° 141-144, (juillet-décembre).
MERVANT-ROUX, M.-M . (1998) *L’Assise du théâtre*. Paris : CNRS.
_____. (2009) “De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l’usage du terme ‘paysage sonore’”. Dans *Images re-vues. Revue d’Histoire, Anthropologie et théorie de l’Art*. Revue en ligne : http://imagesrevues.org/. (Visité le 10-01-2016).
_____. (2009) “Médiatiser le son, mais le faire en direct. Une exploration collective de la matière théâtrale”. Dans *Mettre en scène* [*Actes du colloque “Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias / Intermediality, theatricality, performance, (re)-presentation and the new media”, Montréal, mai 2007, I*]. Dans *Intermédialités*. CRI : Université de Montréal.
_____. (2010) ”La scène/le son. Éloge des limbes. Observer quelques greffes récentes de la scène et du son, s’émanciper du discours dissensuel, allier l’intermédialité et l’anthropologie historique”. Dans *Arts, transversalités et questions politiques*. S. Coëllier & L. Dieuzaide (sous la dir. de). PUP, Publications de l’Université de Provence, coll. Arts : 75-87.
_____. (2011) “The Sound of Hearing”. In L. Kendrick & D. Roesner (eds.), *Theatre Noise : The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing : 189-197.
_____. (2016) “Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation”. Dans M.-M. Mervant-Roux & J.-M. LARRUE (sous la dir. de). *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*. Paris : CNRS Éditions : 349-371.
du MONCEL, T. (1887) *Le Téléphone*. Paris : Hachette.
MONTELEONE, F. (2001) “Per solo voce. Il radiodramme nel Novecento italiano”. Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*.Torino : Enaudi : 1175-1192.
MOTT, R. L. (1993) *Radio Sound Effects. Who Did It, and How, in the Era of Live Broadcasting*. Londres : McFarland.
OVADIJA, M. (2013) *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen’s University Press.
PENESCO, A. (2005) M*onet-Sully, l’homme aux cent corps d’homme*. Paris : CERF.
PHELAN, P. (1993) *Unmarked : The Politics of Performance*. London, New York : Routledge : 146.
PERRIAULT, J. (1981) *Mémoires de l’ombre et du son, une archéologie de l’audio-visuel*. Paris : Flammarion.
PISANO, G. (2016a) “À l’écoute de *La Recherche du temps perdu*. Bruits, sons et voix dans le roman proustien”. T. Carrier-Lafleur & J.-P. Sirois-Trahan (sous la dir. de). “Proust au temps du cinématographe. Un écrivain face aux médias”. Dans *Revue d’études proustiennes*, n° 4, Classiques Garnier.
_____. (2016b), “Pour une archéologie des sons reproduits. Le cylindre et le disque au théâtre (1878-1930)”. Dans M.-M. Mervant-Roux & J.-M. Larrue (sous la dir. de). *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*. Paris : CNRS Éditions : 331-349.
_____. (2012) “The Théâtrophone, an Anachronistic Hybrid Experiment or One of the First Immobile Traveler Devices?”. Dans *The Blackwell Companion to Early Cinema*. A. Gaudreault (sous la dir. de). Likely Publication.
_____. (2010) “Pour une histoire des disques de théâtre. 1 Le spectacle mi-public mi-intime (1881-140)”, 1. Le passé audible, dossier co-dirigé par J.-M. Larrue &

M.-M. Mervant-Roux. Dans *Théâtre/Public,* n° 197, novembre 2010.
_____. (2008) "L'introduction du microphone dans le processus de création artistique : une approche anthropologique des relations entre arts et technique". *The Ages of the Cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods.* L. Quaresima, L. Ester Sangalli & F. Zecca (sous la dir. de). Udine Forum.
PITOZZI, E., (2012) "Dissezioni : anatomie del corpo sonoro". Dans V. Valentini (a cura di), *Drammaturgia sonora.* Roma : Bolzoni : 285-315.
PROUST, M. (1999) *À la recherche du temps perdu.* Paris : Edition Quarto Gallimard.
RISTORD, J.L. (2011) "Le son aux premières loge", propos recueillis par M.-M. Mervant-Roux, *Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique*, dossier co-dirigé par C. Guinebault-Szlamowicz, J.-M. Larrue & M.-M. Mervant-Roux. Dans *Théâtre/Public*, n° 199, Gennevilliers, (mars) : 41-42.
ROBIDA, A. (1883) *Le vingtième siècle.* Paris : G. Decaux : 53-57.
ROCCA, E. (1938) *Panorama dell'arte radiofonica.* Milano : Bompiani.
ROST, K. (2016) "'Design sonore' contre 'Bruitage'?". M.-M. Mervant-Roux & J.-M. Larrue (Dir.). Dans *Le Son du théâtre (XIXe-XXIe siècle). Histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne.* Paris : CNRS Editions : 501-518
SACCHETTINI, R. (2011) *La radiofonica arte invisibile.* Pisa : Titivillus Mostra Editoriale.
SAMSON, S. (2014) "Impact des nouvelles technologies sonores au théâtre. Disque et musique instrumentale : incidence et répertoire dans les théâtres parisiens entre 1911 et 1945". Dans J.-M. Larrue & G. Pisano (sous la dir. de), *Les archives de la mise en scène.* Hypermédialités du théâtre. Lille : PUS : 43-64.
SCHAEFFER, P. (1970) *Machines à communiquer.* Paris : Seuil.
_____. (1966) *Traité des objets musicaux.* Paris : Seuil.
SEBALD, S. & SORET, M.-G. (2011) "Les archives sonores du fonds Jouvet". Dans *Le son du théâtre. 2.* Dans *Théâtre/Public,* n° 199 : 17-27.
SÉNÈQUE, (1914) *Œuvres complètes 2.* J. Baillard (trad.). Paris : Hachette : 125-128.
De SERK, S. (1914) *Les Bruits de coulisses au cinéma.* Paris : Charles-Mendel.
SIEVEKING, L. (1934) *The Stuff of Radio.* London : Cassell Limited.
STERNE J. (2003) *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction.* Durham : Duke University Press.
THOVERON, J. (1978) "Les débuts du théâtre radiophonique". *Études de radio-télévision*, numéro sur "*La fiction*" (avril) n°25 : 31-40.
TIMPONI, A. (2016) "Théâtre radiophonique et culture sonore dans la France de l'entre-deux-guerres. Une histoire du décor de bruits". Dans M.-M. Mervant-Roux & J.-M. Larrue, *Le Son du théâtre.* Paris : CNRS.
TOMMASO MARINETTI, F. & MASNATA, P. (1933) *La Gazetta del Popolo.* En ligne : http://www.radiospeaker.it/blog/manifesto-della-radia-futurismo-radio.html (Visité le 12-12-2015).
VALÉRY, P. (1960) "La conquête de l'ubiquité" (1928). *Œuvres, tome II. Pièces sur l'art.* Paris : NRF Gallimard, Bibl. de la Pléiade : 1283-1287.
VAN DRIE, M. (2010) *Théâtre et technologies sonores (1870-1910). Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*, Thèse de doctorat sous la dir. de M.-M. Mervant-Roux, soutenue à l'Université de Paris 3.
VERMA, N. (2012) *Theater of the Mind. Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama.* Chicago, Londres : The University of Chicago Press.
V.F.M. (1889) "Les auditions du phonographe dans la galerie des machines". Dans *L'Exposition de Paris de 1889*, (28 septembre), n° 39.

Résumé

Le Théâtrophone, le téléphone, le phonographe et le gramophone, reposaient sur le principe de l'*écoute aveugle* dont les effets dramaturgiques ont été particulièrement exploités par la radio et le théâtre, mais aussi le cinéma. Ici, loin des yeux, loin des

corps, les sons et les voix reproduits et transmis à travers des haut-parleurs sont *désincarnés*. Le *fantôme* de cette écoute persiste et ressurgit dans les mises en scène contemporaines où, notamment, la voix est séparée du corps et les bruits n'ont pas de décor. Elle est au travail dans les pièces de Maurice Maeterlinck (*Les Aveugles*, *L'Intruse*, *Intérieur*, *La mort de Tintagiles*), de Samuel Beckett (*La dernière bande*, *Dis Joe*, *Pas moi*, *Berceuse*, *Cendres*), de Carlo Emilio Gadda (*Eros et Priape*, *Saint Georges chez les Brocchi*), Ibsen (*Un ennemi du peuple*, *Les Revenants*, *Solness le constructeur*, *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*), de Jean Tardieu (*Une voix sans personne*), de Marguerite Duras (*L'Amante anglaise*, *India Song*, *Savannah Bay*) et sans doute dans bien d'autres qui mériteraient d'être analysées sous cet angle. Ce texte présente quelques pistes pour une archéologie de la mise en scène de cette écoute particulière à travers quelques dispositifs de la fin du XIX° siècle, période cruciale, car elle recèle bon nombre d'inventions techniques.

Mots-clés : écoute aveugle; théâtre; cinéma; radio; disque; bande magnétique; archives théâtre; Maurice Materlinck.

Abstract

The Theatrophone, the telephone, the phonograph and the gramophone, all of them technologies based on the principle of *blind listening*, have each been used variously by radio, theatre, as well as cinema. Such amplified sounds are *disincarnate*, *spectral* presences. This form of listening is still found in contemporary plays when voices get severed from bodies and noises unhinged from objects. One finds it in the plays of Maurice Maeterlinck (*The Blind*, *Intruder*, *Interior*, *The Death of the Tintagiles*), Samuel Beckett (*The Last Tape*, *Eh Joe*, *Not I*, *Rockaby*, *Embers*), Carlo Emilio Gadda (*Eros e Priapo*, S*an Giorgio in Casa Brocchi*), Ibsen (*En Folkefiende, Gengangere*, *Bygmester Solness*, *Når vi døde vågner*), Jean Tardieu (*Une voix sans personne*), Marguerite Duras (*L'Amante anglaise*, *India Song*, *Savannah Bay*) and several others. This article offers suggestions for developing an archaeology of mise-en-scene regarding this form of listening by examining a few devices in use at the end of the 19th century, a period rich in technological innovations.

Keywords : Blind Listening; Sound; Theater; Cinema; Radio; Maurice Materlinck.

GIUSY PISANO est professeure à l'ENS Louis-Lumière et professeure associée de l'Université de la Corée au programme "The Collecting and Digitizing Project about Film Documents In Modern Korea". Elle est directrice de recherche à l'Ecole doctorale "Arts et Médias" de l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle et membre de l'équipe de recherche IRCAV où elle pilote l'axe "Arts et technologies". Giusy Pisano est également porteur du projet *Les Arts trompeurs, Machines, magie, média* au Labex H2H et auteure de *L'Amour fou au cinéma* (Colin 2010), *Le Muet a la parole* (avec Valérie Pozner, CNRS/AFRHC 2005), *Une Archéologie du cinéma sonore* (CNRS 2004), *Musique!* (avec François Albera, AFRHC 2003), ainsi que de nombreux articles portant sur l'histoire et l'esthétique du cinéma. Ses recherches se concentrent sur l'anthropologie des sons et des images de même que sur la dimension sonore du cinéma et du théâtre.