

Université de Montréal

**L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore  
dans *Inferno* de Romeo Castellucci**

par

Maude Blanchette-Lafrance

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Littérature comparée

août, 2012

© Maude Blanchette-Lafrance, 2012

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

**L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore  
dans *Inferno* de Romeo Castellucci**

Présenté par :

Maude Blanchette-Lafrance

évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet, président-rapporteur  
Philippe Despoix, directeur de recherche  
Jean-Marc Larrue, co-directeur  
Marie-Christine Lesage, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse à l'inscription du son dans la mise en scène *Inferno* de Romeo Castellucci. Il s'agit de cerner en quoi la dimension sonore de cette œuvre s'émancipe de l'utilisation traditionnelle du son au théâtre et comment son intégration aux actions scéniques en vient à créer un nouveau type de dramaturgie. Ne visant plus l'illustration d'un récit, cette œuvre met de l'avant la matérialité des divers médiums constituant l'action. Nous verrons comment le son dans cette mise en scène s'autonomise. Il ne se veut plus mimétique; il ne vise pas à nous faire entendre quelque chose d'absent. Comme il s'apprécie pour ses qualités propres, le son parvient à « interagir » avec les autres éléments scéniques d'une manière inédite. La dynamique des présences visibles et audibles devient ainsi le foyer de tensions dramaturgiques. Ceci nous conduira à nous interroger sur la question de l'écoute et de ses processus pour tenter de voir comment la perception sonore influence la réception intégrale de ce spectacle. Les notions d'acousmatisme, de flou causal et de déréalisation de la perception temporelle nous permettront d'envisager l'apparition d'une dramatisation de l'écoute.

**Mots-clés** : Son, Castellucci, écoute, dramaturgie, théâtre.

## **Abstract**

This study examines the inscription of sound in Romeo Castellucci's *mise en scène* of *Inferno*. It aims to define how the sound environment of this work goes beyond the traditional use of sound in theatre, and how its integration to the stage action creates a new type of dramaturgy. No more intended as the representation of a narrative, this work emphasizes and reinforces the materiality of any medium constituting the action. We will analyze how the sound in this performance becomes an element on its own. Sound is not mimetic anymore: it does not aim to be the echo of something absent. The sound being able to affirm and render its own expressive qualities, it can "interact" with other scenic elements in an innovative manner. The interactions of both visible and audible components give rise to dramaturgical tensions, conducting us to investigate the question of listening and its modalities in a theatrical context. We will then try to understand how audition redefines the reception of the performance.

**Keywords** : Sound, Castellucci, listening, dramaturgy, theatre.

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>ii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>iii</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>v</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre 1. Économie du théâtre de Castellucci : un pèlerinage de la matière</b> .....	<b>10</b>
1.1. Prélude. La <i>Societas Raffaello Sanzio</i> : présentation d'un théâtre marginal .....	12
1.2. <i>Inferno, Purgatorio, Paradiso</i> .....	18
1.3. Entre littéralité et illusion : l'ambiguïté castellucienne .....	23
1.4. Une dramaturgie du temps et de l'espace .....	28
1.5. Dé-hiérarchisation des langages scéniques : vers une dialectique de la matière .....	30
1.6. Faire corps avec la scène : la posture de l'acteur .....	33
<b>Chapitre 2. Vers une nouvelle inscription dramaturgique du son dans <i>Inferno</i></b> .....	<b>37</b>
2.1. Une bande-son qui fait image .....	38
2.2. Redéfinir le rôle du son au théâtre .....	41
2.3. Castellucci, Gibbons et le son .....	42
2.4. L'autonomisation du son dans <i>Inferno</i> .....	48
2.5. Interactions entre sonore et visuel .....	52
2.6. Jeux sur les contrastes et les intensités .....	55
<b>Chapitre 3. Composer une écoute</b> .....	<b>60</b>
3.1. Les possibles de l'écoute .....	63
3.2. L'acousmatisme et le flou causal : vers une dramatisation de l'écoute .....	74
3.3. De la dynamique visible/audible .....	78
3.4. Les temps de l'écoute .....	81
3.5. Composer son écoute .....	84
<b>Conclusion</b> .....	<b>93</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>102</b>

**Annexes ..... i**

## Liste des figures

*SRS : Societas Raffaello Sanzio*

*À mes parents  
et  
aux étudiants du Printemps 2012*



## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes directeurs de recherche Philippe Despoix et Jean-Marc Larrue pour leur accompagnement, la finesse de leurs lectures et pour m'avoir encouragée dans cette aventure intellectuelle. Merci de m'avoir suivie dans mes rythmes syncopés d'écriture. Certaines personnes ont joué un rôle déterminant au cours de cette maîtrise et je veux les remercier pour leur aide, pour leurs conseils précieux ou pour m'avoir témoigné leurs encouragements : Josette Féral, Marie-Christine Lesage, Éric Vautrin, Marie-Aude Hemmerlé et Hélène Guy. Je remercie chaleureusement mes relecteurs qui ont su voir ce que je ne voyais plus et plus encore : Louise, Léo, CdP, Catherine et Daviel. Merci, une deuxième fois, à Léonie pour les attentions inestimables, le soutien enthousiaste et pour avoir su m'arracher à mes livres quand il le fallait. J'ai également une pensée pour le clan de Pierre-Laporte : il y a un peu du *Cantique de Jean Racine* derrière ce mémoire.

Enfin, les mots me manquent pour témoigner de toute la reconnaissance que j'ai envers mes parents qui, par leur amour, leur générosité et leur appui *indéfectible* ont permis ce mémoire qui leur est dédié.

Pour finir, je dois remercier une personne sans qui ce mémoire n'aurait probablement jamais vu le jour. À Charles, merci de m'avoir donné du courage quand je n'en avais plus, merci pour les discours de motivation sentis, pour les attentions précieuses et répétées. Les petites comme les grandes, surtout les petites.

## Introduction

*Mais, hélas qu'entends-je?  
Les Furies amoureuses se préparent peut-être,  
Avec rage, à lutter avec moi  
Pour me ravir ma bien-aimée ?  
Et moi, j'y consentirai ?  
Orphée, acte IV, Monteverdi*

L'oreille faillible d'Orphée nous rappelle à l'ordre : nous, pauvres mortels, sommes condamnés à entendre et entendre mal; c'est-à-dire saisir ce que notre oreille peut bien capter en un instant qui disparaît aussitôt pour laisser place à de nouveaux sons. Cette oreille mortelle fera perdre à Orphée son Eurydice. Traître par nature, le don de l'ouïe nous condamne ainsi au déchiffrement perpétuel. Le son ne reste pas en place. Il n'est pas sage et ne se laisse pas appréhender facilement. Par conséquent, la route de qui veut en explorer les rouages est parsemée d'écueils. D'abord, il y a cette difficulté à l'observer : par essence mouvants, ses contours ne se définissent qu'avec peine. De plus, un certain nombre de facteurs rendent difficile son objectivation : les contingences liées à l'espace, au contexte,

au moment, à l'écouteur lui-même et à la présence d'autres sons. Mais surtout - et les auteurs qui s'y attardent reviennent sans cesse sur cet aspect -, on manque de mots pour le penser. Pierre Schaeffer, en tête, s'est inquiété de cette carence conceptuelle :

On s'aperçoit, pour commencer, que les termes les plus usuels : hauteur et durée, sensation et perception, objets et structures, qui sont de pratique quotidienne chez les uns et chez les autres, ne possèdent pas le même contenu, désignent des circuits différents de l'expérience ou de l'emploi. Il ne s'agit pas, comme on le voit, de questions de principe : de distinguer le son pur du son appelé bruit, de fonder un système musical sur la tonalité ou la série [...]. Il s'agit, au-delà des terminologies, des notions mêmes et, au-delà des notions, des attitudes envers le musical. [...] on découvre un problème de pure méthode, de définition des objets de la pensée, d'élucidation des processus de réflexion<sup>1</sup>.

Car nommer le monde des sons par le langage musical, comme on est souvent tenté de le faire, engage toute une conception que l'on tient trop facilement pour acquise : « Quelqu'un qui croit que lorsqu'il écoute une musique, il n'écoute que du musical se trompe, s'il pense par là que tout ce qu'il entend est soumis à la loi musicale. Il entend en fait du sonore musicalement quadrillé<sup>2</sup> », affirme à son tour Michel Chion. L'autre réflexe est celui de définir le son par sa cause : « l'onde acoustique, quand elle part d'une corde vibrante de guitare, se voit et se touche, et semble donc constituer un réel physique bien concret à portée de nos sens visuels et tactiles, un réel dont la sensation sonore serait la traduction audible et volatile<sup>3</sup> ». Or la corrélation entre les ondes sonores et la sensation qu'elles procurent n'apparaît pas si évidente, souligne Chion. Une infinité de facteurs peut déterminer la manière de traiter un son. L'oreille, dit Schaeffer, peut s'avérer trompeuse : «

---

<sup>1</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 30.

<sup>2</sup> Michel Chion, *Le Son*, Paris, A. Colin, 2004, p.178.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

cet étonnant organe est tout aussi capable de nous faire saisir des nuances avec raffinement que de nous masquer des évidences<sup>4</sup> ».

Ces difficultés inhérentes au son et à l'écoute expliquent peut-être en partie pourquoi ces aspects ont été nettement négligés dans les recherches sur le théâtre. Bien que cet art soit un lieu de partage entre voir et entendre, les aspects visuels et textuels ont presque exclusivement accaparé l'attention critique. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux constatent :

L' "oculocentrisme" qui a dominé et domine encore largement le champ des études théâtrales et qui y occupe une place démesurée, aux dépens, précisément, de la réalité sonore structurelle de la représentation, scène et salle confondues, est un phénomène général, qui a fait l'objet de diverses approches<sup>5</sup>.

Mervant-Roux ajoute : « [s]auf exceptions remarquables, ni les critiques ni les chercheurs en études théâtrales n'ont pris jusqu'ici assez sérieusement en compte la dimension sonore<sup>6</sup> ». Selon elle, cela tient à une survalorisation de la vue qui s'observe de manière générale dans toutes les sphères du savoir. Elle cite Casati et Dokic pour qui « [l]a philosophie de la perception a longtemps été sous l'emprise du modèle visuel<sup>7</sup> ». Rick Altman fait le même constat : « the image has been theorized earlier, longer, and more fully

---

<sup>4</sup> Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 74.

<sup>5</sup> Ils font ici référence à Pierre Schaeffer, R. Murray Schafer, Roberto Casati, Jérôme Dokic, Rick Altman, Michel Chion et Jonathan Sterne. Auteurs que nous aborderons tous dans cette étude. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, 2010, p. 5.

<sup>6</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la réalisation sonore historiquement intermédiaire à l'activation par le son des scènes interdisciplinaires », dans *Registres*, revue d'études théâtrales, n° 13, Théâtre et interdisciplinarité (dir. Marie-Christine Lesage) Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, printemps 2008, p. 35.

<sup>7</sup> Cité dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 160.

than sound<sup>8</sup> ». Quant au théâtre, on peut imaginer que la domination du texte, comme matière sonore principale, ait porté ombrage à une réelle considération critique. Les sémioticiens se sont pour leur part emparés de l'image en reléguant le sonore au rôle de soutien, constate Mervant-Roux. Elle cite sur ce point la posture tranchée d'Erika Fischer-Lichte : « les sons ne constituent en aucun cas des signes dramatiques indispensables à la constitution du théâtre<sup>9</sup> ». Plus largement, ce manque de considération relèverait peut-être de la perception même du fait théâtral, précise Mervant-Roux : « [l]'oubli par les théoriciens de la dimension auditive - ou sa fragmentation, qui est une forme d'oubli - n'est que le symptôme de la longue domination d'une conception plus spectaculaire qu'événementielle de la représentation théâtrale<sup>10</sup> ». Ce manque théorique s'avère d'autant plus saillant que les pratiques actuelles tendent de plus en plus promptement à mettre la dimension sonore de l'avant (pensons à Robert Wilson, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, *The Wooster Group*, pour ne nommer que ceux-là). Ces artistes placent désormais l'écriture sonore au coeur de leur création et posent, par le fait même, la question de son potentiel dramaturgique. Le versant sonore du théâtre demande donc à être pensé afin de mieux concevoir les enjeux de ces pratiques innovantes et les relations qu'elles établissent avec cet art.

---

<sup>8</sup> Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, Londres, Routledge, 1992, p. 171.

<sup>9</sup> Marie-Madeleine Mervant Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 162.

<sup>10</sup> Marie-Madeleine Mervant Roux, *L'assise du théâtre, op. cit.*, p. 162.

Ce mémoire naît donc du désir d'approfondir la réflexion sur la place du son dans le théâtre contemporain et de l'intuition qu'il faut l'envisager plus largement qu'en tant que simple accompagnement ou support aux autres présences scéniques. Pour donner corps à notre étude, nous choisissons de soulever la question de l'inscription du sonore en scène dans le spectacle *Inferno* du metteur en scène italien Romeo Castellucci<sup>11</sup>. Présentant une trame sonore atypique, cette œuvre fait apparaître un certain nombre d'enjeux en déplaçant les modes traditionnels de son intégration. Les créations de Castellucci, qui a développé au cours des dernières décennies une esthétique toute singulière, plus proche parfois de la performance que du théâtre, offrent en effet l'occasion d'observer des procédés sonores originaux qui donnent lieu à de nouveaux contextes d'écoute. Hans-Thies Lehmann affirme d'ailleurs à propos du son dans le théâtre de Castellucci, qu'« il faut bien parler de l'existence simultanée d'une seconde "scène auditive"<sup>12</sup> ». De fait, l'espace sonore dans ses mises en scène ne se limite pas à un accompagnement musical ou à un bruitage illusionniste. Il s'intègre aux actions scéniques jusqu'à prendre autant d'importance que les autres éléments en scène. Grâce au travail électroacoustique du musicien attitré de la compagnie, Scott Gibbons, le son y développe son propre vocabulaire et sa propre dynamique.

Créé au Festival d'Avignon en 2008, *Inferno* fait partie du projet de libre adaptation par Castellucci de la *Divine Comédie* de Dante. Il en tire trois spectacles, *Inferno*,

---

<sup>11</sup> Depuis les années 2000, Romeo Castellucci signe seul ses mises en scène. Voilà pourquoi cette étude fera majoritairement référence à lui lorsque nous évoquerons la *Societas Raffaello Sanzio* que nous désignerons du sigle *SRS*.

<sup>12</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 138.

*Purgatorio* et *Paradiso*, témoignant de démarches et d'univers fort distincts qui ne se veulent en rien une illustration du texte. Comme le suggère Margherita Laera, « The trilogy's reference to Dante is not textual but pre-textual, as the company's response to the poem is a production which asks the same questions raised by Dante seven centuries ago. What are Hell, Purgatory, and Heaven in the third millennium<sup>13</sup>? ». Alors que *Paradiso* prend la forme d'une installation, *Purgatorio* se rapproche plutôt du théâtre traditionnel avec une narration, un décor réaliste, des personnages, etc. Pour sa part, *Inferno*, présenté dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, se veut dénué de toute parole et de toute narration. Le spectacle propose un entrelacement d'actions hétéroclites où l'intérêt jaillit des mouvements de la matière - sonore et visuelle<sup>14</sup>.

Notre réflexion s'élabore autour d'une problématique qui nous semblait émerger de ce dernier spectacle : comment le sonore peut-il s'inscrire dans une œuvre théâtrale pour devenir un élément central de la dramaturgie? Comment une écriture sonore peut-elle devenir une *dramaturgie sonore*? Quelles influences peuvent avoir les sons sur la réception d'une œuvre? L'hypothèse sous-tendant notre étude est que l'on assiste dans *Inferno* à une autonomisation du son, laquelle donne lieu à une écoute théâtrale renouvelée. Il ne vise plus à illustrer une fable, il ne renvoie plus à un objet ou un événement dont il serait le témoin sonore, tout comme il ne se limite pas à des formes musicales traditionnelles, mais développe et affirme son propre potentiel expressif. Autonome, ses potentialités se trouvent

---

<sup>13</sup> Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" : Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, n°36, 2010, p. 3.

<sup>14</sup> Nous mettons en annexes un plan de la structure du spectacle *Inferno*.

chez Castellucci exploitées de manière à faire corps avec la scène et à interagir avec les autres éléments (éclairages, acteurs, scénographie, etc.) en toute équité. Partant, l'indétermination de ses présences renouvelle la posture auditive du spectateur et il en émerge ce que nous définirons comme une dramatisation de l'écoute.

Pour bien cerner notre objet d'étude, nous proposons d'abord un arrêt sur les spécificités du théâtre de Castellucci. C'est que ce dernier oblige à repenser l'économie de cet art. Il ne repose plus sur l'idée d'un récit à représenter et les différents médiums scéniques en viennent à prendre tour à tour les devants pour générer un événement composite et autoréflexif. Avant de sauter à l'analyse du son dans *Inferno*, il conviendra donc pour notre premier volet de situer l'univers esthétique singulier de la *Societas Raffaello Sanzio (SRS)* et de voir en quoi il se démarque des formes théâtrales traditionnelles. Son rejet de la *mimesis* se traduit par une recherche plus plastique, laquelle comporte parfois des traits propres à la performance. Il s'agira d'analyser les conséquences de cette émancipation de la scène par rapport au texte et d'envisager comment elle entraîne une nouvelle conception de la dramaturgie. Une fois identifiées les caractéristiques de l'économie du théâtre de Castellucci, nous nous attarderons dans un deuxième temps à la manière dont le son s'inscrit dans cette dramaturgie. Nous verrons par quels processus il devient autonome et les ouvertures que cela occasionne dans son rapport au reste de la scène. Ce deuxième volet consistera ainsi en une analyse des objets sonores et de leurs interactions avec les autres présences scéniques. Enfin, la troisième et dernière partie sera consacrée à la question de l'écoute en tentant de dégager les mécanismes qui la sous-



tendent et de voir comment elle peut se manifester dans *Inferno*. Nous verrons par quels procédés s'instaure une expérience auditive qui engage intimement le spectateur pour en faire un co-créateur du spectacle.

Pour appuyer notre propos, nous emprunterons la perspective intermédiaire afin d'analyser les rapports entre les divers médiums en jeu dans cette mise en scène. « Comme approche, l'intermédialité part du principe que c'est du milieu médiatique, des relations et des interférences entre modes de représentation et techniques de transmission, que l'étude de chaque média, voire de chaque œuvre, prend sens<sup>15</sup> », explique Jean-Marc Larrue. Nous aurons donc recours à certains des concepts qui y sont liés pour circonscrire les déplacements et co-transformations qui s'opèrent entre le théâtre et le médium « son ». Par ailleurs, il se trouve, comme nous le disions, bien peu de travaux sur la question du sonore au théâtre. Par conséquent, notre cadre heuristique sera constitué de travaux venant d'horizons divers. On retrouvera certes la pensée de Daniel Deshays (ingénieur du son et compositeur français) qui, avec *Pour une écriture du son*, apparaît comme l'un des initiateurs d'une pensée rigoureuse sur le sujet. Il faut également mentionner les recherches issues du groupe *Le son du théâtre* (CRI-ARIAS)<sup>16</sup> desquelles ont émergé certains textes déterminants pour notre réflexion (notamment ceux de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jonathan Sterne, Éric Vautrin et George Home-Cook). De même, l'approche plus

---

<sup>15</sup> Jean-Marc Larrue, « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, Théâtre/public*, n°199, 2011, p. 53.

<sup>16</sup> Fondé en 2008 par Marie-Madeleine Mervant-Roux (ARIAS-CNRS) et Jean-Marc Larrue (CRI-UdM), le groupe compte à présent (2012) une trentaine de chercheurs qui se consacrent à l'étude du son au théâtre. Voir le site : [www.lesondutheatre.com](http://www.lesondutheatre.com).

pragmatique développée par Michel Chion (chercheur et créateur sonore français) dans *Le son : traité d'acoulogie* nous a fourni un vocabulaire et des outils d'analyse très utiles pour aborder la matière sonore atypique d'*Inferno*. Bien que ses références et ses exemples proviennent du cinéma, ses concepts nous permettront d'envisager plus profondément les sons de ce spectacle qui, ne relevant pas de formes musicales traditionnelles, demandaient une méthode plus souple et plus généraliste. Plusieurs des théories que Chion défend proviennent en outre du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer dont le livre II, *Entendre*, servira d'amorce à notre questionnement sur l'écoute dans *Inferno*. Enfin, ce mémoire sera parsemé de commentaires de Castellucci lui-même qui, dans de nombreux entretiens, articles et ouvrages, discute abondamment de ses créations. Ses propos nous serviront ainsi à mieux cerner sa vision du théâtre et les principes ayant présidé à la genèse du spectacle. Il faut, pour terminer, préciser que ce mémoire vise exclusivement l'étude des caractéristiques formelles d'*Inferno* (visibles et audibles) et non pas de ses correspondances avec l'œuvre de Dante. Notre exposé comportera donc très peu de références à la *Divine Comédie*. Non que nous réfutions la pertinence d'une telle perspective, mais nous avons voulu limiter notre champ de recherche à la question - déjà vaste - du sonore et nous pensons qu'une lecture du spectacle à partir du texte de Dante constituerait une étude en soi. C'est plutôt sur l'objet scénique lui-même et ses possibles auditifs que nous souhaitons engager cette réflexion.

## Chapitre 1.

# Économie du théâtre de Castellucci : un pèlerinage de la matière

*[Je] me consacrerai désormais exclusivement au théâtre,  
tel que je le conçois, un théâtre de sang,  
un théâtre qui à chaque représentation aurait gagné  
corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue  
qu'à celui qui vient voir jouer, d'ailleurs on ne joue pas, on agit.  
Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création.*

Antonin Artaud

*L'écriture de la scène passe à travers des mots, bien sûr,  
mais aussi par les images, les sons, tout ce qui peut toucher  
le corps et le cœur du spectateur. Sans aucune forme de hiérarchie,  
de refus ni de fétichisme. La palette est totalement ouverte.*

*C'est pourquoi, selon moi, le spectateur  
et ses sensations occupent la place fondamentale.  
Tout est possible, par la grâce insoupçonnée du plateau.*

Romeo Castellucci

« Iconoclastie », c'est par ce mot que les Castellucci aiment à définir leur théâtre. « L'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle "d'avant"<sup>17</sup> » affirme Claudia Castellucci. Cette affirmation a ceci de particulier qu'elle pourrait définir aussi bien le geste d'un acteur dans un spectacle de la *Societas Raffaello Sanzio* que l'ensemble de l'oeuvre. Castellucci s'applique en effet, d'une création à l'autre et d'une scène à l'autre, à « déconstruire », à ébranler les formes et images traditionnellement associées à l'art théâtral. Tournant le dos à la représentation, il se revendique explicitement de Platon<sup>18</sup> et refuse un art qui reproduise « la tromperie de la réalité optique<sup>19</sup> ». Or, « comment était-il possible de dépasser la réalité en faisant abstraction de ses phénomènes ? » se demande-il avant de choisir de refaire le monde avec « les éléments du monde<sup>20</sup> ». Aussi entreprend-il de créer du réel au moyen des divers langages scéniques, parmi lesquels l'espace sonore aura une place de choix. Toutefois, du son comme du reste, il fait un usage que l'on devine atypique, voire inédit, rejetant la soumission au texte dramatique. Conséquemment, chaque langage artistique pourra entrer en dialogue avec ses pairs et c'est ainsi que le son en viendra à réclamer une autonomie rarement observée sur la scène occidentale.

---

<sup>17</sup> Claudia Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2001, p. 24.

<sup>18</sup> Voir « Le syndrome de Platon dans le théâtre des opérations », dans *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2001, p. 22-32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Avant de nous plonger dans l'étude du sonore dans *Inferno*, ce chapitre propose de cerner certains des traits singuliers du théâtre de Castellucci et, du même coup, de circonscrire les particularités de la dynamique opérant entre les divers éléments en scène. Il s'agira de voir en quoi ce théâtre se détache du modèle traditionnel et comment il recompose une nouvelle économie scénique. Une brève présentation de l'esthétique castelluccienne et de la pensée de son metteur en scène servira d'entrée en matière. Puis, nous verrons comment se traduit à la scène la démarche de Castellucci à travers les spectacles tirés de la *Divine Comédie* de Dante : *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*. Ceci nous amènera ensuite à reconsidérer la notion de dramaturgie qui prend la forme, dans ce théâtre, d'un jeu sur les formes, l'espace et le temps. Cette notion émerge par ailleurs dans un contexte où les différents médiums scéniques (sons, lumières, acteurs, scénographie, etc.) s'avèrent affranchis de toute hiérarchie prédéfinie, puisqu'aucune fable ou aucun texte ne vient régir l'organisation des éléments. En ce sens, *Inferno* partage avec la performance certains aspects que nous tenterons d'analyser plus avant.

### **1.1. Prélude. La *Societas Raffaello Sanzio* : présentation d'un théâtre marginal**

L'étonnement, comme l'affirme Piersandra Di Matteo, constitue l'une des pierres angulaires des créations de la *Societas Raffaello Sanzio*. Jamais convenue, en déséquilibre constant, la scène y prend des airs de surprises incessantes. Dans presque tous ses témoignages, Romeo Castellucci répète qu'il ne fait pas du théâtre : « [l]e théâtre n'est pas

ma maison<sup>21</sup> », affirme-t-il avec insistance. Ce refus obstiné de s'associer à cet art traduit certes une réticence à faire appel à ses codes et conventions, mais plus largement, il faut y voir une opposition ferme à l'idée aristotélicienne de *mimesis*. Aussi, ses créations auront pour but de créer du réel plutôt que d'en être le miroir. Cette position théorique se traduit entre autres par un rejet du texte dramatique. Ce dernier ne fait plus figure d'autorité à laquelle se soumettrait la mise en scène. Et les mots de Bernard Dort pourraient avoir été écrits pour Castellucci : « cette exigence d'un théâtre qui se fonde exclusivement sur la scène [...] ne vise rien de moins que l'abolition de la répétition, la déchéance de l'idée de *mimesis* (imitation) et par là du concept même de représentation<sup>22</sup> ».

Si Castellucci s'empare fréquemment d'œuvres canoniques comme amorce de ses spectacles<sup>23</sup>, elles n'émergent à la scène qu'en filigrane : on en capte des traces ici et là, des indices qui se matérialisent sous les formes les plus diverses (textes projetés, intégrés à la scénographie; images suggestives; geste d'un acteur, etc.). Bruno Tackels voit ce traitement du texte comme le prolongement de cette entreprise iconoclaste. C'est qu'il n'y a pas effacement complet de l'œuvre textuelle. C'est le cas d'*Inferno* où le texte est convoqué, mais en sourdine - tout comme le symbole dans la théorie iconoclaste de la *SRS* doit demeurer visible pour que sa déconstruction se révèle. On retrouvera ainsi mille évocations plus ou moins explicites du texte de Dante. Par exemple, les lettres du titre, ou encore le

---

<sup>21</sup> Notre traduction de « Il teatro non è la mia casa ». Romeo Castellucci « *Gaz#3: Interview Romeo Castellucci (Contemporary Dance)* », *GazMagazine*, 2007.

<sup>22</sup> Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 257.

<sup>23</sup> La *SRS* a entre autres monté *Hamlet*, *L'Orestie*, *Jules César*, *Voyage au bout de la nuit*.

mot « étoiles » (dernier mot de chacun des poèmes de la *Divine Comédie*)<sup>24</sup> dont les lettres apparaissent dans des téléviseurs. Pour Tackels, le texte dans les spectacles de Castellucci possède une place particulière tout en étant décentré. Sa puissance se trouve traduite, questionnée par les moyens de la scène :

[t]out se passe comme si l'écriture théâtrale n'existait qu'à se fondre dans des matériaux capables de la restituer dans son intégralité, au point que l'énoncé même du texte en devient superflu. Les corps, les sons, les lumières et les mouvements qui en sortent rendent le texte *visible sans que celui-ci ait besoin d'apparaître lui-même*<sup>25</sup>.

De source d'inspiration, le texte devient matériau scénique sans toutefois dominer comme c'est le cas dans le théâtre traditionnel. Tous les langages scéniques concourent à faire vivre le texte sans qu'il ait à se faire entendre par le biais des acteurs. Une correspondance révélatrice est d'ailleurs à faire avec la manière dont Deleuze décrit le travail de Carmelo Bene, metteur en scène italien à qui l'on compare souvent Romeo Castellucci :

si [Carmelo Bene] a souvent besoin d'une pièce originale, ce n'est pas pour en faire une parodie à la mode, ni pour ajouter de la littérature à la littérature. Au contraire, c'est pour soustraire la littérature, par exemple soustraire le texte, et voir ce qui advient. Que les mots cessent de faire "texte"<sup>26</sup>.

Pour Deleuze, retrancher le texte ne peut plus être perçu comme une « opération négative » tant cela engage des ouvertures positives et inédites. Questionner le texte par la scène sans le représenter en viendrait, autrement dit, à le ranimer. Pour Castellucci, il s'agit de traiter le

<sup>24</sup> *L'Enfer*: « E quindi uscimmo a riveder le stelle »; *Le Purgatoire* : « puro e disposto a salire a le stelle. » ; *Le Paradis* : « l'amor che move il sole e l'altre stelle. ».

<sup>25</sup> Bruno Tackels, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 29.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 89.

texte avec précaution : « ce qui reste, ce qui est prononcé, c'est le noyau dur [...] de cette manière seulement les mots peuvent avoir un pouvoir irradiant<sup>27</sup> ».

Cette démarche donne lieu à une recherche plus plastique tout en gardant du théâtre le travail sur la spatialité et la temporalité. En fait, Castellucci va à l'encontre des formes établies et recompose à chaque spectacle une nouvelle approche. Tackels résume bien son esthétique :

La scène y est le point de départ du travail; l'auteur n'y apparaît plus comme un pouvoir de création unique et totalement hégémonique ; la fable et le discours ne constituent plus la grammaire dominante, mais ce qui a lieu prend la forme d'un théâtre énergétique, selon la belle formule de Lyotard, où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens, pour ouvrir un registre infiniment plus large, un champ libre et polyphonique<sup>28</sup>.

Ses spectacles qui, comme nous le verrons, se rapprochent de la performance à plusieurs égards donnent à voir des formes et des actions abstraites dont la cohérence n'est pas prédéterminée. En ce sens que l'enchaînement des actions ne s'établit pas dans une logique donnée, il ne participe pas d'un tout homogène que le spectateur devrait comprendre d'emblée. Dort, dans son examen des mutations de la scène contemporaine, parle de « révolution einsteinienne » pour désigner l'émancipation du théâtre par rapport au texte qui a eu cours au XX<sup>e</sup> siècle :

[l]e renversement de la primauté entre le texte et la scène s'est transformé en une relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale les uns par rapport aux autres. On en vient à renoncer à l'idée d'une unité organique, fixée à priori, voire d'une essence du fait théâtral (la mystérieuse théâtralité), et à concevoir

---

<sup>27</sup> Notre traduction de « Ciò che rimane, che viene pronunciato è l'osso duro, [...] Soltanto in questo modo le parole possono avere potenza radiante ». Romeo Castellucci « L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica », *Le reti di dedalus*, 2010.

<sup>28</sup> Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 19.



plutôt celui-ci sous les espèces d'une polyphonie signifiante, tournée vers le spectateur<sup>29</sup>.

L'importance de ce dernier apparaît d'ailleurs majeure dans la vision du metteur en scène : « le théâtre définitif est essentiellement dans la tête du spectateur, mais je dirais aussi dans son corps. C'est une expérience complètement physique<sup>30</sup> ». Le théâtre, dit Castellucci, doit aménager des zones de doute. Les formes, les rythmes, les lumières, les sons ne doivent pas être enfermés dans un sens prédéfini. Dès lors, le cœur de l'activité du théâtre, explique-t-il, se situe dans l'imaginaire du spectateur : à lui de combler les écarts, d'imaginer une cohérence à cette iconoclastie en action<sup>31</sup>. C'est que ses spectacles visent à rendre flou, à cacher plutôt que montrer, affirme Castellucci. Il ajoute : « Je travaille avec les images [...], en fait je travaille sur l'image qui n'existe pas, sur l'entre-deux images<sup>32</sup> ».

Du reste, cette référence à l'image n'est pas fortuite, car - et ce n'est pas anodin de le rappeler - Romeo Castellucci vient du monde des arts visuels. En effet, il faut préciser que les membres fondateurs de la *SRS* n'ont pas une formation en théâtre. Romeo et Claudia Castellucci ont étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne où ils ont fait la rencontre de Chiara Guidi avec qui ils forment la compagnie en 1981. Les compositions visuelles y sont en effet généralement assez développées. En fait, leur formation de plasticiens explique peut-être leur refus, évoqué plus haut, de la *mimesis* : ils en viennent à créer un

---

<sup>29</sup> Bernard Dort, *op. cit.*, p. 270.

<sup>30</sup> Notre traduction de « il teatro definitivo, è essenzialmente nella testa dello spettatore, ma io direi anche nel corpo dello spettatore. È un'esperienza completamente fisica ». Romeo Castellucci, *Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, Rome, Artemide, 2007, p. 113.

<sup>31</sup> Nous reviendrons précisément sur cette activité du spectateur au chapitre 3 (3.5. Composer son écoute).

<sup>32</sup> Romeo Castellucci, Conférence de presse du 9 juillet, Festival d'Avignon, 2008.

théâtre détaché du texte pour se concentrer sur les moyens de la scène. À cet égard,

Matthieu Mével observe :

On peut déplorer la crise du langage, ou celle des significations héritées, on peut aussi se réjouir de voir ce qui surgit : l'attention se dirige vers ce qui, depuis la matière, se présente ici et maintenant, la présence du corps, et la mise en relation de l'ensemble des corps scéniques (mot, corps, son, lumière, objet) avec le corps des spectateurs<sup>33</sup>.

De ce « pèlerinage de la matière », comme Castellucci le nomme<sup>34</sup>, émanent un travail et une recherche tournés vers tout ce qui, dans le théâtre traditionnel, servait à illustrer le récit. Plus encore, scénographie, costumes, éclairages, mouvements des acteurs, sons deviennent le foyer des actions dramaturgiques déployées dans le temps et l'espace scénique. Et le mot d'iconoclaste s'avère tout à fait juste pour désigner des présences souvent inusitées (sur une scène de théâtre) : animaux, enfants, handicapés, etc. L'étonnement surgit également d'éléments scénographiques surprenants : piano en flamme, acteurs qui semblent flotter dans les airs, apparition d'un voile recouvrant toute l'assistance, matière visqueuse s'écoulant sur la scène, etc. Les exemples sont nombreux.

Par ailleurs, cette revalorisation du concret de la scène pousse plusieurs observateurs à établir une comparaison avec l'entreprise d'Antonin Artaud. Le désir de ce dernier, exprimé avec véhémence, d'une réappropriation par le théâtre des moyens qui lui sont propres évoque à plus d'un titre le projet de la *Societas*. La rénovation radicale du théâtre qu'Artaud a réclamée contenait certains des traits du théâtre de Castellucci : rejet de la

---

<sup>33</sup> Matthieu Mével, « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, *Théâtre/Public*, n°194, 2009, p. 62.

<sup>34</sup> Expression tirée du livre de la *Societas Raffaello Sanzio*, *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2001.

domination du texte, rôle prépondérant du metteur en scène et valorisation de la physicalité de la scène<sup>35</sup>. « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret<sup>36</sup> », affirmait Artaud. La mise en scène par Castellucci de la *Divine Comédie*, comme nous le verrons, atteste on ne peut mieux de cette affinité avec Artaud en ce qu'elle donne à voir une adaptation scénique où l'intérêt repose sur les actions plutôt que sur une illustration du récit de Dante.

## **1.2. *Inferno, Purgatorio, Paradiso***

En 2008, Castellucci est nommé artiste associé du Festival d'Avignon et décide d'y monter la *Divine Comédie* dont chacune des parties prendra la forme d'un spectacle : *Inferno, Purgatorio* et *Paradiso*. Trois mises en scène, témoignant de trois démarches aux antipodes. En effet, chacun des opus donne lieu à une esthétique singulière et génère des expériences en apparence inconciliables. Castellucci affirme avoir été attiré par la posture de l'artiste, par son pouvoir de création : « Dante a pris le risque de la création radicale, il s'est posé au milieu de la représentation. Le corps de Dante est le miroir à travers lequel on peut voir à notre tour toutes ses visions<sup>37</sup> ». Cette œuvre, dit Castellucci, met en jeu l'imagination, non seulement parce que l'auteur a inventé ces mondes qui n'existent pas, mais parce que le lecteur (ici le spectateur) participe de leurs élaborations. De plus, le

---

<sup>35</sup> Cette énumération pourrait s'étendre à de nombreux autres aspects et l'analyse des affinités entre le théâtre de Castellucci et le théâtre de la cruauté d'Artaud pourrait faire l'objet d'une étude en soi.

<sup>36</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 55.

<sup>37</sup> Tiré de l'entretien « Tout à inventer », *Plan-neuf*, 2009.

metteur en scène avoue avoir été animé par les mots *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso* qui l'ont conduit à s'interroger sur leur signification, sur leur résonance dans l'ici et maintenant : « the title of a show for me is a "door" that leads into it, it is a promise, a promise that something will happen<sup>38</sup> ». Ceci dit, son projet, soutient-il, ne vise pas à tomber dans l'érudition, ni à faire une actualisation du récit de Dante. Il s'agissait plutôt d'explorer l'irreprésentabilité de l'œuvre : « [c]ette œuvre est absolument impossible à représenter [...]. Alors l'adapter devient intéressant [...]. Quoi de plus attirant que ce qu'on ne peut pas représenter sur scène ? C'est la question fondamentale, celle qui libère la véritable imagination<sup>39</sup> ».

*Inferno* marque en effet un écart notable avec le texte de Dante. Sans paroles, aucun fragment du poème original n'est donné à voir ou à entendre dans cette mise en scène insolite (à l'exception du titre et du mot « étoiles »). Il n'est pas davantage illustré par les actions : des traces de l'œuvre de Dante se laissent certes deviner au détour d'une image ou d'un mouvement, mais il n'agit pas en tant que partition scénique. S'enchaînent différents tableaux qui ne sont pas identifiés comme tels. Ne formant pas un tout homogène, le spectacle est constitué d'une suite d'actions sans liens évidents les unes aux autres.

Le tout prend place dans la Cour d'honneur du Palais des Papes qui apparaît comme

---

<sup>38</sup> Cité dans Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" : Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, n°36, 2010, p. 4.

<sup>39</sup> Tiré de l'interview par Gustav Hofer, DVD *Inferno, Purgatorio, Paradisio*, Arte Éditions, 2008.

un élément central du spectacle. Comme le note Mervant-Roux, « l'espace lui-même constitue dans ce spectacle une sorte de grand actant<sup>40</sup> ». En effet, la façade est intégrée à plusieurs moments forts du spectacle. Dès le début, Castellucci lui-même arrive de l'une des ouvertures du fond et prononce : « Je m'appelle Romeo Castellucci », marquant là en quelque sorte son appropriation de l'œuvre de Dante. Après avoir enfilé une combinaison protectrice, il se fait alors attaquer par sept bergers allemands qui le mordent sans répit. Quand ils sortent finalement, Castellucci revêt une peau de chien qu'un homme vient à son tour mettre sur ses épaules avant d'escalader de bas en haut le mur de la façade. Il s'arrête, le temps de poser devant une rosace, puis une fois au sommet, il lance un ballon de basketball qui, au moment de fracasser le sol, semble produire un son métallique résonnant fortement. Un jeune garçon finit par l'attraper et le fait rebondir à nouveau : à chaque fois que le ballon frôle le sol, on entend des bruits de pierres qui s'entrechoquent, et ce, de plus en plus en fort. Le contraste du son synchronisé au mouvement du ballon s'avère on ne peut plus surprenant : « il est acoustiquement très riche, la matière est fine, détaillée et précise, avec plusieurs strates d'échos, une sorte de gros plan audio, presque tactile<sup>41</sup> », dit Mervant-Roux. S'amorce alors une des scènes les plus saisissantes du spectacle mettant en vedette la Cour d'honneur : les rebonds du ballon semblent animer la façade dont les fenêtres s'illuminent les unes après les autres donnant l'impression qu'une boule de feu s'agite derrière le mur. Ses montées et ses descentes sont accompagnées de sons vifs qui ont l'air

---

<sup>40</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », dans *Pratiques performatives : body remix*, Josette Féral (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 247.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 250.

de provenir de la boule lumineuse. De plus en plus saccadés, les mouvements de lumière et les sons s'accélérent jusqu'à ce qu'ils disparaissent subitement. Au même moment, environ quatre-vingts acteurs entrent en scène d'un pas lent. Ils sont de tous les âges, ont des vêtements de toutes les couleurs et formeront, dans la plupart des scènes suivantes, des mouvements de chœur lents. Ils y exécutent de petits gestes, répétés, parfois des gestes mimétiques : ils s'embrassent, ils s'échangent le ballon, ils font mine de se trancher la gorge. À d'autres moments, ils apparaissent plutôt comme une foule : ils sont amassés dans le fond du plateau, ils roulent au sol dans un mouvement de vague, etc. Ces scènes de groupe sont à chaque fois accompagnées d'une trame sonore composite où se mêlent des textures (bruits de verre, de métal, de bois), des notes tenues longuement, du souffle, et on y devine parfois des bribes de chants liturgiques. À ces moments de foule viennent s'ajouter des tableaux singuliers qui, à chaque fois, suscitent l'étonnement; tel ce piano en flamme qui gît au centre du plateau après que l'on ait recouvert le public d'un voile; un peu avant, de très jeunes enfants sont enfermés dans un cube de verre où on les voit jouer nonchalamment; plus tard un cheval blanc entre, fait quelques tours sur lui-même pendant lesquels il est recouvert de peinture rouge. La représentation se ponctue de manière tout aussi singulière avec l'arrivée d'une voiture accidentée de laquelle sort un acteur portant un masque représentant Andy Warhol. Le spectacle se termine alors que ce dernier se jette du haut de la voiture les bras en croix et que tombent également de la façade quatre des sept téléviseurs représentant les lettres du mot É-T-O-I-L-E-S pour ne laisser que les lettres T-O-I. En somme, ces actions décrites sommairement nous laissent entrevoir le caractère éclectique et original de cette première partie de la trilogie.

*Purgatorio*, pour sa part, dévoile une esthétique plus proche de l'hyperréalisme. L'action prend place dans un décor imposant représentant l'intérieur d'une demeure bourgeoise. Le réalisme de la scénographie trouve son équivalent sonore : les moindres gestes sont amplifiés par des micros répartis un peu partout sur scène. On est ici témoin de la vie quotidienne d'une famille : on voit la mère cuisiner, un jeune garçon jouer, le père qui rentre du travail. Avant chaque fait et geste, une narration projetée au-dessus de la scène nous avertit de ce qui suivra. Ces projections, pour Katia Arfaria, contribuent à flouer l'effet de réel : « Castellucci appropriates a digital technique to introduce a kind of delay communication. This is a strategy of distancing : the spectator is distanced from the phenomenological perception of performance as a real-time experience<sup>42</sup> ». Le point tournant de ce spectacle survient au moment où le père emmène l'enfant à l'étage - le public reste alors devant une scène vide - et l'on entend alors les cris et gémissements du fils qui se fait agresser sexuellement. Pendant, cette scène monstrueuse, le mot « musique » est projeté au centre de la scène. Ceci nous fait entrevoir l'importance du son dans la dramaturgie du théâtre de Castellucci. George Home-Cook décrit l'impact du sonore à cet instant :

[p]endant que cet enfer se déroule hors scène, deux mots apparaissent [...] : "La Musique". Leur lecture provoque non seulement une juxtaposition hideuse entre le *vu* (la beauté implicite qui accompagne l'idée de la "musique") et l'*entendu* (les sons innommables de l'agression), mais souligne l'effroyable symphonie du moment<sup>43</sup>.

Après cette scène, le décor disparaît pour laisser une scène vide au-devant de laquelle sont

---

<sup>42</sup> Katia Arfara, « Instance : La Societas Raffaello Sanzio, *Purgatory* (2008) », *Mapping intermediality in performance*, Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), Amsterdam University Press, 2010, p. 114.

<sup>43</sup> George Home-Cook, « Le purgatoire de l'écoute », *Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, Théâtre/public*, n°199, 2011, p. 107.

projetées d'immenses fleurs. De l'hyperréalisme de la première partie, on tombe, dans la seconde, dans un univers complètement abstrait qui se termine par une sorte de danse effectuée par un acteur handicapé vêtu des mêmes vêtements que l'enfant et d'un jeune garçon qui porte ceux du père. Arfara souligne l'ambivalence de ce spectacle qui se joue des codes du théâtre : « Both space and time in *Purgatoy* are treated as concrete and suspended, literal and symbolic, historical and theological. The estrangement produced by this spatiotemporal structure reflects the intermedial nature of the performance itself<sup>44</sup> ».

Dans un tout autre univers, *Paradiso* relève plutôt de l'installation. À Avignon, elle était présentée à l'Église des Célestins. Quelques spectateurs à la fois y entraient pour observer, à travers un trou, l'intérieur de la chapelle où gisait un piano incendié posté au loin. Dans un espace vide, le sol fait de miroir et tapissé d'eau ruisselante donnait à voir le plafond par terre. Un tissu noir allait et venait devant le trou, gênant la vue de l'observateur. Pour Éric Vautrin ce n'est pas tant le piano qui retenait l'attention : « [c]e sont plutôt les liens qui se tissent entre la mélodie, la lumière claire et l'eau qui bruissent au sol [...] l'ensemble jouant la même variation continue, a-rythmée et indifférente<sup>45</sup> ».

### 1.3. Entre littéralité et illusion : l'ambiguïté castellucienne

Il convient par ailleurs d'analyser de plus près la manière dont Castellucci allie son

---

<sup>44</sup> Katia Arfara, *op. cit.*, p. 114.

<sup>45</sup> Éric Vautrin, « Paradiso à Avignon », livret du DVD *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Arte Éditions, 2009.



refus de la *mimesis* à un travail scénique qui se rapproche parfois de la performance. Car, parler de la *SRS* sans évoquer sa parenté avec ce mouvement artistique, ce serait oblitérer non seulement la similitude de ces deux univers, mais aussi passer à côté de l'occasion de mieux saisir la dynamique opérant dans le théâtre de Castellucci. Ce dernier a en effet avec la performance de nombreux airs de famille : il se veut autoréférentiel; l'accent est mis sur la dynamique physique entre les éléments en scène; l'action développée durant le temps et dans l'espace de l'œuvre surplombe tout ailleurs fictif potentiel. De même, les caractéristiques de cette pratique qu'identifie Frédéric Maurin font écho à l'esthétique de la *SRS* : « [d]ans cette "esthétique intégrée du vivant", dans cette "production de présence" où la forme tend à s'effacer devant la force, une économie de l'immanence, de l'immédiateté, de la littéralité a tôt fait de prendre le pas sur la logique de la représentation<sup>46</sup> ». Ceci dit - et Maurin le reconnaît dans son examen de la performance - il s'agit d'un mouvement artistique difficile à définir sans équivoque, puisque « tout se passe comme si chaque performance générerait une nouvelle définition de la performance, comme si chaque performance produisait la performance dans l'acte<sup>47</sup> ». D'ailleurs, RoseLee Goldberg ne dit pas autre chose dans *Performances: l'art en action* :

l'art de la performance défie en fait toute définition précise ou commode, au-delà de l'affirmation élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes : ceci est toujours vrai, quoique chaque nouvel artiste de performance et chaque nouvel auteur écrivant sur cet art élargissent inévitablement le champ de définition<sup>48</sup>.

Toutefois, pour notre comparaison avec la *SRS*, nous retiendrons ici les éléments

---

<sup>46</sup> Frédéric Maurin, « Excéder », *L'avant-garde et l'Europe*, Théâtre/Public, n°190, 2008, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>48</sup> RoseLee Goldberg, *Performances: l'art en action*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1998, p. 12.

circonscrits par Chris Salter dans sa vaste réflexion sur le concept de performance (au sens large) où il parvient à identifier sept caractéristiques qui la différencient d'autres formes d'énonciation de la connaissance (« forms of knowledge making ») :

(1) an interest in enacting, (2) real-time, dynamic processes over static objects or representations, (3) engagement with the temporal moment of the present, (4) embodiment and materiality, (5) immanent experience, (6) the effect of both human and nonhuman presence, and (7) transmutation and reconstitution<sup>49</sup>.

Débordant le cadre artistique et esthétique, l'angle d'étude qu'adopte Salter fait ressortir plus largement ce que convoque l'idée de performance et ce à quoi elle s'oppose. Renvoyant aux sciences cognitives, il explique que le mot représentation désigne alors une correspondance entre une image mentale et un objet à laquelle elle renvoie dans le monde. Dans cette logique, est admis « a demarcation between subject and object<sup>50</sup> ». À l'opposé, la logique performative, elle, « impl[ies] a world in wich subjects and objects have not yet come into being and, even materialized, are always in a constant state of flux and transformation that is unstable and difficult to repeat<sup>51</sup> ». Or, le théâtre de Castellucci se trouverait, dirons-nous, au carrefour de ces deux logiques en ce sens qu'il ne renonce pas complètement aux procédés représentatifs (imitatifs). Il tiendrait plutôt de ce que Kattenbelt décrit comme une radicalisation de l'aspect performatif des arts :

I consider the performative turn in the contemporary arts literally as a *radicalisation* of the performative aspects of art in order to reinforce the materiality or expressive qualities of the aesthetic utterance, to emphasis the aesthetic situation as a staging, and world-making event taking place in the presence of the here and now, and to intensify the aesthetic experience as an embodied experience<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Chris Salter. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010, p. xxiii.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. xxvii.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. xxvii.

<sup>52</sup> Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », *Mapping intermediality in performance*, Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 33.

Il oppose cette idée à celle de *performative turn* à propos de laquelle Erika Fischer-Lichte affirme qu'elle engage une rupture nette avec la représentation, car en tant qu'expérience unique ne renvoyant qu'à elle-même, la performance dissout la dichotomie sujet/objet. Nous croyons que l'idée de Kattenbelt rejoint pleinement l'entreprise castelluccienne, car tout en utilisant les moyens du théâtre, elle les dénonce par une exacerbation de sa matérialité : on y souligne l'artificialité de l'événement tout en y enjoignant des éléments qui imitent quelque chose du monde. Pour Matthieu Mével, les spectacles de Castellucci s'inscrivent sans contredit dans un entre-deux du représentatif et du performatif (il parle quant à lui du mouvement artistique) : « C'est le propre de la performance que de se situer hors du champ de la représentation. Ce qui est intéressant chez Castellucci, c'est que le refus de la représentation s'accompagne d'une foi intacte dans le pouvoir de l'illusion<sup>53</sup> ».

Dans ce théâtre, on joue ainsi sur l'ambiguïté de ce que l'objet représente et de l'objet matériel lui-même. Quand, dans *Inferno*, on voit apparaître sur le plateau, au milieu des acteurs en mouvement, les lettres immenses et illuminées I-N-F-E-R-N-O, l'objet scénographique (les lettres) devient aussi important que ce à quoi il renvoie, par opposition, au théâtre traditionnel où le référent se veut plus important que l'objet matériel lui-même. S'élabore ainsi une tension, un jeu de confrontation entre ce que Bolter et Grusin nomment « l'immédiacie » et « l'hypermédiacie ». L'immédiacie se rapporte à un type de représentation visant à donner l'impression d'être en présence direct du « représenté » -

---

<sup>53</sup> Matthieu Mével, « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, *Théâtre/Public*, n°194, 2009, p. 62.

donc à faire oublier la matérialité du média. À l'opposé, l'hypermédiacité renvoie à un type de représentation qui souligne l'acte de médiation, qui le rend visible. « Hypermedia and transparent media [immédiacité] are opposite manifestation of the same desire : the desire to get past the limits of representation and to achieve the real<sup>54</sup> », précisent Bolter et Grusin. Or, la co-présence au sein d'une même œuvre de différents médiums artistiques contribue selon Walter Moser à attirer l'attention sur ces processus : « Le dispositif interartiel, se doublant d'un dispositif intermédial, développe une fonction heuristique dans la mesure où il donne à *voir* et à connaître la médialité de l'art<sup>55</sup> ». Il donne l'exemple de William Blake mettant en scène l'écriture dans ses œuvres picturales. La peinture y souligne la médialité de l'écriture<sup>56</sup>. Les spectacles de Castellucci, quant à eux, semblent osciller entre ces processus d'hypermédiacité et d'immédiacité. Bien qu'ils imitent un élément du réel (geste, objet, bruit, etc.), certains éléments scéniques voient leur médialité « dénoncée » soit par le traitement qui en est fait (le masque d'Andy Warhol le représente, mais demeure tout à fait identifiable comme imitation du réel) ou encore, ce sera leur association à d'autres éléments qui fera ressortir leur médialité (le bruit de verre entendu aux rebonds du ballon). Au début de *Purgatorio* par exemple, les sons « quotidiens » sont amplifiés par des micros disposés un peu partout sur le plateau. Du coup, on entend la mère couper les légumes, le bruit des assiettes qui s'entrechoquent, etc. Cette sonorisation, bien qu'elle tende vers un effet

---

<sup>54</sup> Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 53.

<sup>55</sup> Walter Moser, « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans *Intermédialité et socialité, Histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus Publikationen, 2007, p. 91.

<sup>56</sup> Moser ajoute que si tout art inclut la médialité, il porte également en lui une fonction plus grande que celle de remédier le réel : « [t]oujours porté par un soubassement médial, l'art se distingue pourtant du média par des déterminants - par exemple - de nature esthétique - qui lui assignent un champ plus étroit. ». Walter Moser, *op. cit.*, p. 69.

réaliste, trahit sa propre médialité en poussant l'amplification trop loin, ce qui a pour effet de déréaliser les bruits. Pour George Home-Cook, le spectacle de Castellucci se joue des processus de médiation du réel :

Dans *Purgatorio*, Castellucci amplifie tout, à divers degrés, au-delà ou en-deçà de la réalité. Le réalisme est amplifié à tel point qu'il devient faux : en nous incitant à observer chaque détail du décor, à attendre chaque petit mot, son, image et mouvement et à nous y accrocher, tout cela à un rythme que l'on doit qualifier de "glacial", Castellucci nous invite à regarder et à entendre au-delà des scènes et des sons, ou, pour citer Husserl, à "retourner aux choses elles-mêmes"<sup>57</sup>.

Ici, « retourner aux choses elles-mêmes » signifierait retrouver une conscience des procédés intermédiaires qui en viennent à trahir l'illusion qu'ils « devraient » créer. En ce sens, le théâtre de Castellucci ne renonce pas entièrement à certains mécanismes illusionnistes propres au théâtre, quoiqu'il joue de la littéralité des présences scéniques; ce qui fait dire à Mével : « [l]es spectacles de Castellucci détruisent les outils du théâtre dans le même temps qu'ils en récupèrent les fondements (et/ou les restes), ils font vivre [...] les mots "spectacle" ou "effet"<sup>58</sup> ».

#### 1.4. Une dramaturgie du temps et de l'espace

Pour mieux comprendre comment se dessine ce jeu entre illusion et littéralité, il faut par ailleurs réinterroger la notion de dramaturgie. L'entreprise de Castellucci demande, il est vrai, de l'entrevoir en un sens plus large que dans le théâtre traditionnel. Marie-Madeleine Mervant-Roux observe d'ailleurs le caractère inédit de l'économie théâtrale de la

---

<sup>57</sup> Georges Home-Cook, *op. cit.*, p. 105.

<sup>58</sup> Matthieu Mével, *op. cit.*, p. 64.

*SRS* : « la méthode Castellucci [...] est spécifique et crée une nouvelle forme de théâtre dont l'espace et le temps sont acteurs authentiques<sup>59</sup> ». C'est que la dramaturgie y engage tous les éléments participant à la constitution de l'œuvre (sons, éclairages, scénographies, acteurs, etc.), tout comme elle engage leur organisation dans l'espace et le temps qui deviennent en effet des paramètres de premier plan. Ces implications s'avèrent justement circonscrites par la définition que donne Chris Salter de la notion de dramaturgie : « [l]a dramaturgie décrit la manière dont les composantes théâtrales sont organisées, conceptuellement et spatio-temporellement pour produire une performativité signifiante pendant l'événement théâtral<sup>60</sup> ». Définition qui recoupe en partie celle que donne lui-même Castellucci de cette notion : « in our case, dramaturgy is something different: dramaturgy, in essence, is an economy of figures and time, and of rhythm<sup>61</sup> ». Ainsi, les tensions dramaturgiques émergent précisément des mouvements de la matière (qui inclut le son comme nous le verrons dans ce mémoire), de ses modifications de rythmes, des contrastes d'images et de sons, des vides, des silences; bref, chaque passage d'un état à un autre pour peu qu'il soit perceptible. Par exemple, dans la scène où les fenêtres de la cour d'honneur s'illuminent, tous les éléments de l'espace scénique participent de l'élaboration du mouvement dramaturgique : sons, lumières, acteurs et scénographie. Pour Chiara Guidi de la *SRS*, la dramaturgie évoque surtout l'idée de tempo et des contrastes qu'il fait jaillir : « If I have to talk about dramaturgy, I think of a symphony... When we listen to a symphony we feel the

---

<sup>59</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », *op. cit.*, p. 247.

<sup>60</sup> Chris Salter, « Dramaturgies du son », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 73.

<sup>61</sup> Romeo Castellucci, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres et New-York, Routledge, 2007, p. 213.

fullness and the emptinesses [...] the changes of rhythm, the slowings down and speedings up<sup>62</sup> ».

### 1.5. Dé-hiérarchisation des langages scéniques : vers une dialectique de la matière

*Inferno* et le théâtre de Castellucci témoignent par ailleurs de la dé-hiérarchisation des procédés théâtraux qui « représente un principe continu et inhérent au théâtre postdramatique<sup>63</sup> », dit Lehmann. Ni la scénographie, ni les bribes de textes, ni les mouvements, ni le son ou les costumes ne viennent conférer un sens explicite et global à la performance. Tout comme ils n'ont, la plupart du temps, rien à voir les uns avec les autres. Ils ne « s'expliquent » pas mutuellement et les actions sont rarement enchaînées dans un lien causal. Quand, vers le milieu de la représentation, les acteurs se tiennent debout et chuchotent « je t'aime » machinalement à répétition tout en regardant leurs deux mains l'une après l'autre, il devient évident que le geste et la parole ne découlent pas l'un de l'autre; ils ne sont pas pris dans un rapport logique. Tous les procédés en viennent à prendre une importance égale, ou plutôt, chacun leur tour, ils occupent les devants comme le souligne Bernard Dort à propos de l'émancipation de la scène :

s'esquisse une autonomie relative des éléments mêmes de l'activité théâtrale : le texte ne se soucie plus de la scène ; la scène fait parfois mine d'ignorer le texte ; l'espace scénique, voire la lumière, revendiquent d'être traités comme des partenaires à part entière<sup>64</sup>.

Chaque médium scénique intervient donc selon ses modalités propres et exploite les

---

<sup>62</sup> Chiara Guidi, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres et New-York, Routledge, 2007, p. 137.

<sup>63</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 135.

<sup>64</sup> Bernard Dort, *op. cit.*, p. 270.

champs expressifs qu'il maîtrise. Ainsi, *Inferno* rejoint la particularité du théâtre postdramatique décrite par Lehmann voulant que les éléments soient dans un rapport parataxique, consistant en une « [c]onstruction par juxtaposition, sans qu'un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases<sup>65</sup> ». Même les éclairages fonctionnent parfois de manière autonome, comme dans la scène où les fenêtres de la façade de la cour d'honneur sont illuminées les unes après les autres formant une sorte de chorégraphie lumineuse. Cohabitant dans le temps et l'espace de l'œuvre, les divers éléments se « connotent » les uns les autres, mais ne sont pas liés entre eux par une fable comme dans le théâtre traditionnel. Pour Bruno Tackels, c'est ce qui permet à Castellucci de renouveler le rapport à la scène : « c'est précisément parce que le fil narratif n'est pas au premier plan qu'on est sensible à plein d'autres choses. D'où la possibilité d'une lecture infiniment ouverte par le spectacle<sup>66</sup> ». Partant, cette dé-hiérarchisation des procédés théâtraux donne lieu à une co-présence de langages artistiques libres de se déployer selon leurs propres dynamismes. Cette présence simultanée de médiums radicalement différents dévoile des écarts, des jeux sur cette différence.

De plus, dans ce théâtre auquel tous les éléments spectaculaires participent également, l'action en vient à prendre une place de premier plan. Bruno Tackels soutient d'ailleurs à propos de la *SRS* : « c'est bien l'action (et non l'histoire, le personnage ou le

---

<sup>65</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 135.

<sup>66</sup> Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 62.



caractère) qui fait figure d'action principale de leur théâtre<sup>67</sup> ». Pour souligner l'importance de l'action dans le théâtre postdramatique, Lehmann évoque le théâtre énergétique de Lyotard « qui ne serait point théâtre de la signification, mais théâtre “des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence”<sup>68</sup> ». Pour Bruna Filippi, l'importance de l'action se trouvait déjà dans les premières œuvres de la *SRS* :

Au cours de l'événement théâtral, une série de tensions et de relations conflictuelles est rendue opératoire : entre le corps et la matière, la surface et la profondeur, le mouvement et l'immobilité, le temps vécu dans le présent et le temps pressenti, la fixité et la variation, l'intérieur et l'extérieur<sup>69</sup>.

À cette valorisation de l'action en scène s'adjoint de plus une exacerbation du temps qui s'apprécie au présent : on ne vit plus le temps de la représentation à travers celui de la fable, mais bien l'immédiateté de l'action en mouvement constant. À ce sujet, Castellucci insiste sur l'importance du corps : « La durée, c'est le rapport au corps de celui qui vit à tel moment telle qualité précise du temps<sup>70</sup> ».

Ainsi, une dialectique s'établit entre les matières hétérogènes. Chaque élément nous emmenant dans des directions différentes; s'entrechoquent des images, des mouvements, des textures (visuelles et sonores) pour ouvrir un champ interprétatif infini<sup>71</sup>. C'est donc ici le spectateur qui se voit interpellé : à lui de « combler » les écarts, de produire *sa*

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>68</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 52.

<sup>69</sup> Bruna Filippi, « Le vertige de la performance en toutes choses : la Societas Raffaello Sanzio », *L'avant-garde américaine et l'Europe / II. Impact, Théâtre/Public*, n°191, 2008, p.19.

<sup>70</sup> Notre traduction de « La durata è un rapporto col corpo di chi vive in quel momento quella determinata qualità di tempo. ». Romeo Castellucci, *Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>71</sup> Nous reviendrons sur cette dynamique interartielle au chapitre 2 pour nous concentrer précisément sur l'intégration du son.

cohérence. Là-dessus Lehmann soutient : « [l']appareil sensoriel humain ne supporte que difficilement l'absence de rapports. En les lui ôtant, il va se chercher les siens propres, se fait actif, fantasme avec frénésie<sup>72</sup> ». L'émancipation de la mise en scène se serait donc muée en un éclatement de ses composantes artistiques, ce qui a pour conséquence un déplacement du rôle du spectateur qui devient plus actif.

### 1.6. Faire corps avec la scène : la posture de l'acteur

Dans ce théâtre qui tend à rejeter l'illusion et « l'ennui profond d'une histoire à raconter<sup>73</sup> », l'acteur sera le moins possible « une espèce de mannequin oral du poète<sup>74</sup> », dit Castellucci. Son souci n'est plus d'incarner un personnage. Enfin, plus seulement, car si à quelques reprises il transmet un texte et suggère une histoire, son corps ne sera pas au service de cette dernière. En effet, les acteurs chez Castellucci ne représentent plus un rôle, une fonction sociale, un type ou une émotion qui ne leur appartiennent pas. Ils sont là pour « leur aspect, combien ils pèsent, leur expérience de vie, quel âge ils ont, leur tour de taille, s'ils ont une cicatrice ou non, leur capacité technique, leur degré d'étonnement, leur pointure, s'ils sont heureux ou dépressifs<sup>75</sup> ». Il s'agit d'un autre aspect qui rapproche ce théâtre de la performance : les sujets en scène ne représentent qu'eux-mêmes. C'est que

---

<sup>72</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 132.

<sup>73</sup> Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 104.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>75</sup> Notre traduction de « il loro aspetto, quanto pesano, le loro esperienze di vita, che età hanno, il giro-vita, se hanno una cicatrice oppure no, la loro capacità tecnica, il loro grado di stupore, il numero di scarpe, se sono felici o depressi ». Romeo Castellucci, « L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica », *op. cit.*

pour le metteur en scène italien, « [l]’acteur, mais seulement en tant que corps, est a priori le corps même du théâtre<sup>76</sup> ». C’est sa présence physique, réelle qui pourra faire naître un récit qui sera propre à chaque spectateur. À ce titre, quand on demande à Castellucci ce que sont ces êtres en scène, comment il les définit, il répond : « Des images je dirais. Des images au milieu d’autres images. Des pulsations, des masses d’énergie, des corps au milieu d’autres corps<sup>77</sup> ». Le corps apparaît ici comme le revers du langage, un au-delà qui permettrait d’aller à l’essentiel selon lui. La communication vient d’ailleurs dit-il : « d’un corps muet, sans existence ; d’un corps qui n’a qu’une histoire, qu’une guerre à raconter : la guerre optique des *Surfaces*<sup>78</sup> ». Le corps blessé ou le corps de l’enfant communiquerait d’une manière beaucoup plus fondamentale et directe selon le metteur en scène. Tout comme les procédés du théâtre traditionnel, le langage apparaît suspect chez Castellucci, et le corps dans la vérité objective de sa présence constituerait un moyen de contournement.

Or dans *Inferno*, le corps est moins exploité pour les particularités physiques de ses acteurs : s’opère plutôt un travail sur les chœurs, sur les mouvements de groupe. Ils sont en effet nombreux sur scène à se déplacer le plus souvent en masse. Un rythme lent domine les chorégraphies simples : des marches, des gestes tels que de s’embrasser les uns les autres ou encore s’allonger au sol. Plusieurs tableaux donnent à voir de longs moments d’immobilité. Bref, ce qui jaillit de cette exploration sur les chœurs, c’est une scène qui prend corps à

---

<sup>76</sup> Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 108.

<sup>77</sup> Notre traduction de « Immagini, direi. Immagini in mezzo ad altre immagini. Pulsazioni, masse di energia, corpi in mezzo ad altri corpi ». Romeo Castellucci, « L’attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell’azione scenica », *op. cit.*

<sup>78</sup> C’est Castellucci qui souligne. Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, *op. cit.*, p. 103.

travers le mouvement collectif des hommes et des femmes qui y évoluent. Bien qu'ils aient des vêtements différents et qu'ils soient de tout âge (de jeunes enfants de 3 ans allant jusqu'à des personnes âgées), la lenteur et l'homogénéité de leurs actions concentrent l'attention sur les mouvements de « foule » plutôt que sur les gestes individuels. Ici, c'est le corps collectif qui devient le corps de la scène induisant un dialogue avec les autres langages artistiques, rejoignant ce que Matthieu Mével affirme à propos de la *SRS* : « l'attention se dirige vers ce qui, depuis la matière, se présente ici et maintenant, la présence des corps, et la mise en relation de l'ensemble des corps scéniques (mots, corps, son, lumière, objet) avec le corps des spectateurs<sup>79</sup> ».

En somme, il s'agissait dans ce chapitre de cerner notre objet d'étude et ainsi, de mieux saisir ce qui rapproche le théâtre de Castellucci d'un théâtre traditionnel et ce qui l'en éloigne. Il convenait de préciser que le rejet de l'illusion et de la *mimesis* dont il se réclame s'accompagne néanmoins d'une récupération de procédés propres au théâtre. De plus, il nous apparaissait essentiel de définir l'approche dramaturgique de cette esthétique afin de comprendre comment s'articulent les divers médiums scéniques. Sans hiérarchie prédéfinie, on comprend qu'ils peuvent dès lors « s'épanouir » les uns à côté des autres. En ce sens, *Inferno* marque un pas vers ce travail de la matière, des matières, où le temps et l'espace se conjuguent pour donner lieu à une œuvre ouverte aux interprétations. L'importance de l'action qui naît de cette recherche sur les rythmes, les silences, les vides, les contrastes

---

<sup>79</sup> Matthieu Mével, *op. cit.*, p. 62.

permet en outre de laisser entrevoir la possibilité d'une inscription du sonore innovante et centrale dans la dramaturgie du spectacle.

## Chapitre 2.

# Vers une nouvelle inscription dramaturgique du son dans *Inferno*

*La musique joue un rôle essentiel dans l'univers de la Societas.  
On pourrait presque dire qu'elle joue le rôle d'un acteur à part entière,  
qu'elle existe dans l'espace comme un acte parmi d'autres,  
qu'ils soient humains, organiques, plastiques ou mécaniques.*

*Ou pour le dire autrement, la musique est le double exact  
de l'espace qui se construit. Elle n'est donc jamais illustrative ou  
narrative, mais elle baigne l'espace comme  
ce dernier vient habiter le temps du théâtre.*

- Bruno Tackels

Suite à cet examen de l'économie du théâtre de Castellucci, ce second chapitre entend plonger au coeur de la question du son dans *Inferno* et des modalités par lesquelles il prend une part active à la dramaturgie du spectacle. S'émancipant de la fonction de bruitage et ne se limitant pas exclusivement au registre musical, la dimension sonore en vient à participer pleinement à la constitution de l'action scénique. L'hypothèse développée veut donc que le son affirme une certaine autonomie. Sa présence n'étant plus illustration, il s'apprécie pour ses qualités propres et impose un champ expressif aussi complexe que le visuel avec lequel il partage la scène. C'est d'ailleurs ce dialogue images/sons qui sera examiné à travers l'analyse de certains extraits clés. Puis, nous verrons comment le son parvient à se faire « événement » et à actionner seul la dramaturgie par des jeux de contrastes d'intensités.

### **2.1. Une bande-son qui fait image**

Le mouvement d'émancipation des divers éléments en scène met en cause leurs fonctions respectives. Ils tendent eux aussi à réclamer *leur* place, à réaffirmer *leur* potentiel expressif. Ce bouleversement touche par le fait même la dimension sonore qui se limite généralement, dans le théâtre traditionnel, à la fonction de bruitage et à l'accompagnement musical. En effet, des bruits dont la fonction est d'imiter, de désigner des gestes, des événements, des objets sont donnés à entendre afin de renforcer l'effet de réel ou pour convoquer en scène un élément extérieur. Ces sons renvoient à une réalité précise dans le

but de servir l'action en scène. Comme l'explique Éric Vautrin, le son s'y trouve au service de l'illusion et de sa « mise en image » :

La scène théâtrale a longtemps été empreinte par la conjonction de l'écoute avec la vision – entendre, c'est alors voir, de la même manière que sur scène, parler ou produire un son, c'est rendre visible quelque chose qui n'est pas là en créant une illusion : un bruit de tonnerre signifie l'orage qui approche<sup>80</sup>.

Bien entendu, c'est encore le cas dans la vaste majorité des productions théâtrales et dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?* Christian Biet et Christophe Triau vont jusqu'à affirmer que « Le degré zéro de l'intervention phonique est [...] l'effet de bruitage, qui vient illustrer ou compléter une action ou une phrase déclamée, en lui donnant ainsi un degré de vraisemblance ou de vérité (le tonnerre, les chocs, le bruit des épées, etc.)<sup>81</sup> ». Nous le voyons, le sonore se dissimule, se fond au récit, incarne son revers audible et est loin d'être envisagé en tant qu'agent de premier plan. On en revient au principe d'immédiacité : le son vise ici à se faire oublier comme matière sonore en soi (sa médialité en somme) pour plutôt renforcer l'impression de se trouver en présence de l'objet imité<sup>82</sup>.

À ce bruitage réaliste s'ajoute traditionnellement une trame musicale faisant office de commentaire lyrique ou comme le disent Biet et Triau d'illustration musicale « le mieux

---

<sup>80</sup> Éric Vautrin, « Ouïe et sons », *Le son du théâtre I, Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 77.

<sup>81</sup> Christian Biet et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 352.

<sup>82</sup> À cet effet, Biet et Triau donnent un exemple probant de l'utilisation du son dans une logique d'immédiacité, au demeurant renforcé ici par l'utilisation de nouvelles technologies de reproduction sonore : « Quand Nicky Rieti [...] pour la mise en scène par André Engel de la pièce Horvath *Le jugement dernier*, doit faire dérailler un train, il n'a pas besoin de train, ou même de décor de train : il en spatialise d'abord le son, en jouant sur la diffusion du bruit qui va du proche au lointain, ce qui marque le déplacement de l'objet, puis il introduit un choc, figurant le déraillement, préalablement enregistré, et orchestre l'ensemble par un travail sur les lumières (aveuglement brutal du spectateur) qui se prolonge par un feu réel, une mise au noir du plateau et un brutal silence [...] En convoquant ainsi la dynamique du son, sa force, sa spatialisation, et en y ajoutant les jeux de lumière, Rieti donne à la fois une impression de réel tout en marquant précisément la théâtralité de son effet. ». *Ibid.*, p. 338-339.



à même de créer une atmosphère convenant à la situation dramatique (violons, langoureux pour les scènes d'amour, par exemple)<sup>83</sup> ». C'est une musique qui, comme s'en plaint Daniel Deshays, vise trop souvent à combler un vide, ce qui rend selon lui « les sons anecdotiques et réduits à la fonction de cache-misère<sup>84</sup> ». Cette critique du peu d'importance attribuée à la musique et à la conception sonore, Chris Salter la partage et ajoute :

Bien que le son ait pris sa propre place dans la dramaturgie aux côtés des arts de la scénographie, du costume et de l'éclairage dans les années 1960, dans la vaste majorité des productions théâtrales, il a été et reste la plupart du temps rangé dans la catégorie de la musique (à l'arrière-plan) ou, comme dans le cinéma commercial, réduit aux "effets sonores" envoyés pour soutenir l'action, suggérer un lieu ou un moment, créer une ambiance<sup>85</sup>.

En effet, la dimension sonore (musique ou bruitage) n'est, en général, pas considérée en amont par les metteurs en scène, critique Deshays. On délègue le plus souvent cet aspect de la création comme le souligne également Salter : « sauf exception, le théâtre établit habituellement une démarcation entre la conception musicale et la conception sonore, en confiant la première à un "compositeur" et la seconde à un "concepteur"<sup>86</sup> ». Pour Deshays cette division des exercices traduit une négligence, mais aussi une méprise sur ce qui devrait être une réelle écriture sonore n'appartenant pas à un technicien, mais relevant bien de la dramaturgie, donc du metteur en scène.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>84</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 34.

<sup>85</sup> Chris Salter, «Dramaturgies du son», *Le son du théâtre I, Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n°197, 2010, p.73.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.73.

## 2.2. Redéfinir le rôle du son au théâtre

S'il est vrai que le sonore apparaît comme le parent pauvre de l'art théâtral, il n'en demeure pas moins qu'une ouverture s'est opérée et que certains praticiens placent désormais le son au coeur de leur démarche. Cette évolution a certes à voir avec l'évolution des technologies de reproduction sonore, bien que, comme l'a explicité Jean-Marc Larrue, le théâtre ait démontré une certaine résistance médiatique à l'endroit de ces technologies<sup>87</sup>. En effet, il arrive à un point où leur potentiel fécond séduit de plus en plus de metteurs en scène. Un travail élaboré de la matière sonore stimule et engendre une créativité nouvelle. Les nouvelles technologies permettent une myriade de procédés inédits et ouvrent la porte à de nouvelles stratégies dramaturgiques. L'enregistrement (en particulier le magnétophone) apparaît en ce sens comme un tournant dans l'évolution du traitement des objets sonores. Pierre Schaeffer soutient que c'est sa découverte « qui apporte à l'expérience musicale traditionnelle des conditions nouvelles<sup>88</sup> ». Aussi, l'évolution des techniques et les différentes révolutions qui ont eu cours dans les formes musicales ont permis de reconsidérer le rôle du son en scène, comme l'évoque Éric Vautrin :

Les possibilités techniques - comme l'histoire de la musique - semblent avoir récemment ouvert un imaginaire nouveau dans la création sonore pour la scène

---

<sup>87</sup> Jean-Marc Larrue explique que le théâtre a été l'objet d'une résistance médiatique, c'est-à-dire qu'il a évité un moment, voire retardé l'introduction des technologies de reproduction du son afin de repousser ce qui paraissait menacer ses fondements médiatiques : « Cette résistance est un mécanisme de défense qui se déclenche lorsque des fondements du média (remédié) sont mis en danger par une tentative de remédiation ». Par conséquent, « [a]lors que le théâtre occidental intègre rapidement les innovations apportées par l'électricité en matière d'éclairage, il aurait, paraît-il, attendu près de trois quarts de siècle (les années 1950) avant de permettre au son électrique de se déployer sur ses scènes, dans ses salles et dans ses processus créatifs. ». Jean-Marc Larrue « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Le son du théâtre, II Dire l'acoustique, Théâtre/public*, n°199, 2011, p. 56 et 55.

<sup>88</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 30.

théâtrale, demandant que soient réinterprétées les notions de composition, de musique et finalement de création sonore dans son ensemble<sup>89</sup>.

De là, il fut possible, tel que le démontre l'approche de Castellucci (dont nous parlerons ci-bas), de concevoir la création sonore de manière globale et de l'intégrer dans l'écriture scénique. Pour Salter, il s'agit d'approfondir la voie ouverte par John Cage :

selon lequel la composition est l'organisation de "tout l'univers sonore" [qui] libère le son de sa fonction d'illustration ou d'ambiance et de son asservissement au phénomène musical, tout en suggérant, par ailleurs, que la conception sonore et la composition sont essentiellement une seule et même chose: l'organisation spatio-temporelle des phénomènes acoustiques, que le son soit enregistré à l'avance ou produit en temps réel<sup>90</sup>.

Par conséquent, rappelle Salter, les metteurs en scène ont pu exploiter le son pour ses textures et ses effets exclusifs tout comme Artaud l'avait espéré, c'est-à-dire non pas simplement comme de la musique, mais « comme un matériau malléable et, ultimement, dynamique, et comme phénomène ayant des comportements physiques qui lui sont propres<sup>91</sup> ».

### 2.3. Castellucci, Gibbons et le son

Romeo Castellucci parle peu de l'importance du son dans ses créations. Le plus souvent, c'est en évoquant sa collaboration avec le musicien Scott Gibbons qu'il nous révèle sa vision de l'espace sonore au théâtre auquel il semble accorder une fonction dramaturgique centrale: « Le son est un corps illuminé. Il entre et sort de scène comme peut

---

<sup>89</sup> Éric Vautrin, *op. cit.*, p. 76.

<sup>90</sup> Chris Salter, «Dramaturgies du son», *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n°197, 2010, p.73.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.74.

le faire un acteur. Leurs fonctions ne sont pas différentes. [...] Le son a un poids, c'est une chose<sup>92</sup> ». Le metteur en scène italien voit dans le sonore un potentiel dynamique qui agit sur la constitution de la scène : « les sons ne possèdent pas une physique visible, mais ils modifient le voltage de l'air. Ils instaurent une certaine action, ils la véhiculent, l'accordent, la préparent ou éventuellement la détruisent, comme si le son produisait de l'action<sup>93</sup> ». Cette capacité du son à devenir action intervient d'une manière tout à fait singulière selon Castellucci; allant au-delà d'une compréhension rationnelle, le son fournirait une nouvelle réception chez le spectateur : « Le son est la voie la plus brève pour atteindre une sensation. [...] Il est là. Il se manifeste. Il frappe ou il effleure. Il apparaît et disparaît avant toute barrière critique, avant toute défense. Le son est mesquin<sup>94</sup> ».

Cette valorisation du sonore se traduit en outre par l'importance que prend le collaborateur Scott Gibbons<sup>95</sup> au sein de la compagnie. Travaillant avec la *Societas* depuis une vingtaine d'années, cet électroacousticien de Chicago ne vient pas du théâtre. Leur

---

<sup>92</sup> Notre traduction de « Il suono è un corpo illuminato, entra ed esce in scena come lo può fare un attore. Le funzioni non sono distinte. [...] Il suono ha un suo peso, è una cosa ». Romeo Castellucci, « Castellucci, rotative di suoni e forme in movimento ». *Altre velocità*, 2006.

<sup>93</sup> Notre traduction de « Non hanno fisicità visibile, ma i suoni modificano il voltaggio dell'aria, promuovono una certa azione, la veicolano, la accordano, la preparano o eventualmente la distruggono, come se il suono producesse l'azione ». Romeo Castellucci, « L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica », *Le reti di dedalus*, 2010.

<sup>94</sup> Notre traduction de « Il suono è la via più breve per raggiungere una sensazione. [...] C'è. Si manifesta. Colpisce o sfiora. Entra e svuota prima di ogni barriera critica, prima di ogni difesa. Il suono è cattivo. ». Romeo Castellucci, « L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica », *op. cit.*

<sup>95</sup> « Scott Gibbons has been composing electronic and electro-acoustic music for more than 20 years, with a two-fold exploration into the possibilities of natural acoustic sound on the one hand, and those of audio technology on the other. His compositions demonstrate an acute balance between delicacy and physicality, often focusing around frequencies that are at the outermost limits of human hearing, and embracing quietness as a central element. Cited by many as a seminal and influential composer of Dark Ambient and micromusic, his early releases based only on the sound of stones and wind have received praise from all over the world. He has created many unique electronic instruments for use on stage and has earned a strong reputation for his live performances. », présentation disponible sur son site internet, <http://www.red-noise.com/about.html>.

collaboration rejoint de fait les aspirations de Deshays et Salter et témoigne d'un réel souci d'inscription de la dimension sonore au sein de la mise en scène. Romeo Castellucci accorde beaucoup d'estime à son travail qu'il voit comme la suite logique de la démarche de la compagnie: « Pour la *Societas* le son n'a jamais eu un rôle secondaire. Il suffit de penser à la collaboration stable avec Scott Gibbons, désormais partie intégrante de notre noyau artistique. Il s'est toujours agi de traiter le son comme une figure, une forme, une masse<sup>96</sup> ». Pour ce faire - et c'est un aspect de son travail sonore qui séduit particulièrement Castellucci - Gibbons se base sur des sons provenant du réel et non d'instruments ou de synthétiseur. Le metteur en scène voit dans la technique électroacoustique un prolongement de sa manière d'aborder la scène, c'est-à-dire comme un « pèlerinage dans la matière ». Pour *Inferno*, l'électroacousticien a d'ailleurs préconisé particulièrement le travail à partir du corps humain :

En lisant *Inferno*, de Dante, j'ai été extrêmement frappé par tout le gore physiologique qu'on y trouve. J'ai donc voulu utiliser des sons provenant du corps humain. La percussion vient surtout d'os, d'autres sons ont été saisis au cours d'une autopsie<sup>97</sup>.

Du reste, cette mise en valeur de la matière dans les compositions de Gibbons rejoint cette autre idée chère à Castellucci voulant que l'œuvre donne le moins d'information possible, qu'elle cache, qu'elle apparaisse floue plutôt que de communiquer explicitement

---

<sup>96</sup> Notre traduction de « Il suono tuttavia non ha mai svolto nella Societas un ruolo gregario, basti pensare alla collaborazione stabile con Scott Gibbons, ormai parte del nostro nucleo artistico. Si è sempre trattato di concepire il suono come una figura, una forma, una massa ». Romeo Castellucci, « Castellucci, rotative di suoni e forme in movimento », *op. cit.*

<sup>97</sup> Scott Gibbons, propos recueillis par Martine Silber, « Scott Gibbons “J'ai utilisé des sons venant du corps humain. Des os, une autopsie...” », *Le Monde*, 19 juillet 2008.

un fait, un geste, une image et... un son. « Je cherche un système dans la confusion<sup>98</sup> », dit Castellucci. En effet, Gibbons capte les sons pour ensuite les sculpter jusqu'à ce qu'ils deviennent méconnaissables, pour faire, comme le dit Éric Vautrin à propos du travail de Xénakis et Murail, que « le labeur [...] *impressionne* la création sonore<sup>99</sup> ». Cette idée rend bien compte des compositions de Gibbons; les espaces sonores qu'elles créent ne renvoient pas à des sons identifiables. On ne reconnaît pas nécessairement les sources, mais ces sons témoignent plutôt de textures et d'intensités sonores. Pour Vautrin, les mixtures sonores que l'on observe dans le théâtre contemporain configurent une traversée auditive qui se joue de l'écoute même :

il ne s'agit pas de faire du son, mais de marquer une suite d'événements sonores d'empreintes, de traces, qui vont enrichir l'écoute ; comme si écouter, ce n'était pas seulement jouir d'une sonorité, mais explorer quelque chose comme une mémoire ou une épaisseur du son ; comme si écouter, c'était entendre sans entendre, entendre quelque chose qui ne s'entend pas et ne se formule pas mais qui a agi (sur) le sonore<sup>100</sup>.

On assisterait donc à un changement d'esthétique sonore qui ne reposerait plus seulement sur une mémoire des sonorités, mais qui se constitue instant après instant sans autre repère possible que le son lui-même (complété parfois par l'image, mais jamais à son service). En bref, on se trouve complètement immergé dans l'écoute du son qui vient à nous dans l'immédiat, puisque la trame ne recourt ni à des formes musicales qui nous seraient familières, ni à des bruits dont nous pourrions identifier la provenance. Le sonore dans *Inferno* ne s'inscrit pas dans un régime de reconnaissance, mais plutôt dans une découverte

---

<sup>98</sup> Notre traduction de « Cerco un sistema nella confusione », Romeo Castellucci, « Materia e corpo dell'immagine - part1.flv », *GazMagazine*, 2011.

<sup>99</sup> Éric Vautrin, *op. cit.*, p. 78.

<sup>100</sup> *Ibid.*

perpétuelle tout au long du spectacle. Pour Nicholas Ridout, les compositions de Gibbons ne s'apprécient en effet qu'au présent :

The sound of *Raffaello Sanzio* is... distinctive... It's not really possible to say how it sounds, only that it does. Knowing what it sounds like is a particular kind of knowledge that only seems to be useful, or even exists, at the time of hearing itself<sup>101</sup>.

Or, c'est exactement ce travail de la matière sonore qui intéresse Gibbons:

je déteste faire les choses de façon gratuite ou grotesque, alors je peux relever un son et le transformer dans mon studio pour qu'il devienne musical. Ou même qu'il ressemble à celui d'un instrument de musique traditionnel. Vous n'entendrez aucun bruit de scie, aucun son spongieux. La source ne sert qu'à mon inspiration, pour me faire peur<sup>102</sup>.

Le créateur américain donne un exemple de ce processus de « dissolution » sonore :

Pendant que je travaillais sur *Divina Commedia*, il y a eu l'invasion de milliards de cigales, qui se produit aux États-Unis tous les dix-sept ans. Dans mon quartier, c'était d'une intensité incroyable. Impossible d'avoir une conversation avec ce vacarme, et on ne pouvait éviter de marcher sur ces énormes insectes [...]. J'ai donc fait beaucoup d'enregistrements et ensuite j'ai sculpté les sons pour en faire la musique de *Paradiso*<sup>103</sup>.

Ce procédé de dissolution se fait entendre pleinement dans *Inferno* dont la trame sonore est composée de sons de toutes espèces : on retrouve des bruits identifiables (verre cassé, accident de voiture, plaque de métal qui résonne); beaucoup de sons indiscernables (produits de multiples « couches » hétéroclites indistinctes); puis des bribes de musiques, parfois fort succinctes (jusqu'à en être difficilement repérables) et à d'autres moments plus affirmées. Un passage fait exception : cette scène offrant aux regards un piano en flamme dont on entend les crépitements et « par-dessus » eux, une mélodie lente jouée par un

---

<sup>101</sup> Cité sur le site de Scott Gibbons : <http://www.red-noise.com/reviews.html>.

<sup>102</sup> Scott Gibbons, « Scott Gibbons “J'ai utilisé des sons venant du corps humain. Des os, une autopsie...” », *op. cit.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

violon et un piano. Avant et après cette scène, des traces de différentes musiques se laissent deviner. On déchiffre de temps à autre de très brefs passages de chants liturgiques par un chœur. Toutefois, ces passages se trouvent souvent engloutis par les sons environnants ou ralentis jusqu'à être quasiment non repérables.

Que ce soit du souffle, des murmures ou du chant, Gibbons traite la matière vocale sur un registre très varié (alors que paradoxalement, il n'y a presque aucun texte récité par les acteurs). À plusieurs reprises au cours du spectacle des notes aiguës sont tenues longuement par ce qui ressemble à des voix de femmes. Sans que l'on puisse les associer à des formes musicales reconnaissables, sans que l'on puisse capter une ligne mélodique, ces présences vocales troublent par l'impossibilité à déterminer exactement de quoi il s'agit. Gibbons explique ce procédé par lequel il modifie les voix :

Je voulais travailler avec l'ensemble Hilliard pour sa façon de chanter Pérotin [compositeur du XIIe siècle, un des fondateurs de la musique polyphonique]. [...] J'utilise donc leurs voix pour développer une petite bibliothèque de nouveau matériel, presque de façon acousmatique. Par exemple, dans un des morceaux, j'ai surtout gardé le son de la résonance entre deux mesures dans la salle, en ne gardant que l'énergie suscitée par les voix dans l'espace<sup>104</sup>.

Cette manière de travailler le son donne donc lieu à une trame inclassable, irréductible ni à une forme musicale ni aux sources des sons (on ne les reconnaît presque jamais). Or, cette indétermination sonore se voit renforcée par le fait que le son est diffusé de manière acousmatique, c'est-à-dire que l'on ne voit pas la source d'émission<sup>105</sup>. Venant d'un

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> « Adjectif, qualifie la situation d'écoute où l'on entend un son sans voir la cause dont il provient; qualifie le son entendu dans ces conditions. La notion de cause étant contextuelle, les critères pour qu'un son soit perçu en condition acousmatique le sont également. » (Pierre Schaeffer, 1952). « Glossaire abrégé », Michel Chion, *Le Son*, Paris, A. Colin, 2004, p. 261.



dispositif de diffusion caché<sup>106</sup>, le son ne tire donc pas sa source des éléments de l'action scénique. Pour Daniel Deshays, la condition acousmatique s'avère particulièrement féconde pour renouveler l'approche dramaturgique<sup>107</sup>. Hétérogène à la scène, le son peut ainsi entrer en interaction avec les autres composantes scéniques tout en gardant une distance, que nous tenterons d'éclaircir dans le reste de ce chapitre.

#### 2.4. L'autonomisation du son dans *Inferno*

Rappelons-le, *Inferno* propose un environnement sonore dont l'intention n'est plus d'illustrer, de représenter. Il ne vise pas à « faire voir » comme dans le théâtre traditionnel. Ce spectacle témoigne par le fait même - et c'est l'hypothèse que nous défendons - d'un processus d'autonomisation de la dimension sonore. La présence des sons s'apprécie en somme dans l'instant et n'est justifiée par aucun élément extérieur (texte, geste, action, etc.). On se laisse porter par les textures, les intensités, dont nous sommes témoins dans l'immédiat. En parlant de l'évolution du son au théâtre, Vautrin dénoue habilement les enjeux de ce son devenu autonome :

Le son - voix ou autre - ne témoigne plus de quelque chose d'absent, mais révèle la puissance métaphysique de ce qui est présent : ce n'est plus le bruit du tonnerre qui signifie l'orage, c'est un bruit qui se désigne lui-même, se rend sensible à la fois en tant que lui-même, avec ses qualités et ses puissances propres, et en tant que forme sonore de ce qui est présent<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Il est possible de voir les détails techniques et les plans du dispositif de diffusion dans les annexes de l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », dans *Pratiques performatives : body remix*, Josette Féral (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 261-265.

<sup>107</sup> Nous reviendrons spécifiquement sur la condition acousmatique au chapitre 3.

<sup>108</sup> Éric Vautrin, *op. cit.*, p. 77.

Un exemple clé nous permettra de voir comment ce son autonome s'inscrit dans le mouvement de la dramaturgie : quand, aux rebonds du ballon, nous entendons le son de verres cassés, il apparaît évident que ce que l'on entend ne cherche pas à représenter le bruit qu'il ferait réellement. Immédiatement, une distance s'installe entre vu et entendu. Dans une hétérogénéité radicale, c'est-à-dire sans qu'ils ne soient pris dans un lien causal, le sonore et le visuel deviennent le moteur de l'action scénique par le fait qu'il n'y a aucune correspondance logique entre eux. Cette disjonction amène en effet le spectateur à devoir composer son propre récit, à faire ses propres correspondances. Prenons cet autre exemple, quand vers la fin du spectacle, alors que la scène est vide, vivement éclairée et presque en silence (on perçoit un très léger grésillement), trois acteurs entrent en scène lentement, poussant une voiture accidentée, puis ils se mettent à se rouler au sol les uns par-dessus les autres pour former une masse de corps en mouvement. Tout au cours de la scène, se fait entendre un son aigu semblable à celui d'un sonar de sous-marin. Le dépouillement de la scène aidant, la réverbération du son donne l'impression d'être dans un lieu fermé et creux. Sans parvenir à l'identifier parfaitement, le son modifie notre perception de la scène. Sa répétition, à des intensités variées (il est parfois quasiment imperceptible, alors qu'il surprend à d'autres moments par sa forte intensité), crée une présence insistante, voire inquiétante. L'étrangeté de cette scène se veut donc induite en grande partie par le son qui, sans que l'on en connaisse la cause, devient l'un des moteurs dramaturgiques. Sa seule présence détermine notre manière de recevoir cette scène, car il suggère une spatialité (la réverbération du son porte les traces d'un certain espace)<sup>109</sup> et découpe le temps. De plus, il

---

<sup>109</sup> Casati et Dokic dans leur *Philosophie du son* expliquent que l'information véhiculée par l'ouïe permet

donne à penser qu'un objet qui produirait ce son s'éloigne et se rapproche de la scène. Dans ces conditions, la distance entre vu et entendu catalyse des micro-récits dont le spectateur a la clé. Vautrin y voit de nouvelles perspectives d'agencement scénique : « [le son] existe dans un espace abstrait autonome, *dehors* radical de la scène, et l'artiste peut jouer alors des croisements - ou des distances - avec ce nouvel espace abstrait<sup>110</sup> ».

Comme nous l'entrevoyons, la conséquence de cette autonomisation du son réside par ailleurs dans le fait qu'il puisse désormais s'incorporer activement à la dramaturgie du spectacle en engageant une rencontre avec les autres éléments. Il engendre un mouvement, une tension dans la structure globale par sa différence qualitative et son autonomie narrative. Ne renvoyant plus qu'à eux-mêmes, les sons s'entremêlent au reste des éléments du spectacle en ayant une importance suggestive équivalente au visuel. Castellucci et Gibbons déplacent les attentes en configurant un environnement sonore qui ne vient pas « expliquer », éclairer ce qui se passe en scène. Le sonore, au contraire, injecte des présences au demeurant énigmatiques puisque les sons se révèlent la plupart du temps difficiles à identifier. Ils font exister dans l'espace-temps théâtral des entités exogènes qui, par cette hétérogénéité, engendrent des correspondances infinies avec ce qui est donné à voir. Les micro-récits que se crée le spectateur naissent de cette mise en mouvement des sons et des images et comme le souligne Vautrin, il s'agit d'un processus essentiellement

---

d'inférer sur le contenu spatial d'un son ainsi que sur la matière qui le compose : « Une partie importante de la valeur cognitive des sons est liée au fait qu'ils nous renseignent sur la composition interne des objets, ou sur la matière (ou les matières) dont l'objet résonnant est composé. », Roberto Casati et Jérôme Dokic, *La philosophie du son*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 32.

<sup>110</sup> Éric Vautrin, *op. cit.*, p. 77.

éphémère : « les croisements, les alliances, les connivences entre entendre et voir sont aussi divers que précaires, actifs et lisibles durant le seul temps de l'œuvre, déterminés par elle seule<sup>111</sup> ».

L'écriture sonore de Gibbons insuffle ainsi au spectacle un contrepoint audible à la composition visible ou comme l'affirme Marie-Madeleine Mervant-Roux, un jeu se constitue entre les sens :

le fait d'élaborer un univers sonore autonome, de le détacher de l'univers visuel, de l'opposer à l'image visuelle n'est plus la manifestation d'une valorisation métaphysique de l'ouïe, mais une façon de renouveler les expériences perceptives de l'auditeur-spectateur en jouant sur le décalage ou la tension entre les deux canaux sensoriels<sup>112</sup>.

L'ouïe et la vue se font compétition en quelque sorte comme dans cette scène où le garçon joue avec le ballon de basketball. Un son grave se fait entendre et aussitôt le jeune homme se retourne vers la façade de la cour d'honneur. Son regard porté vers le mur, additionné au bruit indistinct, fait croire à la présence d'une entité qui serait placée derrière le mur. Impression renforcée quand, au fil des rebonds, le son s'amplifie et apparaît la boule de lumière vive qui se déplace d'une fenêtre à l'autre. À ce moment, un son toujours plus agressant est donné à entendre de manière synchronique aux mouvements de la lumière. Dans cette scène, il devient évident que le son joue un rôle central quant à la constitution de la dramaturgie : d'abord il semble interpeler l'enfant, puis il « suit » les mouvements de la

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>112</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme " paysage sonore " », *Images Re-vues*, 7, 2009, p. 9-10.

lumière faisant croire à une présence surnaturelle<sup>113</sup>. Ce dialogue entre le visuel et le sonore se décline par ailleurs en un certain nombre de procédés qui demandent à être envisagés de plus près afin de voir quels effets ils peuvent avoir sur la performance scénique. C'est au moyen de cette disjonction que Castellucci et Gibbons entreprennent de surprendre le spectateur par des contrastes déstabilisants laissant place à l'interprétation.

## 2.5. Interactions entre sonore et visuel

Castellucci, conscient du potentiel expressif fertile de la relation entre visible et audible, entreprend de jouer sur leurs interactions possibles dans *Inferno*, comme dans plusieurs de ses dernières oeuvres : « In general, the sound is not derived from any particular visual, sculptural or linguistic figure because it constitutes, in itself, a figure<sup>114</sup> ». Il jouera notamment sur leur synchronisation en les faisant entendre et voir simultanément ou encore en les décalant, provoquant une sorte de jeu de cache-cache entre sons et images. Le procédé se veut particulièrement saisissant dans cette scène du ballon : la synchronicité du son et du mouvement de rebond les fait apparaître comme corollaires l'un de l'autre. Nous les percevons en même temps et sommes surpris du même coup de leur hétérogénéité.

---

<sup>113</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux souligne d'ailleurs le fait que « [Gibbons], interrogé sur la séquence du ballon, ne s'exprime pas d'abord en termes techniques, mais en termes dramaturgiques : ce qui se passe est un dialogue non-verbal entre l'enfant et une puissance obscure révélée par le jeu du ballon. "*In Inferno, there is a young boy who bounces a basketball in the courtyard. Every strike releases this sonic reaction of the building itself beginning to awaken, and to engage with the figure. Although the boy bounces the ball nonchalantly, it is not received as a game but rather provokes the building into a fiery rage. The wall howls, screams, and paces agitatedly, but is otherwise unable to engage physically with the figure.*" », Propos de Gibbons, cités dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », *op. cit.*, p. 249.

<sup>114</sup> Romeo Castellucci, entretien «The Castellucci interview: The Angel of Art is Lucifer», *Real time*, n °52, 2002.

Or, la nouveauté de cette mise à l'écart du son provient justement de cette distance qui ouvre l'imaginaire aux interprétations possibles. Cette opération de distanciation sonore, préconisée et théorisée par Daniel Deshays dans *Pour une écriture du son* - « le son off interprète l'image in »<sup>115</sup> dit-il - devient presque une norme chez Castellucci. Pour Deshays le son influence notre manière de percevoir l'image<sup>116</sup>. Le metteur en scène italien précise que c'est à ce niveau qu'il conçoit jouer avec le son : « Parfois le son anticipe l'image, les corps, parfois c'est le corps qui produit le son<sup>117</sup> ». Il l'exploite particulièrement dans la séquence où les fenêtres s'illuminent les unes après les autres. Le son s'associe à la lumière : il y aura un crescendo quand elle s'intensifie et il s'arrêtera exactement au moment où elle disparaît. Le son « anime » l'image, il tend à lui conférer un aspect dynamique, vivant<sup>118</sup>. À d'autres moments, l'interaction sonore aura lieu avec le mouvement d'un acteur qui en tombant dans les bras d'un autre par exemple semble déclencher un son strident. Lumière, corps, objets sont donnés à voir en même temps qu'un son ou en décalage et cette mise en présence différée ou synchronisée façonne un mouvement dramaturgique. S'ils sont synchronisés, la tendance porte à les associer. S'ils sont décalés, ils entrent dans un jeu de confrontation. Ce rapport entre image et son, Michel Chion s'est appliqué à le définir en développant notamment le concept de synchrèse voulant qu'il y ait un processus d'aimantation spatiale du son par l'image jusqu'à avoir l'impression que cette

---

<sup>115</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 32.

<sup>116</sup> Nous reviendrons sur cette idée au chapitre 3 (3.3. De la dynamique visible/audible).

<sup>117</sup> Romeo Castellucci, Conférence de presse du 3 juillet, Festival d'Avignon, 2008.

<sup>118</sup> Pour Chion, le mouvement du son constitue un trait qu'il faut souligner : « [l]e son serait donc l'image d'une énergie sans en avoir les propriétés physiques. ». Mais il faut nuancer, le son ne doit pas être perçu comme le mouvement lui-même (idée qui, selon Chion, est nettement répandue), mais bien comme son reflet : « [l]e son est alors, non l'énergie en soi, mais le relais de cette énergie. ». Michel Chion, *op. cit.*, p. 135.

dernière le produit, même s'il vient d'ailleurs : « [l]a combinaison audiovisuelle fonctionne donc, non comme une simple addition de semblables ou de contraires, mais comme un mélange dans lequel le spectateur fait rarement la part du sonore<sup>119</sup> ». Selon Chion, il s'agirait d'un réflexe psycho-physiologique qui consisterait à croire à un seul événement, lorsqu'un son et une image sont donnés à la perception exactement en même temps :

Il s'agit de la valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y "audio-voyons"<sup>120</sup>.

Le concept de synchrèse désigne donc spécifiquement l'illusion perceptive vécue par le spectateur-auditeur. Cependant souligne-t-il, le terme est à utiliser avec précaution :

Ce mot de "synchrèse" est à la rigueur ambigu, car il ne s'agit pas d'une synthèse au sens de dépassement ou de résorption d'une différence. L'image reste l'image et le son reste le son ; ce qu'ils concourent à représenter existe en dehors d'eux, comme une ombre projetée. S'il y a une audio-image - expression qu'il nous arrive d'employer -, elle n'est donc pas celle qui est sur l'écran. Elle est mentale, tout comme est mental l'espace créé par le découpage et le montage dans une mise en scène<sup>121</sup>.

Au reste, cette idée d'image mentale se veut centrale dans le théâtre de Castellucci dont le but est de créer de véritables « édifices mentaux<sup>122</sup> ». Une large place est laissée au spectateur et si certains synchronismes entre vu et entendu suggèrent une corrélation entre deux éléments, l'interprétation sur ce qui les unit demeure libre puisqu'ils ne sont, comme nous le disions, pas pris dans un rapport logique. Autre exemple : quand, vers la fin du spectacle, l'acteur portant le masque représentant Andy Warhol s'agenouille et colle son oreille au sol comme pour y entendre quelque chose, un son retentit exactement au même

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>122</sup> Romeo Castellucci, entretien « Gaz#3: Interview Romeo Castellucci (Contemporary Dance) », *op. cit.*

moment donnant lieu irrémédiablement à une *audio-image* où l'on croit que le bruit provient du plancher<sup>123</sup>. Il faudrait toutefois nuancer cette notion d'audio-image qui se veut chez le metteur en scène italien détachée de toute volonté de figuration, alors qu'elle prend place, dans la conception élaborée par Chion, dans un contexte narratif. Néanmoins, elle exprime bien le processus par lequel *Inferno* configure l'expérience audiovisuelle du spectateur<sup>124</sup>. D'ailleurs, pour Castellucci, si l'image se rencontre dans une forme, celle-ci peut être aussi bien sonore que visible : « Pour moi, le terme "image" n'est pas figuratif. [...] Même les sons ou les mots peuvent faire "image". Par "image", je n'entends pas quelque chose de lié à l'apparence visuelle. C'est peut-être une idée, une idée qui vit à travers une forme<sup>125</sup> ».

---

<sup>123</sup> Notons que *Purgatorio*, avec une esthétique plus réaliste, présentait un procédé que l'on pourrait presque dire opposé en amplifiant des sons quotidiens (bruits d'assiettes qui se cognent en lavant la vaisselle, bruits de portes, de la télévision, etc.). Ici, c'est l'hyperréalisme des sons qui induisait une distance critique vis-à-vis de l'action, comme le soutient Katia Arfara : « The displacements of time and space, coupled with the room's monumental dimensions and the spatialised sound created by unseen microphones, create an effect of hyperrealism. Visually and acoustically, it is impossible for the spectator simply to be drawn into this interior in the manner of dramatic theatre. ». Katia Arfara, « Instance : La Societas Raffaello Sanzio, *Purgatory* (2008) », *Mapping intermediality in performance*, p. 110.

<sup>124</sup> Nous reviendrons sur la dynamique entre visible et audible au chapitre 3.3. De la dynamique visible/audible.

<sup>125</sup> Cette idée de Castellucci reprend exactement la définition que W.J.T. Mitchell donne de l'image : « L'image est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction - dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias », William J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 21. Notre traduction de « Per me il termine "immagine" non è figurativo. [...] Anche i suoni, persino le parole, possono essere "immagine". Per "immagine" non intendo qualcosa di legato all'apparato visivo. Fors è un'idea, un'idea che vive attraverso una forma. ». Romeo Castellucci, *Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, Rome, Artemide, 2007, p. 116.



## 2.6. Jeux sur les contrastes et les intensités

Ainsi, le projet iconoclaste de Castellucci, son entreprise d'exploration de la matière, ne se confine pas qu'à l'image et aux formes visuelles concrètes. L'activation de la dramaturgie s'élabore également dans la matière sonore *per se* et dans les contrastes que peuvent faire jaillir les différents sons entre eux. Bruno Tackels voit d'ailleurs dans ces contrastes sonores un élément constitutif de théâtralité : « On y passe très facilement d'une tonalité à son contraire, comme si les contrastes seuls permettaient de faire advenir le sens théâtral. Aux sons les plus réalistes d'une machinerie industrielle succède une envolée lyrique sans retenue<sup>126</sup> ». Autrement dit, la dimension sonore en elle-même aménage un entraînement, une tension théâtrale. L'écriture sonore de Gibbons repose en effet en grande partie sur un travail du contraste et des variations d'intensité : il nous fera entendre des sons à peine perceptibles, suivis de sons diffusés à la limite du tolérable; ou, comme c'est le cas dans plusieurs tableaux d'*Inferno*, un lent crescendo se déploie sur un large spectre d'intensité. Marie-Madeleine Mervant-Roux constate l'importance cardinale que prennent les changements de registre :

Dans ses œuvres et ses concerts, Scott Gibbons combine les sons naturels et les nouvelles technologies. Ses compositions mêlent une grande délicatesse et une violence physique extrême, avec des fréquences aux limites de l'oreille humaine alors que le calme s'impose comme l'élément de base de son art. Cette double dynamique est mise au service de la dimension fondamentalement dramatique et mythologique du travail de Castellucci<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Bruno Tackels, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 36.

<sup>127</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme " paysage sonore " », *op. cit.*, p. 14-15.

De ces contrastes entre les différentes intensités ou les différentes textures, se dessine un mouvement incessant qui provoque une certaine tension. Tension qui fait jour, car les sons proposent des ambiances hétéroclites, des amorces d'univers différents qui nourrissent l'incertitude face à ce que nous recevons. Toute la scène où les fenêtres s'illuminent repose sur ce principe : les sons qui accompagnent les mouvements de lumière déstabilisent par leur force et par leurs aspects vivement saccadés (on dirait des objets qui se cognent violemment). Et l'effet de surprise est renforcé par la présence de ce qui ressemble à une voix lointaine qui émettrait un cri sans fin. Celle-ci n'est pas immédiatement repérable, mais crée néanmoins un flot, un fond sonore continu. De plus, Gibbons pousse parfois l'effet jusqu'à la limite du tolérable en diffusant les sons à une intensité très élevée. Brusquant alors physiquement le spectateur, le son prend des allures d'action en lui-même. Il devient le véhicule de sensations qui agissent (à distance, c'est le propre du son) sur le corps du spectateur. « [L]e son est en effet un événement vibratoire, un contact physique à distance<sup>128</sup> », dit Mervant-Roux.

En outre, le procédé de contraste d'intensité sera repris plus loin dans le spectacle. Une trame sonore douce composée d'un mélange de chant choral, de souffles, de courants d'air se fait entendre depuis plusieurs minutes quand brusquement, le bruit d'un accident de voiture retentit sans qu'aucun indice, ni sonore ni visuel, ne le laisse présager. La différence marquée de textures (un son doux versus un son agressif) crée le contraste. Il se crée aussi

---

<sup>128</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la réalisation sonore historiquement intermédiaire à l'activation par le son des scènes interdisciplinaires », dans *Registres, revue d'études théâtrales*, n° 13, Théâtre et interdisciplinarité (dir : Marie-Christine Lesage) Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, printemps 2008, p. 35.

dans les durées : Gibbons, dans *Inferno*, joue beaucoup sur l'alternance de sons très brefs et de sons dont il est difficile de dire quand ils ont commencé et quand ils se terminent<sup>129</sup>. Michel Chion explique que c'est précisément le contraste qui nous fait prendre conscience de la présence ou de la qualité des différents sons : « La cessation d'un son souvent permet d'en prendre conscience dans l'après-coup, et en même temps elle révèle parfois un son derrière, lui-même déjà là, soit qu'il fût masqué, soit qu'il fût audible mais scotomisé<sup>130</sup> ».

Par ailleurs, la tension naît également de ce que les contrastes entre les différentes intensités nous affectent intimement et nous devons constamment réajuster notre écoute. Prenons l'exemple de cette scène avec Andy Warhol où l'on entend le bruit d'un sonar (enfin, ce qui lui ressemble) entrecoupé de silences : la répétition crée un état d'attente où l'on appréhende la prochaine pulsation qui surprend toujours par la variation de sa force d'émission. Cette alternance d'intensités place le spectateur sur le qui-vive ne sachant pas à quoi s'attendre. En fait, pour Daniel Deshays, l'écoute constitue une condition intrinsèquement dynamique :

Quand j'écoute un événement, mon corps est engagé à répondre instantanément ; et cette réponse ne passe pas d'abord par une analyse signifiante. Le corps n'attend pas de comprendre le sens contenu dans le son qui lui parvient. Il se déplace aussitôt pour se protéger ou bien il est attiré pour saisir plus d'information, collecter plus de sensation. C'est dire si l'écoute est active. Et l'écoute, comme le toucher, sait oublier immédiatement ce qui lui est arrivé pour se rendre disponible à recevoir la sensation qui va suivre<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> En termes schaeffériens, on parlerait d'un jeu sur les *entretiens* : dans cette scène, il y aurait donc un mélange de sons complexes continus et d'une impulsion complexe ( X et X'). Voir Michel Chion, *op. cit.*, p. 186 ou les chapitres XXIV et XXV du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer.

<sup>130</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 45.

<sup>131</sup> Daniel Deshays, « Le son du théâtre, un espace tactile », *Le son du théâtre, I Le passé audible, Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 23.

Ainsi, *Inferno*, dont la composition sonore est quasiment omniprésente, mais sans cesse changeante, institue une zone de tension permanente; contrairement à une trame musicale dont nous suivrions la ligne mélodique en toute quiétude, ici les sons ne cessent de nous surprendre. Gibbons et Castellucci, donnant à entendre une trame composée de sons bigarrés, exigent de celui qui les reçoit une écoute changeante, modulable et ce, dans le seul temps de la représentation. C'est donc à une écoute unique, une écoute sans repère qu'ils nous convient. Contrairement au théâtre traditionnel où le texte donne son sens aux différents bruitages entendus - où donc, la clé de l'écoute est donnée par avance - ici le spectateur est laissé seul face à lui-même et c'est à lui que revient de combler les écarts entre ce qu'il voit et ce qu'il entend et entre les différentes textures sonores elles-mêmes. C'est à travers ce manège que s'élabore dans *Inferno* une véritable dramaturgie par le son. Cette dramaturgie révèle une toute nouvelle approche de la scène comme le fait valoir Marie-Madeleine Mervant-Roux :

Pour Castellucci - et cela explique sa longue collaboration avec Scott Gibbons - le théâtre est un lieu où de grandes dramaturgies s'organisent directement entre "objets résonnants" ("sounding objects"). Les personnages humains et les membres de l'assistance deviennent les spectateurs sidérés et pensifs de mouvements engageant des forces non identifiées<sup>132</sup>.

Partant, nous proposons d'explorer, dans le prochain chapitre, les enjeux de cette réception inédite d' « objets résonnants », ainsi que les implications d'une écoute sans balises où tout se joue dans l'instant de la représentation.

---

<sup>132</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 249.

## Chapitre 3.

### Composer une écoute

*L'œuvre n'est œuvre, c'est-à-dire épreuve ou expérience à faire,  
que lorsque, au-delà d'elle-même et de sa clôture, elle laisse à désirer.*  
Peter Szendy

*La musique souvent me prend comme une mer !*  
Charles Baudelaire

En filigrane du précédent chapitre se trouvait l'épineuse, mais néanmoins fondamentale question de l'écoute. Difficile (impossible?) en effet de l'éviter lorsqu'il est question du son. Nous avons toutefois voulu la tenir à distance un moment afin de mieux l'envisager de front en dernière instance. Il s'agissait en effet de distinguer deux approches complémentaires d'une même œuvre, soit d'un côté l'analyse de l'objet (la composition sonore d'*Inferno*), et de l'autre, sa réception. À l'instar de Peter Szendy et d'Antoine Hennion, nous trouvons stimulante l'idée de considérer un instant l'objet de notre étude à partir de l'expérience réceptive qu'il configure. Le premier, dans *Écoute, une histoire de nos oreilles*, se demande comment une œuvre exige qu'on l'écoute : « quels moyens met-elle *en œuvre pour composer une écoute*<sup>133</sup>? » Le second propose une réhabilitation de l'auditeur (en musique) qui, tout essentiel qu'il soit, apparaît traditionnellement comme le revers de l'œuvre, son négatif. Hennion suggère de le voir au contraire comme le créateur même de la musique, de rappeler que l'auditeur (comme le lecteur d'un livre) participe de la production de l'œuvre qu'il écoute :

On voit mieux la difficulté et l'intérêt de cette notion d'écoute, précisément en ce qu'elle se détache de la seule activité d'un sujet donné face à un objet donné pour apparaître comme une disposition corporelle, affective et mentale, mais aussi collective, une disposition induite par les objets sonores et musicaux soumis à l'attention de l'écouteur, mais aussi étroitement tributaire des dispositifs matériels et techniques, au sens large, de la prestation musicale, et par là même, une disposition contingente, variable, et inscrite dans une histoire<sup>134</sup>.

Nous proposons ainsi d'aborder *Inferno* à partir de cette conception d'un spectateur-auditeur actif, participant à la création du spectacle.

---

<sup>133</sup> Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 24; souligné par l'auteur.

<sup>134</sup> Antoine Hennion, « L'écoute à la question », *Revue de Musicologie*, T.88, vol. 1, 2002, p. 99.

Plus exactement, l'objectif de ce dernier chapitre est de voir quelle(s) écoute(s) cette œuvre configure. Comment l'ouïe intervient dans l'approche d'*Inferno*? Comment un spectacle qui propose une utilisation inédite du son peut-il être reçu du spectateur? Et comment se comporter face à une œuvre qui nous donne à entendre une trame composite dans laquelle nous croyons reconnaître des traces de musique, de bruits sans jamais en être certains? Étranges et irréductibles à un sens unique, les sons qui émanent de ce spectacle laissent au spectateur-auditeur la liberté d'y faire ses propres associations. Dès lors, la mémoire, la sensibilité et l'expérience de chacun interviennent de manière déterminante dans le processus auditif.

Nous tentons ainsi l'hypothèse d'une dramatisation de l'écoute : en présence de cette sonosphère mystérieuse le sens demeure ouvert et il revient à chacun de composer son propre récit à partir de ce qu'il entend. L'ouïe joue en ce sens un rôle essentiel dans « le théâtre mental » de Castellucci. Ce dernier, avec Gibbons, nous propose une écoute inconnue, une écoute qui en raison même de son indétermination, fait appel à l'intime, à l'affect, au sensuel. Tout d'abord, nous verrons les quatre modalités de l'audition telles que définies dans la théorie de Schaeffer, ce qui nous permettra de préciser les trajets de cette perception. Puis, avec Michel Chion nous examinerons les multiples paramètres sonores et le processus par lequel nous qualifions (ou non) les sons selon leur cause. Ceci nous conduira à la question de l'acousmatisme qui apparaît comme un procédé qui stimule l'imaginaire donnant lieu à un renouvellement du rapport vision/audition. Nous proposons ensuite d'analyser de quelle manière la trame sonore d'*Inferno* tend à définir un certain

rapport au temps. Enfin, il s'agira de voir comment s'opère cette dramatisation de l'écoute à travers la théorie de l'émancipation du spectateur de Jacques Rancière.

### 3.1. Les possibles de l'écoute

Qu'est-ce qu'écouter? Qu'est-ce qu'entendre? Ces questions bien vastes charrient avec elles tout un lot d'a priori qui masquent peut-être au fond l'inconfort devant ce sens instable. Jonathan Sterne a d'ailleurs formulé une mise en garde vis-à-vis des qualités que l'on attribue au son dont les fondements lui semblent confus et trop souvent calqués sur une grille d'analyse visuelle. Il décline ces « préjugés » en une liste : par exemple, l'audition tend vers la subjectivité / la vision tend vers l'objectivité; l'audition s'intéresse à des intérieurs / la vision, à des surfaces; l'audition est sphérique / la vision directionnelle, etc.<sup>135</sup> Il donne à cette liste le nom de litanie : « Malgré tous les attraits naturels mis de l'avant par la litanie audiovisuelle, la phénoménologie sous-jacente est très sélective - et repose sur des fondements empiriques (et transcendants) incertains<sup>136</sup>. » Étudier l'ouïe à partir de critères relevant de la vue témoigne non seulement de la primauté de ce dernier sens dans les analyses, mais éclipse surtout la possibilité d'un réel examen du fonctionnement propre à l'écoute, explique-t-il. Il cite à cet effet le constat de Rick Altman affirmant que dans cette

---

<sup>135</sup> Voir l'article de Jonathan Sterne « Le passé audible », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 16.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 17.



litanie audiovisuelle on ait donné à « une définition apparemment ontologique du rôle du son [ou de la vision] la préséance sur une réelle analyse du fonctionnement du son<sup>137</sup> ».

Cette clarification de Sterne nous invite donc à revoir l'approche du son et de l'écoute en tentant justement de nous détacher de ces conjectures. De là également le désir pour l'étude qui nous concerne d'éviter les interprétations approximatives rapprochant l'expérience d'écoute d'*Inferno*, le texte de Dante et les possibles portées métaphysiques que l'on pourrait y voir. Nous nous limiterons à une analyse formelle si possible exempte de la litanie dont parle Sterne.

Pour ce faire, nous souhaitons nous arrêter sur cette condition d'écoute un instant en faisant appel à l'examen qu'en a fait Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*. Il y détaille les différents processus de l'écoute et c'est à l'aune de ceux-ci que nous envisagerons plus avant la mécanique auditive à l'œuvre dans *Inferno*. Schaeffer, au chapitre V de son ouvrage, distingue quatre modalités de l'écoute. Plus précisément, il définit quatre termes, soit écouter, ouïr, entendre et comprendre : écouter (1) « c'est prêter l'oreille, s'intéresser à »; ouïr (2) « c'est percevoir par l'oreille. Par opposition à écouter qui correspond à l'attitude la plus active, ce que j'ouïs, c'est ce qui m'est donné dans la perception. »; d'entendre (3), dit-il, « nous retiendrons le sens étymologique : "avoir une intention " »; puis, comprendre (4), c'est « prendre avec soi [...] Je comprends ce que je

---

<sup>137</sup> Rick Altman cité dans Jonathan Sterne « Le passé audible », *op. cit.*, p. 17.

visais dans mon écoute<sup>138</sup> ». Pour Schaeffer, il s'agit d'un « circuit de la communication sonore » où chacune des fonctions présente des caractéristiques complémentaires. Il les schématise dans le tableau suivant<sup>139</sup> :

4 comprendre	1 écouter
3 entendre	2 ouïr

Il souhaite par cette distinction relever un certain nombre de processus normalement informulés, mais précise qu'il ne faut pas inférer de cette division une chronologie ou une logique de notre perception. « Il n'est en rien un schéma de fonctionnement<sup>140</sup> », dit-il. Ce déchiffrement de la perception, quoiqu'instantanée, traverse néanmoins différentes « étapes ». D'abord, explique Schaeffer, quand j'écoute (1), je traite le son comme l'indice de quelque chose, je cherche à l'identifier à une cause. Quant au fait d'ouïr (2), cela a lieu sans cesse, c'est un état subi, dit-il. Le troisième quadrant, entendre (3), implique une sélection et une appréciation. Schaeffer parle alors d'une perception qualifiée, c'est-à-dire que différents auditeurs n'*entendent* pas la même chose. Chacun ne sélectionne pas et n'apprécie pas pareillement et « dans la mesure où leur écoute prend ainsi parti pour tel ou

<sup>138</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 104.

<sup>139</sup> Nous mettons en annexe le tableau des fonctions de l'écoute de Pierre Schaeffer tel qu'il apparaît dans le *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 116.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 117.

tel aspect particulier du son, elle donne lieu à telle ou telle *qualification de l'objet*<sup>141</sup> ». Puis comprendre (4), désigne le processus par lequel l'auditeur traite le son comme un signe. Il s'agit également d'une perception qualifiée où l'appréciation tend vers un certain langage (le plus souvent l'écoute sémantique, mais ce pourrait être aussi l'écoute musicale). Entendre et comprendre, comme perceptions qualifiées, tendent vers une forme particulière de connaissance, vers des significations abstraites (les qualifications) tirées de l'objet sonore concret. Bien entendu ces qualifications varieront infiniment selon la culture, le contexte, l'intention et les données psychologiques de l'auditeur : « on verra que des facteurs psychologiques interviennent de façon plus décisive que ne le font les hertz ou les décibels<sup>142</sup> ». Schaeffer insiste sur les limites de cette division par rapport à la singularité de chaque sujet percevant. Chacun mettra l'accent sur un aspect différent selon la finalité explicite de son écoute et selon « le conditionnement » particulier qu'il peut avoir par rapport à cette perception (par exemple un musicien ou un physicien auront une approche perceptive différente, influençant les pôles 3 et 4). Ce qu'il faut souligner, c'est que de manière globale, l'écoute (au sens général) procède d'un mouvement de bascule entre passé et futur. Invoquant la mémoire de l'auditeur, l'écoute opère en effet par comparaison : on fait appel aux sons déjà entendus pour situer les nouveaux qui nous parviennent; lesquels seront traités différemment selon nos intentions, selon ce vers quoi nous tendons. Par exemple, si j'entends un bruit dont je ne connais pas la cause, je chercherai à me l'expliquer,

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 74.

à le situer par rapport à du connu. Si je sais que j'assiste à une musique, je me contenterai de l'apprécier.

*Inferno* constitue un objet d'étude intéressant en ce sens qu'il n'apparaît comme aucune forme connue, une forme à laquelle nous serions habitués et dont nous aurions développé un conditionnement d'écoute. Comme l'explique Schaeffer, la finalité consciente de notre écoute s'avère centrale dans notre perception. Pour le dire simplement, on n'écoute pas un concert d'orchestre symphonique comme on écoute les bruits de la ville. On n'y *visé* pas les mêmes choses et on ne les *comprend* pas de la même manière. Or, *Inferno* nous place devant une composition sonore qui déplace, comme nous l'avons vu, les usages traditionnels du son au théâtre et qui ne peut pas davantage être associée à une forme musicale avérée. Pour jouir des sons diffusés, on ne peut donc recourir à un langage donné qui viendrait leur donner un sens défini. La référence extra sonore de chaque son n'est pour ainsi dire pas explicite. En somme, le quatrième quadrant se trouve ici mis à mal. Il s'agit donc d'une écoute qui se rapproche davantage de ce que Schaeffer nomme « l'écoute naturelle », privilégiant les quadrants 1 et 2. Elle se veut plus primitive, dit-il. Consistant plutôt en un déchiffrement, elle s'oppose à une écoute dite praticienne qui se fonde sur des codes et des conventions (qui, elle, privilégie le quadrant 4). À vrai dire, *Inferno* se situerait à mi-chemin puisqu'il s'agit d'un contexte artistique où il apparaît évident que les sons font partie prenante de l'œuvre théâtrale. Ils sont manifestement détachés de leur contexte d'origine et ne servent donc pas d'indices potentiels contenus dans un milieu « naturel ». Nous sommes conscients de leur facticité : ce ne sont pas les bruits de la forêt qui nous

informent sur notre environnement. Si en revanche, la composition sonore d'*Inferno* ne fait pas appel à la compréhension d'un code explicite (4), elle implique certainement une sélection, un « parti pris » dans ce qui est entendu (3), processus qui du reste demeure propre à chaque spectateur. « Ces qualifications varient, comme l'entendre, en fonction de chaque expérience antérieure et de chaque curiosité<sup>143</sup> ». Ainsi, si j'ouïs (1) le monde, j'écoute (2) le spectacle *Inferno*, j'entends (3) certains aspects du son qui sont propres à ma perception.

Cette analyse schématique, quoique réductrice, nous permet de distinguer le processus par lequel le spectateur-auditeur reçoit le son et celui par lequel il le traite et de là, comment il peut l'intégrer à sa réception globale du spectacle. Elle nous permet également de clarifier l'objet auquel nous avons affaire (le son d'*Inferno*), soit une composition sonore dont l'indétermination de la finalité objective renvoie le spectateur-auditeur à sa propre expérience réceptive. Cette indétermination des valeurs de chaque son (donc de la réception qui s'y rapporterait) et de la trame qu'ils composent nous fait voir, lorsqu'on les démêle avec la grille de Schaeffer, l'aspect de déchiffrement que revêt l'expérience auditive de ce spectacle. C'est une véritable expérience de décryptage - consciente ou inconsciente - qui nous est offerte. C'est au demeurant, soutient Schaeffer, « une loi fondamentale de la perception qui est de procéder "par esquisse" successive, sans jamais épuiser l'objet, à la multiplicité de nos connaissances et de nos expériences

---

<sup>143</sup> Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 115.

antérieures<sup>144</sup> ». Toutefois lorsqu'on est renseigné sur la cause et le registre des sons qui nous sont proposés (par exemple avec la musique ou la parole), on passe d'une estimation à une appréciation, car il y a *compréhension*. On pourrait affirmer que cette dernière écoute, parce qu'elle est un campement dans une certaine certitude, épuise ce processus procédant par esquisse.

Au reste, si *Inferno* ne fait pas appel dans sa composition sonore à un code unique et explicite, la qualification des sons qui a néanmoins lieu suit certaines propriétés de l'audition que Michel Chion a permis de différencier. De l'approche de Schaeffer qui s'attarde à l'intentionnalité de la perception, on s'intéressera ici aux paramètres du sonore. Proposant de voir quelles réponses on peut donner à la question très générale « qu'est-ce que j'écoute? », Chion identifie différentes écoutes tout en soulignant que chacune d'elles ne peut être isolée (elles ont lieu simultanément, comme le rappelait aussi Schaeffer), mais que chacune possède ses critères et sa propre échelle de temps. Elles se divisent en six points :

j'écoute les indices, qui renvoient à une cause;  
 j'écoute les registres et la masse du son, bref des variations de hauteurs [...];  
 j'écoute des timbres, couleurs, textures, donc des qualités globales qui ne constituent pas des "valeurs", au sens où l'on ne peut pas les abstraire des objets sonores qui les supportent;  
 j'écoute la loi de progression du son : cela augmente, diminue, s'accélère, se rapproche. Ici, nous n'avons plus affaire à un objet qui s'appellerait le son, mais à une évolution;  
 j'écoute le temps et les rythmes [...];  
 j'écoute tous les indices qui se rapportent dans le son à l'espace [...]<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>145</sup> Michel Chion, *Le son*, Paris, A. Colin, 2004, p. 216.

Cette liste laisse entrevoir la complexité de l'audition et en même temps son caractère approximatif : on ne peut jamais saisir pleinement un son dans l'instant. Certaines de ces écoutes prennent le dessus sur les autres. Ou plutôt certains aspects viennent à notre conscience avec plus d'acuité, alors que d'autres aspects du son, que l'on a bel et bien entendus, frappent moins nettement. La trame d'*Inferno* semble en ce sens développer une réelle dramaturgie du sonore en ce qu'elle joue de ces traits du son pour faire vivre à travers lui différentes expériences auditives. Parfois, ce sont les causes du son qui apparaissent évidentes : par exemple, dans le cas du verre qui se casse. Parfois, il s'agit de la masse qui interpelle, comme dans le cas des cris (aigus) ou des sons accompagnant la lumière derrière les fenêtres faisant alterner des aigus et des basses très rapidement. Les timbres et les textures se révèlent quant à eux très prégnants tout au long du spectacle : beaucoup de sons méconnaissables charrient des couleurs fines, qui laissent deviner un sculptage, une manipulation dans le grain du son. La progression des sons constitue également un aspect fondamental. En effet, comme nous l'avons mentionné, Gibbons fait des contrastes de durée (brèves et longues) un élément qui surprend et qui influence beaucoup la construction temporelle d'*Inferno* (nous en reparlerons au point 3.4). Il joue tout autant avec les rythmes qui s'avèrent souvent déconstruits faisant vivre ainsi une qualité du temps tout à fait singulière. Tout compte fait, la trame sonore d'*Inferno* a ceci d'intéressant qu'elle se livre à une exploration auditive jouant sur tous les spectres. Cette liberté que rend possible l'absence de code (musical, par exemple) ou de récit que le son devrait illustrer permet ainsi d'utiliser ces caractéristiques de l'écoute d'une manière inhabituelle, renforçant la condition de déchiffrement intrinsèque à l'ouïe.

Par ailleurs, Gibbons se sert de cette condition de l'écoute pour cultiver le doute relativement aux sons qui lui servent de matériaux. Sa méthode de travail révèle d'ailleurs précisément une volonté de masquer l'origine des sons, d'injecter une incertitude quant à leur cause :

I do like to use sounds taken from the camera, from a video camera, which have a lot of ambient noise. And also, with many of the recordings we made, there is a lot of noise from the boards. We used some very old mixing boards with a lot of noise on them. These have a very different effect, though, and it just makes the whole thing sound more human, more organic, more dangerous, if it's not so polished<sup>146</sup>.

À l'inverse, certains sons s'avèrent tout à fait « reconnaissables » : le son du verre, celui d'un accident de voiture, le bruit de l'eau, pour prendre quelques exemples. Se développe un jeu sur ce que Michel Chion nomme « l'écoute causale » qu'il définit ainsi : « [é]coute qui s'intéresse, à travers le son, à tous les indices susceptibles de renseigner l'auditeur sur sa cause : quel est l'objet, le phénomène, la créature qui produit le bruit; où se trouve-t-il; comment il se comporte, se déplace, etc.<sup>147</sup> » Dans *Inferno*, cet aspect prend une certaine importance puisque justement, Gibbons ne « défigure » pas tous les sons et certains demeurent reconnaissables ou en tout cas assimilables à certaines matières ou à certains mouvements. D'autres fournissent en revanche des traces, des indices subtils de la cause du son. Parfois, le son arrive et repart trop rapidement pour qu'on ait pu « l'observer » aisément et à d'autres moments, il est mêlé à d'autres sons ou il se trouve sculpté et si déformé qu'on doute de la source. Pour Michel Chion, ce rapport du son à sa cause se trouve au cœur de l'écoute et se synthétise dans l'idée « d'indices sonores matérialisants » :

---

<sup>146</sup> Scott Gibbons, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 234.

<sup>147</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 261.



Par indice sonore matérialisant nous désignons un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission : sa nature solide, aérienne ou liquide; sa consistance; les accidents survenant dans son déroulement, etc. Un son comporte plus ou moins d'indices sonores matérialisants, et à la limite pas du tout. Beaucoup le ramènent à sa cause, très peu l'en libèrent<sup>148</sup>.

Toutefois, précise-t-il, il faut bien distinguer la cause réelle du son et sa cause attribuée « celle qui, en fonction du contexte, fait "reconnaître" le son à tel individu dans telle circonstance, et qui peut être tout autre que la cause réelle<sup>149</sup> ».

Casati et Dokic nous donnent à cet égard quelques indications sur ce qui nous permet d'inférer sur les causes des sons. Pour eux, les informations sur la composition des objets sonores ou sur la matière étant à leur source apparaissent fondamentales en ce sens qu'elles permettent de faire une première catégorisation des sons<sup>150</sup>. Ces auteurs défendent l'idée que les sons ne doivent pas être perçus comme des qualités des objets, mais plutôt comme des événements prenant naissance dans la matière dont un objet est composé.

Partant, ils affirment :

le verre et le bois réagissent de manières très différentes à la percussion; une couverture en laine, lorsqu'elle est secouée, produit un bruissement léger et sourd, alors qu'une feuille de métal, de même forme et de même dimension, produit un claquement très marqué. Les différences perçues sont dues à des différences dans la matière composante et son organisation<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>150</sup> Dans la perspective de Schaeffer, il s'agirait des informations qui nous permettent d'émettre une qualification (quadrant 3).

<sup>151</sup> Roberto Casati et Jérôme Dokic, *op. cit.*, p. 32-33.

Ils ajoutent qu'en plus de la matière dont ils sont composés, les sons nous informent sur les propriétés relationnelles entre les composantes qui les causent. Ils parlent alors de « structure interne de l'objet » :

nous apprenons par l'ouïe que certains objets ont une partie intérieure creuse, ou qu'ils sont composés de plusieurs parties assemblées - que ces parties soient liées les unes aux autres comme les engrenages d'une montre, ou qu'elles aient une plus grande liberté de mouvement comme des billes dans une boîte de carton<sup>152</sup>.

Tout ceci soulève la question des effets du sonore et du processus par lequel nous les traitons avec plus ou moins de doute sur leurs origines. Ces notions de Chion, Casati et Dokic peuvent en effet nous aider à comprendre comment les sons dans *Inferno* peuvent faire l'objet d'une qualification précise ou non. Toutefois, le contexte d'écoute s'avère tout aussi déterminant sur la perception, plus exactement le fait de voir la source du son ou non. Michel Chion distingue d'ailleurs trois types d'écoute selon que la cause soit connue de l'auditeur et vue par lui : l'écoute identifiée/visualisée, l'écoute identifiée/acousmatique et l'écoute acousmatique/non-identifiée. L'écoute identifiée « est celle qui, par la vision, la nomination, la déduction logique ou tout autre moyen d'identification, offre à l'auditeur le moyen de reconnaître [...] la source du son qu'il écoute<sup>153</sup> ». L'écoute non-identifiée désigne évidemment l'inverse. Chion fait valoir l'importance de cette distinction relativement aux notions d'*écoute figurative* et d'*écoute causale*. Dans le premier cas, on projette dit-il sur le son les informations qui viendraient d'une autre source du son, alors que dans le second, « l'écoute est livrée aux seuls indices sonores et s'avère souvent à la fois très précise sur certains plans (repérant de menues variations dans une activité de frottement) et très

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>153</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 120.

imprécise sur d'autres (elle peut ignorer totalement quoi frotte sur quoi)<sup>154</sup> ». Dans *Inferno*, nous avons affaire au troisième cas de figure, soit une écoute acousmatique/non identifiée et comme nous le verrons, ce doute sur les causes du son, ce « flou causal » comme le nomme Chion, et la condition acousmatique contribuent à instaurer une dramatisation de l'écoute, notion sur laquelle nous reviendrons en fin de chapitre.

### 3.2. L'acousmatisme et le flou causal : vers une dramatisation de l'écoute

L'acousmatisme constitue une condition toute particulière en ce qu'elle a pour effet de mettre l'accent sur la perception même plutôt que sur les objets. À la définition que donne le Larousse du mot acousmatisme - « se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient<sup>155</sup> » - Pierre Schaeffer ajoute d'ailleurs : « [c]e terme [...] marque bien la réalité perceptive du son en tant que tel, en distinguant celui-ci des modes de sa production et de sa transmission<sup>156</sup> ». Consacrant tout un chapitre à la question, ce dernier soutient que dans un contexte acousmatique, c'est l'écoute elle-même qui devient centrale :

il ne s'agit plus de savoir comment une écoute subjective interprète ou déforme la "réalité", d'étudier des réactions à des stimuli; c'est l'écoute elle-même qui devient l'origine du phénomène à étudier. L'occultation des causes ne résulte pas d'une imperfection technique, n'est pas davantage un procédé occasionnel de variation : elle devient un préalable, une mise en condition délibérée du sujet. C'est *vers lui*, désormais, que se retourne la question : "Qu'est-ce que j'entends?... Qu'entends-tu au juste ?" en ce sens qu'on lui demande de décrire non pas les références extérieures du son qu'il perçoit, mais sa perception elle-même<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>155</sup> Cité dans le *Traité des objets musicaux*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>156</sup> Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 91.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 92.

Comme l'affirmait également Chion, l'acousmatisme rend potentiellement l'auditeur plus sensible aux subtilités du son, soutient Schaeffer. Ce contexte exige de celui qui écoute qu'il complète l'information « suggérée » par le son; qu'il participe en quelque sorte à la résolution du phénomène perceptif énigmatique auquel il assiste. En ce sens, la vision de la source sonore peut s'avérer déterminante dans l'audition : « [s]urpris souvent, incertains parfois, nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte<sup>158</sup> ». Pour Schaeffer, l'acousmatisme a pour conséquence de marquer une rupture non seulement avec ce qui est visible, mais aussi avec le touchable et le mesurable<sup>159</sup>. Le fait de ne pas voir la source fait ainsi naître une nouvelle aptitude d'écoute qui se concentre sur les effets :

À force d'entendre des objets sonores dont les causes instrumentales sont masquées, nous sommes conduits à oublier ces dernières et à nous intéresser à ces objets pour eux-mêmes. La dissociation de la vue et de l'ouïe favorise ici une autre façon d'écouter : l'écoute des formes sonores, sans autre propos que de mieux les entendre, afin de pouvoir les décrire par une analyse du contenu de nos perceptions<sup>160</sup>.

Bien que la trame sonore d'*Inferno* ne relève pas du musical et que des actions en scène soient visibles de la part du spectateur, on peut imaginer qu'une écoute des formes sonores soit encouragée par l'acousmatisme et par la disjonction entre le visible et l'audible.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>159</sup> Jonathan Sterne rappelle l'existence d'un concept proche de l'acousmatisme, mais plus adapté au contexte des technologies de reproduction sonore : « Barry Truax et R. Murray Schafer ont forgé le terme "schizophonie" pour décrire la "rupture entre le son originel et sa reproduction électroacoustique" rendue possible par les technologies de reproduction du son. Le préfixe grec schizo, qui signifie "dédoublé", a aussi pour ces auteurs la connotation utile d' "aberration psychologique". De plus, ils observent que la reproduction éloigne le son de son contexte originel ». Jonathan Sterne, *op. cit.*, p. 18.

<sup>160</sup> Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 93.

À cet égard, l'acousmatisme apparaît comme un formidable procédé pour stimuler l'imaginaire. Présence énigmatique exogène, le son acquiert une force de suggestion qui apparaît plus vaste que lorsque les sources sonores sont visibles. Marie-Madeleine Mervant-Roux ne manque pas de souligner cet aspect de l'écoute lorsqu'elle parle des effets potentiels du son :

le son est en effet un événement vibratoire, un contact physique à distance, à la fois intime et inévitable (on ne peut pas ne pas entendre) [...] d'autant plus efficace que les phénomènes auditifs restent largement inconscients, que la capacité fantasmatique du sonore, surtout acousmatique, est extraordinaire, que sa dynamique énergétique et rythmique enfin est très puissante<sup>161</sup>.

Selon Chion cette capacité fantasmatique de l'acousmatisme, ajoutée au flou causal est exploitée depuis fort longtemps au théâtre :

Le flou causal est en effet propre à dramatiser tout son acousmatique et dès la tragédie grecque, on s'en est servi. Le son venu d'un lieu extérieur à la scène (souvent de l'intérieur du palais) est un effet qu'elle affectionne, et qu'on retrouve plusieurs fois chez Sophocle et Euripide : « *J'entends du bruit*, dit le Choeur dans *Hyppolyte* d'Euripide, *mais ne puis dire au juste ce que sont les cris venus à travers la porte*<sup>162</sup>.

Chion parle d'une dramaturgie du flou causal. Lorsque la cause demeure inconnue, on se met immédiatement et instinctivement à associer les sons à d'autres entendus par le passé. *Inferno* apparaît comme un très bon exemple de ce procédé qui est à l'œuvre quasiment tout au long du spectacle. Comme nous le disions, si certains sons sont identifiables, la plupart demeurent tout à fait flous. L'oreille s'active sans arrêt et passe de sons familiers aux plus étranges. C'est ce que précise Vincent Tiffon :

Le son enregistré, son invisible, écouté en situation acousmatique, nous place donc du côté de l'affect. Par quel processus de perception ? Dans la mesure où l'on ne peut pas reconnaître un son que l'on n'a jamais entendu, notre perception, à l'écoute de sons

<sup>161</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la réalisation sonore historiquement intermédiaire à l'activation par le son des scènes interdisciplinaires », *op. cit.*, p. 35.

<sup>162</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p.120.

véritablement inouïs, procède par approximations successives entre le reconnaissable et le presque reconnaissable. Elle s'attache à relier l'inouï à du déjà connu<sup>163</sup>.

Une tension naît donc de ce que nous basculons sans cesse du connu à l'inconnu sonore et cet inconnu convoque l'imaginaire du spectateur qui (peut-être sans s'en rendre compte) participe à l'élaboration de ce théâtre mental. Difficile en effet de ne pas interpréter la présence de ce son grave et inquiétant qui se fait de plus en plus insistant dans cette scène où l'on voit de très jeunes enfants jouant naïvement dans un cube de verre. Cette basse vibration qui laissait croire qu'un séisme allait survenir incessamment s'imposait ainsi comme présence extérieure agaçante, parce que non identifiée<sup>164</sup>. En somme, ces sons acousmatiques et non identifiés ouvrent la scène vers un ailleurs indéterminé que vient combler l'imaginaire du spectateur. Ils instillent une ouverture et bouleversent le mode de réception, comme le dit Gibbons à propos du spectacle *Tragedia Endogonia* (2002-2004) :

as soon as you introduce noise, as soon as you introduce a recording, it pushes the spectator away from the scene. It immediately becomes a 'scene'. And, OK, I'm not into the scene, I'm remembering that I have me here in my seat, I'm remembering that I am a spectator, so it becomes useful and also dangerous. But the problems become different depending on the circumstances. If I sit and watch an episode of *Tragedia*, I very often find myself being pulled into a scene and being pushed out of a scene, playing the role of spectator and also playing the role not of a spectator but more of a fly on the wall, an observer of some things that are happening. Whereas, for a concert, it's very clear. You have performers and an audience. It's another thing altogether, and it's not theatre. It's impossible to have the audience on the stage in the scene with you<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Vincent Tiffon, « L'image sonore contemporaine : entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, [En ligne], n°1, 2007, p. 5.

<sup>164</sup> À cet égard, Chion discute la position de Schaeffer : « L'acousmatique est censé permettre de s'intéresser au son pour lui-même, puisque cela nous dissimule la cause, et c'est ainsi que Schaeffer en parle. Mais il faut constater que dans bien des cas, elle amène tout aussi bien l'effet contraire : du fait qu'ils ne voient pas la source, les auditeurs sont beaucoup plus obsédés par l'idée du "qu'est-ce que c'est?" ». Michel Chion, *op. cit.*, p. 142.

<sup>165</sup> Scott Gibbons, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, *op. cit.*, p. 234.

Ce commentaire a ceci d'intéressant qu'il synthétise la position de Chion voulant qu'un corps sonore étranger stimule l'imaginaire, mais il reprend également (en des mots plus concrets) l'explication de Schaeffer qui veut qu'un son acousmatique provoque un nouveau type d'écoute actif et immersif, différent de celui existant en contexte musical. Cette remarque de Gibbons pointe en outre la capacité du son à bousculer la réception de l'action scénique, point de vue que partage Mervant-Roux : « [u]n élément acousmatique pourra donc être introduit volontairement, afin de déranger soudainement l'univers dramatique, en charriant avec lui un autre mode de réalité<sup>166</sup> ». Par leur indétermination et parce qu'on ne voit pas les sons en train de se faire sous nos yeux, un espace demeure ainsi ouvert à l'imaginaire.

### 3.3. De la dynamique visible/audible

Cette idée du sonore qui viendrait « déranger » le visible occupe une place importante dans la réflexion développée par Daniel Deshays dans *Pour une écriture du son*. Selon lui, l'opposition image/son porte en elle une vaste étendue de possibilités de jeux que le cinéma et le théâtre sous-estiment et négligent. Il y voit le moyen de « discuter » le sens du visible au moyen du son, ce dernier pouvant confirmer ou infirmer ce qui est donné à voir. Il s'agit d'un dispositif critique précieux, assure-t-il. Lorsqu'il y a décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend, une distance s'installe et provoque une interrogation. Le

---

<sup>166</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-vues* [En ligne], 2009, p. 5.

cinéma et le théâtre apparaîtraient ainsi comme des lieux de « mise à l'écart du son et de l'image, les lieux appropriés à l'écriture sonore<sup>167</sup> ». De plus, même si le son semble moins tangible que l'image, son invisibilité se trouve tout de même fort active, explique Deshays en soulignant : « [l]'état acousmatique représente une situation particulièrement forte dans notre relation au sonore<sup>168</sup> ».

Toutefois, bien qu'*Inferno* fasse appel au potentiel contenu dans la condition acousmatique et qu'elle soit déterminante dans la réception de cette œuvre, une nuance non négligeable doit être apportée aux propos de Deshays et Chion. En effet, ces derniers portent leurs questionnements presque exclusivement sur des œuvres qui s'inscrivent dans une esthétique « réaliste » reposant sur l'idée d'une histoire à raconter. Or, ces œuvres témoignent généralement d'une hiérarchie où le visible prime nettement sur l'audible, situation qui ne correspond pas au cas d'*Inferno*. Pour Deshays, si le son est décalé par rapport à l'image, ce n'est jamais cette dernière qui sera blâmée de cet écart, mais toujours le son : « l'image demeurant le référent du temps, elle ne sera jamais pensée comme en retard ou en avance sur le son<sup>169</sup> ». Chion quant à lui développe le concept d'audio-vision : « Il s'agit de la valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y "audio-

---

<sup>167</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 32.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 29.



voyons<sup>170</sup> ». Dans ce contexte audio-visuel, le son apparaît comme la valeur ajoutée dit Chion. Il influencera la réception de l'image, mais celle-ci demeure centrale. À l'opposé, il propose également le concept de visu-audition qui « s'applique à un type de perception audiovisuelle qui est consciemment concentré sur l'auditif et où l'audition est influencée par un *contexte visuel* qui peut amener à projeter sur elle certaines perceptions<sup>171</sup> ». Il donne l'exemple du geste énergique d'un instrumentiste qui donnerait le sentiment d'un son plus puissant. Seulement, dans *Inferno*, ni l'image ni le son ne suffisent à structurer l'attention. Si l'on affirme que l'image y domine et que le son ne lui sert que d'appui, ce sera sur la base d'un a priori plus général voulant que l'image soit première dans la perception globale<sup>172</sup>. Difficile en effet de voir l'un et l'autre comme une « valeur ajoutée » pour reprendre le terme de Chion. Certes l'image est présente du début à la fin, alors que le son s'absente à quelques moments, mais pouvons-nous affirmer que le sens du spectacle passe d'abord et avant tout par l'image? L'attention semble plutôt partagée entre la vue et l'audition d'une manière qui ne permette pas de les hiérarchiser définitivement. Il serait plus juste de dire qu'il y a une co-influence réciproque de ces deux sens. Enfin, ce que l'on peut souligner, c'est que cette œuvre met précisément en cause la hiérarchie visuelle et auditive et qu'elle interroge de manière plus large l'influence qu'un sens peut avoir sur un autre. Conséquemment, les concepts de Chion, quoique dignes d'intérêt, apparaissent d'un binarisme réducteur pour un objet plus complexe comme *Inferno*.

---

<sup>170</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 162.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>172</sup> Casati et Dokic dans leur *Philosophie du son* montrent d'ailleurs qu'il serait risqué de dire quel sens prévaudrait sur un autre, puisqu'ils sont de toute façon difficiles à isoler. Voir le chapitre II « De la distinction entre les sens », *La philosophie du son, op. cit.*, p. 20-35.

### 3.4. Les temps de l'écoute

Dans un autre ordre d'idée, nous souhaitons revenir sur la question spécifique de l'écoute dans *Inferno* pour la réinterroger à partir de la perspective temporelle. Car si le « bain sonore » (l'expression est de Tackels) qui enveloppe la scène définit des « zones » d'écoute, s'il institue des parcours auditifs qui discutent le visible, reste à voir comment cette matière sonore influence la manière de percevoir le temps. Ou plutôt, comment le sonore agit pour faire vivre certaines qualités du temps. Différents procédés concourent en effet à nous faire ressentir la temporalité d'une manière toute particulière : les motifs répétés, les bruits de fond, la durée et la superposition des sons, etc. Les compositions de Gibbons s'avèrent truffées de ces procédés sonores qui contribuent à déconstruire un rapport au temps linéaire pour imposer celui des sons qui s'enchevêtrent. L'idée de flou causal de Chion pourrait à cet égard être reprise au compte du temps : un flou temporel émerge qui teinte notre condition d'attention et notre rapport à la durée de l'œuvre. D'abord, on constate une absence de rythme régulier (à l'exception de cette scène du piano en flamme où on entend une mélodie). Aucun motif rythmique ne vient structurer ni découper le temps de manière régulière. À l'inverse, dans la plupart des cas<sup>173</sup>, les motifs récurrents sont répétés irrégulièrement, de sorte qu'ils ne donnent pas la sensation d'une découpe dans le temps. De plus - et surtout - leur apparition (leurs « entrées ») et leur disparition (leurs

---

<sup>173</sup> L'observation qui suit à propos de motifs récurrents irréguliers donnant lieu à une atmosphère « vaporeuse » vaut pour les scènes 3, 6, 7, 9 et 10 identifiées en annexe; soit parmi les plus longues du spectacle.

« sorties») se perçoivent rarement avec évidence. Il n'y a pas « d'attaque » du son pour emprunter au jargon musical. Tel est le cas de ces bribes de chants liturgiques qui reviennent à plusieurs reprises au cours d'*Inferno*. Elles reviennent sans cesse, mais ne suivent aucune pulsation. D'une manière vaporeuse, elles vont et repartent, provoquant une sorte de reflux semblable au mouvement des vagues<sup>174</sup>. Il y a donc une utilisation atypique du rythme qui ne consiste pas en une structuration linéaire du temps, mais plutôt en une répétition irrégulière de certains sons. Ils apparaissent plutôt comme des ponctuations insufflant un rythme diffus, sans repère. À cela, il faut ajouter qu'en général, on entend plusieurs « couches » de sons. La multiplication des différentes chaînes sonores contribue ainsi à « flouer » le rapport au temps. Elles sont souvent si nombreuses qu'elles en deviennent indistinctes et par le fait même, l'écoute n'est plus guidée par aucune en particulier. On constate que Castellucci fait avec le rythme, qui est la marque principale du temps, ce qu'il fait avec le reste : il déconstruit, il trouble les repères.

Ajoutons que certaines scènes se trouvent néanmoins « structurées » temporellement par la trame sonore, car celle-ci s'avère parfois ininterrompue pendant plusieurs minutes, définissant alors une tranche du spectacle. Par exemple, vers le début quand les acteurs viennent un à un prendre le ballon à l'avant-scène, on entend tout du long le même type de composition vaporeuse. Or, encore une fois Gibbons joue à brouiller les

---

<sup>174</sup> Romeo Castellucci évoque d'ailleurs cette idée lorsqu'il parle de la genèse du spectacle : « From the very beginning, I thought *Inferno* would represent the idea of the masses, the people, movements, waves, both in choreographic sense and in an emotional one. ». Cité dans Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" : Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, n°36, 2010, p. 4.

repères et introduit la trame sonore très subtilement (parfois presque imperceptiblement) et reprend le procédé pour conclure tout aussi subrepticement. C'est donc souvent à *l'intérieur* de ces plus grandes « scènes sonores » qu'a lieu ce que Chion nomme une « déréalisation » du temps:

Certains rythmes ultra-musicaux comme les rythmes de respiration (flux et reflux de bruit de la mer) ont d'ailleurs en propre de déréaliser la durée, la faisant échapper au temps linéaire. Ils ne facilitent donc pas la perception d'un avant et d'un après, un peu comme certains paysages plats et désertiques que traversent les trains. Nombre de musiques actuelles destinées à la danse ou à une écoute hypnotique ne sont pas propices non plus à une écoute son par son. Elles défont le temps<sup>175</sup>.

La plupart des segments sonores d'*Inferno* font d'ailleurs penser à du souffle, et ce, même quand on ne parvient pas à entendre précisément le bruit de la respiration - on dénote tout de même une texture et un mouvement qui lui ressemblent. Au reste, cette déréalisation du temps s'instaure également par la présence, dans presque toutes les scènes (à l'exception de la première et de la dernière), d'un bruit de fond quasiment imperceptible, mais malgré tout fort prenant. À plusieurs reprises, on peut distinguer, à travers les autres motifs sonores, une note (ou plusieurs notes ayant le même timbre) tenue(s) très longuement, ce qui a pour effet de créer une tension, une atmosphère très angoissante, mais aussi de former un continuum dont nous ne sommes pas toujours conscients (parce que le son est parfois très subtil). C'est le cas de cette scène où l'on voit des enfants dans un cube de verre. Une note incessante et très aiguë relie la scène d'un bout à l'autre. Elle subit très peu de variation tout au long si ce n'est quelques lentes fluctuations dans la hauteur de la note, lesquelles donnent à ressentir une progression temporelle. Or, cette progression se veut davantage ressentie, intuitive qu'une progression consciente où, comme le décrit Chion, on aurait la perception

---

<sup>175</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 46-47.

d'un avant et d'un après. En somme, les différents motifs sonores nous plongent dans une qualité du temps singulière qui se définirait plutôt comme un temps personnel, vécu, qu'un temps linéaire et objectivable; rejoignant là les propos de Castellucci : « [c]'est l'expérience d'un autre temps, le théâtre. J'entends par là le temps qui passe. Je ne fais pas allusion à une chronologie, mais à la *qualité* du temps<sup>176</sup> ».

### 3.5. Composer son écoute<sup>177</sup>

Acousmatisme, flou causal, flou temporel : si ces aspects d'*Inferno* font apparaître une dramatisation de l'écoute, c'est parce qu'ils permettent de céder la clé de l'œuvre au spectateur. Ce dernier a d'ailleurs, de manière générale, une importance cardinale dans le théâtre de la *SRS*. L'indétermination du sens des actions scéniques (sonores et visuelles) le convie à une expérience réceptive où il ne s'agit plus de comprendre, mais bien de vivre une traversée l'amenant à faire ses propres correspondances. Nous tenterons donc de voir dans cette dernière partie, comment s'inscrit l'écoute dans cette condition « émancipée » (Rancière) du spectateur. Il s'agira de voir comment elle se traduit dans l'expérience auditive.

Revenons d'abord sur cette idée d'émancipation du spectateur développée par Rancière. Pour ce philosophe, l'émancipation devient possible lorsqu'on remet en question

---

<sup>176</sup> Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2001, p. 118.

<sup>177</sup> Nous reprenons l'expression de Szendy « quels moyens met-elle *en œuvre* pour *composer une écoute*? ». Peter Szendy, *op. cit.*, p. 24.

les a priori sur la hiérarchie entre spectateur et œuvre. Elle apparaît quand on cesse de concevoir le regard<sup>178</sup> comme une activité passive. Actif et passif s'avèrent être des termes bien relatifs, souligne-t-il :

[L'émancipation] commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se déroband par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé<sup>179</sup>.

Il ne s'agirait donc plus d'un théâtre où les créateurs visent à faire voir et comprendre telle ou telle chose desquelles on devrait tirer telle conséquence, explique Rancière. Il compare cette condition à celle de l'élève ignorant qui doit apprendre ce que le maître veut lui apprendre. Pareillement, le spectateur devrait voir ce que le metteur en scène veut lui faire voir. Ce rapport marque ainsi une hiérarchie, une séparation entre les deux parties qui implique en outre un tiers parti, un savoir qui est à transmettre de l'un à l'autre. Or, dans cette logique d'émancipation précise le philosophe, il y a toujours cette troisième chose étrangère aux deux premières, une chose qui impose une distance. Toutefois, dans un rapport « émancipé », celle-ci se trouve inhérente à la performance elle-même « en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur<sup>180</sup> ». Et cette troisième chose qu'est la

---

<sup>178</sup> Entendons ici « regard » au sens plus large de réception. On constate encore une fois la primauté du visuel qui domine dans l'étude de Rancière.

<sup>179</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 20.

performance, aucun n'en détient le sens; annulant par le fait même la possibilité d'une transmission telle qu'elle prévalait dans la logique pédagogique décrite plus tôt<sup>181</sup>.

Cette analyse de Rancière nous permet de mieux concevoir la condition « agissante » du spectateur d'*Inferno*. Par ses émotions, ses sensations, ses réflexions, le spectateur intervient alors dans l'œuvre en cours d'élaboration. Un espace lui est laissé et il peut laisser libre cours à son imagination. Quand on entend le bruit d'un accident d'auto et qu'au même instant une actrice tombe et roule par terre, immédiatement on se crée une « petite histoire »: qu'elle est morte dans cet accident et que nous assistons à son passage dans « l'autre monde » par exemple. Cette dynamique scène-salle rejoint ce que Hans-Thies Lehmann dit à propos de l'implication du spectateur dans le théâtre postdramatique : « Le rôle du spectateur n'est plus la reconstruction, la re-création et la patiente reproduction de l'image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte<sup>182</sup> ». Lehmann observe également un changement de paradigme : « le théâtre postdramatique effectue-t-il un déplacement de la perception théâtrale [...] qui se détourne de l'abandon pur et simple au flux de la narration pour s'orienter vers une expérience, construisant et constructive du complexe auditif et

---

<sup>181</sup> Il est intéressant de noter que cette théorie de Rancière recoupe plusieurs éléments de ce que Derrida nomme la « scène théologique » : « La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants : un auteur-créateur qui, absent et de loin, armé d'un *texte*, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le *représenter* dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées. Représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d'abord par ce qu'ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du "créateur" ». Jacques Derrida, « Clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 345.

<sup>182</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 217.

visuel du théâtre<sup>183</sup> ». De même, le spectateur dans *Inferno* se trouve dans la position de devoir inventer le fil qui tissera entre elles les manifestations visuelles et sonores. De surcroît, la nouvelle posture du spectateur décrite par Rancière et Lehmann met de l'avant l'engagement des différents sens. Selon George Home-Cook, il s'agit d'un aspect fondamental de l'art théâtral en général trop souvent ignoré. Pourtant, la perception (l'expérience ressentie) détermine l'expérience qu'on y aura :

prêter attention à une pièce de théâtre n'est pas une activité abstraite, désincarnée et articulée autour de la vue, mais plutôt une chose que nous faisons : assister à une représentation théâtrale, c'est participer au monde environnant par un engagement dynamique complet<sup>184</sup>.

Le théâtre, dit-il, ne fait pas que mobiliser notre attention, il organise la perception.

Tentons d'approfondir les implications d'une telle émancipation dans les processus d'écoute pour voir comment elle peut procéder d'une dramatisation. Comme nous le disions en début de chapitre, Antoine Hennion nous invite (un peu à la manière de Rancière) à réenvisager notre rapport à cette perception plutôt que d'en rester à l'analyse des objets (il parle de musique) :

Mettre l'accent sur l'écoute, c'est réintroduire l'hétérogénéité irréductible d'un réel-événement, fait de plis et de tissages, qu'une longue tradition nourrie de la dualité objet-sujet nous a appris à ne pas trop aimer. Non pas une œuvre et un auditeur : des corps, des dispositifs et des dispositions, de la durée, un objet insaisissable, un instant qui passe, des états qui surgissent<sup>185</sup>...

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>184</sup> Georg Home-Cook, « Le purgatoire de l'écoute », *Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, Théâtre/public*, n°199, 2011, p. 104.

<sup>185</sup> Antoine Hennion, « Les usagers de la musique : l'écoute des amateurs », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 21.



Hennion soutient que l'auditeur complète, participe de la production de l'œuvre en train de se faire. Or, comme nous l'avons vu, cette activité du spectateur se trouve dans le cas d'*Inferno* influencée par le fait qu'il ne voit pas la source des sons, que ces derniers ne sont pas toujours facilement identifiables et que le rapport au temps n'apparaît pas linéaire et structuré. Il ne s'agit en somme pas d'un contexte sonore courant pour lequel nous aurions développé des habitudes d'écoute. Dès lors, chacun ne peut que faire appel à ses expériences, à sa mémoire pour tenter de situer et de qualifier (pour reprendre l'idée de Schaeffer) ce qu'il entend. Là-dessus Vincent Tiffon précise : « les musiques qui s'emploient le plus à nous faire entendre du "jamais entendu", à savoir les musiques électroniques, électroacoustiques et acousmatiques, font toujours plus ou moins référence à du déjà entendu<sup>186</sup> ». Une dramatisation aurait donc lieu en ce sens que l'on s'active dans *Inferno* à « donner du sens » à ces sons nouveaux. Même si l'on ne s'invente pas une histoire linéaire comme telle, on associe les sons à des sensations, à des émotions, à des souvenirs de mouvements, de matières qui tous concourent à connoter l'expérience en train de se faire. Il y a donc dramatisation en ce qu'il y a un sens ou une sensation qui est attribué aux sons ou qui est vécu à travers eux. Cette création mentale (et physique) s'avère ainsi éminemment intime, car intrinsèquement liée au vécu et à la mémoire de chacun<sup>187</sup>. Ce processus se comparerait tout à fait au concept d'*i-son* développé par le compositeur

---

<sup>186</sup> Vincent Tiffon, *op. cit.*, p. 12.

<sup>187</sup> Mervant-Roux voit d'ailleurs dans *Inferno* un lien soutenu à l'enfance et au souvenir : « La séquence "sons et lumières" qui réveille le Palais des Papes, la convocation de fantômes droit sortis de jeux vidéo, les prouesses techniques à vue, l'énergie chorégraphique du nombre de figurants, la grande dépense des acteurs gymnastes, tout ce qui pourrait faire sourire, tout ce qui sert d'argumentaire à ceux qui raillent ce théâtre, est assumé, inscrit dans un rapport affirmé à l'enfance, à la mémoire des contes, des thrillers, des sagas, à l'espoir de redonner au spectateur adulte le souvenir de sensations perdues, sans barguigner sur les moyens. ». Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », *op. cit.*, p. 253.

François Bayle (concept qui trouve plusieurs échos dans la démarche de Gibbons) et que Tiffon définit comme suit :

Le compositeur François Bayle [...] développe le concept d'*i-son* pour qualifier le processus par lequel ces musiques atteignent notre perception par une symbolisation nouvelle, en jouant sur nos propriétés perceptives et sur les zones critiques entre le reconnaissable et le totalement inouï, en travaillant sur la morphologie des sons (ces musiciens sont fréquemment qualifiés de sculpteurs de sons), en développant par exemple des paradoxes sonores pour tromper notre perception [...]. Une telle stratégie conduit l'auditeur à prendre part à la construction de l'œuvre : l'auditeur est encouragé à développer sa capacité à établir des connexions. Le processus de symbolisation est alors à l'œuvre<sup>188</sup>.

Il utilise le terme symbolisation là où nous utilisons celui de dramatisation, mais il désigne une seule et même activité créatrice qui comme le dit Tiffon, met en jeu la dimension corporelle, affective, sensitive de notre être.

Par ailleurs, ce processus de dramatisation de l'écoute n'est rendu possible que parce que nous ne sommes plus dans « régime représentatif » tel que le nomme Rancière, mais plutôt dans un « régime esthétique des arts ». Dans ce dernier, « esthétique » « renvoie proprement au *mode d'être* spécifique de ce qui appartient à l'art, au *mode d'être de ces objets*<sup>189</sup> ». Et ce mode est identifié, selon Rancière, par une appartenance à un régime spécifique du sensible : « [c]e sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même<sup>190</sup> ». Sur ce point, les sons d'*Inferno*, passant du reconnaissable à l'inouï, et trompant la perception, comme le dit Tiffon, jouent précisément de cette logique qui veut

---

<sup>188</sup> Vincent Tiffon, *op. cit.*, p. 8.

<sup>189</sup> C'est nous qui soulignons. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 31.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 31.

que l'effet de l'objet, que l'effet du sensible soit étranger à lui-même. Dégagés de leurs « connexions ordinaires », ces sons portent en eux le germe d'intentions, de sensations ou d'idées qui ne leur appartiennent pas. La dramatisation de l'écoute consiste alors en une « construction mentale » rendue possible pour le spectateur-auditeur. Elle est cette pensée en puissance contenue dans ce régime spécifique du sensible. Ceci rejoint une autre notion de Rancière (et ce sera le seul parallèle avec la vue de ce mémoire), celle de *l'image pensive* qui consiste en « une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé<sup>191</sup> ». Il s'agit d'une zone d'indétermination entre pensée et non pensée tout comme la trame sonore d'*Inferno* aménage une zone de doute entre sons identifiables et sons ouverts aux interprétations. Ajoutons un aspect essentiel découlant de cette logique : les constructions mentales, la dramatisation de l'écoute, en germe dans les présences sonores, sont l'objet d'un processus jamais abouti. C'est une opération sans cesse en devenir, toujours fuyante. La dynamique qui caractérise l'activité du spectateur-auditeur n'est jamais épuisée par le sensible sonore du spectacle.

Nous avons voulu, à travers ce chapitre, d'abord distinguer les processus de l'écoute pour mieux comprendre les implications d'une œuvre telle qu'*Inferno* proposant un environnement sonore atypique. Il s'agissait de voir quels effets peut avoir cette composition sur l'ensemble de la représentation. Nous avons pu y déceler un trait majeur de l'écriture de Gibbons, celui de flouer les repères, de déstabiliser l'oreille d'un son à l'autre.

---

<sup>191</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.

Un mouvement de déchiffrement, de réajustement de l'écoute est donc à l'œuvre dans cette mise en scène de Castellucci. Le sonore y suggère parfois des matières; parfois, des indices de ce qui le cause se laissent deviner, mais pour aussitôt faire place à un autre son qui viendra à son tour brouiller les pistes. S'il y a ainsi dramatisation, c'est parce qu'il y a du doute. Le spectateur doit alors combler les zones d'ombres auditives. Une mémoire des sons est mise en branle à la recherche de balises. On peut encore une fois deviner l'entreprise iconoclaste de Castellucci qui cherche à voiler les apparences. Chiara Guidi de la *SRS* déclarait d'ailleurs au moment de la *Tragedia Endogonia* :

The notion of the inaudible is, I think, very important, because there is also the work of hiding the idea. You reach a moment where the sound becomes so saturated it disappears. But not because it leaves nothing, but because it leaves something dense, open and indivisible<sup>192</sup>.

Ceci traduit bien le souci qu'a la *SRS* de laisser une part de liberté au spectateur dans sa réception du spectacle. En brouillant les repères sonores, en amalgamant des sons inouïs, la scène s'ouvre vers un ailleurs indéterminé et indéterminable. Castellucci revient souvent sur cet aspect : « à travers la représentation, il est nécessaire de créer un espace vide qui devra être comblé par l'expérience du spectateur<sup>193</sup> ». En ce sens, *Inferno* donne lieu à une écoute du doute, mais aussi à une écoute intime, car chaque spectateur vivra une expérience inextricablement liée à sa mémoire, à sa sensibilité. Chaque spectateur deviendra co-créateur du spectacle.

---

<sup>192</sup> Chiara Guidi, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, op. cit., p. 234.

<sup>193</sup> Notre traduction de « Attraverso la rappresentazione è necessario creare uno spazio vuoto che deve essere riempito dall'esperienza dello spettatore. ». Romeo Castellucci, *Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, Rome, Artemide, 2007, p. 113.

## Conclusion

*Car les vérités qui ont encore besoin d'être établies,  
sont de deux sortes, les unes ne sont connues  
que confusément et imparfaitement,  
et les autres ne sont point connues du tout.  
Pour les premières, il faut employer la méthode de la certitude  
ou l'art de démontrer, les autres ont besoin de l'art d'inventer.*  
G.W. Leibniz

*Clatter, crash, clack! Racket, bang, thump!  
Rattle, clang, crack, thud, whack, bam! It's music! Now dance!*  
Björk

D'un son qui fait *voir* (la pluie, les oiseaux, des pas au loin, etc.) dans le théâtre narratif traditionnel, on passerait dans *Inferno* à un son qui fait *entendre*. Un son qui, au contraire de nous rassurer sur ce qui est donné à voir, au contraire de confirmer le sens des diverses présences, ouvre plutôt vers un ailleurs, vers une mémoire, vers soi. Il n'est plus le faire-valoir des autres modes d'expression, mais agite et éveille un nouveau rapport au sensible sonore. Bruits, timbres, textures s'imbriquent pour composer une constellation auditive tout aussi déroutante qu'inspirante. Sculptant la matière sonore pour la rendre méconnaissable, Gibbons et Castellucci jouent ainsi de l'écoute et de ses réflexes.

À cet égard, Marie-Madeleine Mervant-Roux questionne l'apport des nouvelles technologies de reproduction sonore et les effets de ces sons électroniques et électroacoustiques dont elle tente de « saisir ce qu'ils ont de vraiment neuf<sup>194</sup> ». Comme elle l'envisage et comme nous avons tenté de le démontrer, ceux-ci permettent de nouvelles avenues dramaturgiques et les metteurs en scène, ici Castellucci, peuvent désormais s'approprier ces dispositifs novateurs pour libérer leur intuition créatrice. Il apparaît dès lors évident que ces techniques ouvrent la porte à de nouvelles écritures sonores. Tiffon énumère d'ailleurs succinctement quelques-unes des conséquences de ces nouveaux appareillages : « elles vont de la transformation des "grammaires" musicales, l'abandon de la note pour le "son" en tant que paradigme d'écriture, l'invention de critères typomorphologiques pour la description des sons [à] la projection de la musique *via* des

---

<sup>194</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », dans *Pratiques performatives : body remix*, Josette Féral (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 246.

orchestres de haut-parleurs<sup>195</sup> ». Cet océan d'objets sonores novateurs entraîne en outre un bouleversement de la perception elle-même. C'est ce que souligne Pierre Schaeffer, pour qui l'avènement de nouveaux modes de perception apparaît comme l'un des contrecoups principaux de ces nouvelles techniques :

on attend d'elles des sons inouïs, des timbres nouveaux, des jeux étourdissants, en un mot le progrès instrumental. Elles apportent en effet tout cela, mais bien vite on ne sait qu'en faire ; ces nouveaux instruments ne s'ajoutent pas si aisément aux anciens, et les questions qu'ils posent perturbent singulièrement les notions reçues. Le magnétophone a tout d'abord la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation<sup>196</sup>.

*Inferno* met précisément en jeu ce glissement de la perception permis entre autres par la condition acousmatique et le flou sur les causes des sons.

Ainsi, l'apparition de nouvelles dramaturgies sonores telle qu'on la constate dans ce spectacle exige d'élargir les études sur le théâtre aux enjeux de l'écoute et du son. « [L]es technologies de reproduction sonore permettent à présent de mieux saisir les qualités et l'importance du son d'une façon générale, son rôle et son fonctionnement dans la société, mais aussi au théâtre<sup>197</sup> », observent Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux. Ce champ de recherche fort récent nécessite en effet une considération non seulement plus grande, mais aussi plus adaptée à ses spécificités. Car envisager le son à partir d'angles d'analyse propres à l'image masque certaines des particularités de ce médium et de ses effets. C'est le cas des concepts de Michel Chion, prenant racine, dans la plupart des cas,

---

<sup>195</sup> Vincent Tiffon, « L'image sonore contemporaine : entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, [En ligne], n°1, 2007, mis en ligne le 25 mai 2007, p. 4.

<sup>196</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 98.

<sup>197</sup> Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Le son du théâtre I, Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 6.

dans un contexte cinématographique et révélant une forte prégnance du visuel. Bien que son approche soit déjà plus pertinente que les outils d'analyse musicale, nous constatons qu'elle ne s'avère pas parfaitement adaptée au théâtre dont la condition *in situ* est déterminante. Elle s'avère d'autant moins adéquate pour cette frange du théâtre contemporain qui évince la narration pour concentrer ses élans créatifs vers la matérialité de la scène. Il y a donc exigence d'ouvrir et d'approfondir l'étude du son, non pas pour l'isoler et renverser la primauté du visuel vers l'audible, mais pour mieux concevoir l'événement scénique dans sa totalité.

Avec ce mémoire, il s'agissait ainsi de contribuer à une prise en considération plus soutenue de la question sonore au théâtre et d'étudier les effets d'une inscription dramaturgique plus vigoureuse du son. En ce sens, *Inferno* représente un cadre privilégié pour observer et analyser le potentiel dramaturgique sonore. Car si, de manière générale, l'on peut affirmer que les créateurs contemporains utilisent encore peu le son comme médium à part entière, on ne peut en dire autant de Castellucci qui, avec Scott Gibbons, échafaude un théâtre témoignant d'une réelle prise en charge du son. Cette œuvre nous a donc fourni l'occasion d'examiner les rejaillissements d'une écriture sonore qui s'inscrit au cœur de la démarche créative plutôt que de n'être qu'un accessoire de la mise en scène. C'est pourquoi nous n'avons pas voulu extraire la composition sonore de son contexte, mais plutôt l'envisager dans la globalité de l'œuvre, c'est-à-dire analyser les interactions images/sons dans l'espace et le temps de la scène.



Toutefois, pour bien saisir l'œuvre à l'étude, il fallait d'abord camper le projet esthétique singulier de Castellucci. Son rejet d'un théâtre narratif et illustratif donne lieu à une valorisation des divers médiums constituant l'événement où le son trouve sa place. Ces médiums s'entremêlent par ailleurs sans qu'aucune narration, idée ou fable ne viennent ordonner définitivement l'ensemble. Ce théâtre, autoréflexif comme le dit Lehmann, en vient à prendre certains traits propres à la performance : la logique mimétique laisse place à une logique de l'immanence et de la littéralité. Cependant, nous avons vu que ce refus de la représentation se combine à une récupération de procédés illusionnistes propres à un théâtre plus traditionnel. À cet égard, l'idée de « radicalisation de l'aspect performatif des arts » de Kattenbelt nous semblait plus juste pour définir l'économie du théâtre de Castellucci : on utilise les mécanismes théâtraux tout en accentuant la matérialité de l'expression esthétique pour en dénoncer l'artificialité. Cette mise en valeur de la matérialité de chaque médium expressif nous a conduite à reconsidérer la notion de dramaturgie qui en vient à désigner l'organisation de ces éléments dans l'espace et le temps de l'œuvre. C'est donc l'action et le contraste entre les différentes présences qui engagent une tension dramaturgique. Retracer les particularités formelles d'*Inferno* nous apparaissait ainsi essentiel pour comprendre comment le son y tient une fonction centrale.

Dans ce théâtre non illustratif, le son s'émancipe de la fonction de bruitage tout comme il ne se limite plus aux formes musicales. La trame audio change ainsi de statut. Elle ne remplit plus les charges qui incombent à la bande-son traditionnelle où « [l]e son est revendiqué comme le moyen de rendre plus visibles les présupposés esthétiques ou de

faciliter la compréhension d'une intrigue, ou bien encore d'aviver le sentiment d'attente du spectateur<sup>198</sup> ». Ne renvoyant plus qu'à lui-même, l'environnement sonore d'*Inferno* devient autonome et peut dès lors engager un « dialogue » avec les autres éléments en scène. Par les décalages, les synchronismes, les contrastes avec ce qui est donné à voir, s'institue un mouvement dramaturgique entre les matières sonores et visuelles. Ce mouvement émane également des changements incessants d'intensité et de textures sonores qui ne cessent de surprendre et qui configurent, comme nous le disions, de nouveaux modes de perception.

La troisième partie de notre étude est donc née de cette nécessité de mieux comprendre les processus auditifs à l'œuvre lorsque l'on se confronte à des objets sonores inconnus tels qu'on les rencontre dans *Inferno*. À cet effet, les différentes écoutes désignées par Schaeffer nous ont permis de clarifier et de souligner le fonctionnement de l'ouïe qui apparaît fort complexe. De ces trajets de l'ouïe, nous avons compris avec l'acousmatisme et le concept de flou causal de Chion que la qualification des sons dépend grandement du fait d'en connaître ou non les causes. L'indétermination de leurs origines dans *Inferno* favorise ce que nous avons circonscrit comme une dramatisation de l'écoute. Cette dernière émerge du doute sur les présences sonores, doute donnant lui-même lieu à une construction mentale qui ne s'épuise jamais, qui est sans cesse restimulée par les nouveaux sons qui jaillissent et s'entremêlent.

---

<sup>198</sup> Vincent Tiffon, *op. cit.*, p. 5.

Enfin, cet examen de l'écoute dans *Inferno* fait ressortir la place cardinale du spectateur dans l'économie du théâtre de Castellucci. Nous l'avons vu, la condition du spectateur s'y trouve émancipée et la réception en vient à prendre une importance aussi grande que l'œuvre elle-même. L'indétermination du sens de cette dernière libère le spectateur du devoir de comprendre une chose prédéfinie; elle s'oppose à une logique linéaire faite de noeuds et de dénouements à saisir. Ceci est rendu possible par les divers médiums qui dénoncent leur propre facticité, qui soulignent leur matérialité. Et le commentaire de Rancière sur le théâtre de la cruauté d'Artaud pourrait s'appliquer au théâtre de Castellucci : « le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression<sup>199</sup>. » L'œuvre scénique prend ainsi la forme d'une expérience à *faire*. Le spectateur se fait interprète et rien ne vient épuiser ou résoudre les possibles associations qu'il fait, comme l'affirme Olivier Neveux à propos du théâtre de la *SRS* : « [c]hacun est renvoyé à soi, par évaluation ou l'expertise de ses limites, et dans l'absentement de toute intelligibilité totalisante, de toute expérience collectivisable<sup>200</sup> ». Au moment de la création d'*Inferno* en 2008, Castellucci formulait d'ailleurs sa conception d'un théâtre où :

tout est possible, rien n'est plus fixé par un code, ou du moins les codes sont-ils interprétables et remis en scène à l'infini. Il y a dans ce théâtre-là comme une obligation de repousser toujours les limites du code, donc de s'éloigner de la révélation d'une vérité qui devient sans cesse inatteignable<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 14.

<sup>200</sup> Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Romeo Castellucci », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 68.

<sup>201</sup> Romeo Castellucci, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, Paris, P.O.L., 2008, p. 37-38.

La réception de ce théâtre prend ainsi la forme d'un parcours où les spectateurs « lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé<sup>202</sup>. » Bien sûr, dans le cas d'*Inferno*, il faudrait ajouter qu'ils lient ce qu'ils entendent à ce qu'ils ont entendu, car - et c'est là la spécificité de ce spectacle - il met en jeu le sensible sonore d'une manière tout aussi élaborée que ne l'est l'image. Le regard et l'écoute, sans cesse mis à l'épreuve dans cette iconoclastie sonore et visuelle, deviennent les objets mêmes de l'expérience. « Castellucci met en scène notre perception autant que la chose perçue<sup>203</sup> » dit George Home-Cook. Le metteur en scène semble en effet avoir la volonté ferme de bousculer les habitudes perceptives : « [l]e théâtre, tel que je le conçois, est un appareil qui serait capable de réveiller le regard du spectateur<sup>204</sup> ». Il faut ajouter à ceci que la singularité du théâtre de Castellucci consiste en un renouvellement des possibles de l'écoute dont les repères ébranlés participent à constituer un nouveau rapport à la scène. Dans *Inferno*, l'écoute enrichit, complexifie et nourrit l'expérience fantasmagorique du spectateur. Ceci évoque la définition que donne William J.T. Mitchell du concept d'image qui peut « être pensée comme une entité immatérielle, une apparence fantomatique, fantasmagorique mise au jour sur un support matériel<sup>205</sup> ». À cet égard, Marie-Madeleine Mervant-Roux rappelle l'existence du mot « "imagination", aujourd'hui disparu, [qui] était synonyme d'image : *imaginer* signifiait "écouter" et le suffixe *-ment* indiquait *le temps de constitution*

---

<sup>202</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>203</sup> George Home-Cook. « Le purgatoire de l'écoute », *Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, Théâtre/public*, n°199, 2011, p. 105.

<sup>204</sup> Romeo Castellucci, *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008 op. cit.*, p. 26.

<sup>205</sup> William J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 22.

*de l'image* à partir de ce qui était entendu<sup>206</sup> ». Ce mot synthétise on ne peut mieux le processus réceptif à l'œuvre dans *Inferno* : l'image (mentale) surgit aussi bien du visible que de l'audible. En fait, elle surgit de leur alliance, de leur connivence et de leurs écarts. L'image surgit des déséquilibres de la perception.

---

<sup>206</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, - « Quand le son écoute la scène. Une exploration inédite de la matière théâtrale », (dir. George Brown, Gerd Hauck, Jean-Marc Larrue), *Revue Intermédialités*, n°12, « Mettre en scène », Montréal, automne 2008, p. 118.

## Bibliographie

ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*, Londres, Routledge, 1992.

ARFARA, Katia. « Instance : La Societas Raffaello Sanzio, *Purgatory* (2008) », *Mapping intermediality in performance*, Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), Amsterdam University Press, 2010, pp. 109-114.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

AUSLANDER, Philip. *Liveness : performance in a mediatized culture*, Routledge, 1999.

BARTHES, Roland. « Écoute », « Musica Practica », « Le grain de la voix », dans *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil, 1982, pp. 217-245.

BIET Christian et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BOLTER Jay et Richard GRUSIN. *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

CASATI Roberto et Jérôme DOKIC. *La philosophie du son*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo. *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2001.

CASTELLUCCI, Claudia, Romeo CASTELLUCCI, Chiara GUIDI, Joe KELLEHER et Nicholas RIDOUT. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Londres et New-York, Routledge, 2007.

CHAPPLE, Freda et Chiel KATTENBELT. *Intermediality in Theatre and Performance*, IFTR/FIRT, Theatre and Intermediality Working Group, New York, Amsterdam, Rodopi, 2006.

CHION, Michel. *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris, A. Colin, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

DERRIDA Jacques. « Clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, pp. 341-368.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

- « Le son du théâtre, un espace tactile », Le son du théâtre, I Le passé audible, Théâtre/Public, n°197, 2010, p. 20-23.

DORT, Bernard. *Le spectateur en dialogue: Le jeu du théâtre*, Paris, POL, 1995.

- *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988.

FILIPPI, Bruna. « Le vertige de la performance en toutes choses : la Societas Raffaello Sanzio », *L'avant-garde américaine et l'Europe / II. Impact*, Théâtre/Public, n°191, 2008, pp. 18-21.

GOLDBERG, RoseLee. *Performances: l'art en action*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1998.

HENNION, Antoine. « Les usagers de la musique : l'écoute des amateurs », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 14, n° 1, 2003, pp. 19-32.

- « L'écoute à la question », *Revue de Musicologie*, T.88, vol. 1, 2002, pp. 95-149.

HOME-COOK, George. « Le purgatoire de l'écoute », Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, *Théâtre/public*, n°199, 2011, pp. 104-107.

KATTENBELT, Chiel. « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », *Mapping intermediality in performance*, Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 29-37.

LAERA, Margherita. « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" : Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso », *Theatre Forum*, n°36, 2010, pp. 3-15.

LARRUE, Jean-Marc. « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », Le son du théâtre II, Dire l'acoustique, *Théâtre/public*, n°199, 2011, pp. 53-59.

LARRUE, Jean-Marc et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Introduction », Le son du théâtre I, Le passé audible, *Théâtre/Public*, n°197, 2010, pp. 4-9.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

MAURIN, Frédéric. « Excéder », *L'avant-garde et l'Europe*, Théâtre/Public, n°190, 2008, pp. 68-71.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

- « De la réalisation sonore historiquement intermédiaire à l'activation par le son des scènes interdisciplinaires », dans *Registres, revue d'études théâtrales*, n° 13, Théâtre et interdisciplinarité (dir. Marie-Christine Lesage) Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, printemps 2008, pp. 35-45.
  - « Quand le son écoute la scène. Une exploration inédite de la matière théâtrale », (dir: George Brown, Gerd Hauck, Jean-Marc Larrue), *Revue Intermédialités*, n°12, « Mettre en scène », Montréal, automne 2008, pp. 115-128.
  - « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-vues* [En ligne], 2009, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 1er août 2011. URL : <http://imagesrevues.revues.org/428>.
  - « "Résonance": une image-concept », *Le son du théâtre*, II Dire l'acoustique, *Théâtre/public*, n°199, 2011, pp. 92-94.
  - « Les soundscapes hantés d'*Inferno* : fabrique et dramaturgie de la sur-présence chez Romeo Castellucci », dans *Pratiques performatives : body remix*, Josette Féral (dir.), Québec, Presse de l'Université du Québec, 2012, pp. 243-265.
- MÉVEL, Matthieu et Jean-Frédéric CHEVALLIER. *Corpi e Visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, Rome, Artemide, 2007.
- MÉVEL, Matthieu. « Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus », *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, *Théâtre/Public*, n°194, 2009, pp. 61-65.
- MITCHELL, William J.T. *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- MOSER, Walter. « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans *Intermédialité et socialité, Histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus Publikationen, 2007
- NANCY, Jean-Luc. *A l'écoute*, coll. « Philosophie en effet », Paris, Galilée, 2002.
- NEVEUX, Olivier. « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Romeo Castellucci », *Théâtre/Public*, n°194, 2009, pp. 67-72.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.



- *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010.

- « Dramaturgies du son », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n °197, 2010, pp.73-76.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

SCHAFER, Raymond Murray. *The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, Inc. 1977.

STERNE, Jonathan. « Le passé audible », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n °197, 2010, pp. 15-20.

SZENDY, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

- « Quand le théâtre s'écoute », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°14, 2009, pp. 203-215.

TACKELS, Bruno. *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

TIFFON, Vincent. « L'image sonore contemporaine : entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, [En ligne], n°1, 2007, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 3 juillet 2012, < <http://apparences.revues.org/73> >.

VAUTRIN, Éric. « Ouïe et sons », *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, n °197, 2010, pp. 76-80.

WEBER, Samuel. *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

### **Entretiens avec Romeo Castellucci**

COMINOLI, Lucia et Agathe PHILIPPE. « Castellucci, rotative di suoni e forme in movimento », *Altre velocità, Redazione Intermittente sulle arti sceniche contemporanee*, 2006, [http://www.altrevelocita.it/incursioni\\_articolo-52.html](http://www.altrevelocita.it/incursioni_articolo-52.html). Consulté le 6 avril 2011.

DUBOST, Sylvia. « Tout est à inventer », *Plan-neuf*, 2009, <http://www.plan-neuf.com/theatre/romeo-castellucci-24.html>. Consulté en avril 2012.

MARSHALL, Jonathan. «The Castellucci interview: The Angel of Art is Lucifer», Real

time, n °52, 2002, <http://reatimearts.net/article/issue52/7027>. Consulté le 6 avril 2011.

PIRILLO, Antonino. « L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica », *Le reti di dedalus*, Rivista online del sindacato nazionale scrittori, Mai 2010, [http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1\\_castellucci.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1_castellucci.htm). Consulté le 6 avril 2011.

### **Entrevues vidéos**

Conférence de presse du 9 juillet, Festival d'Avignon, 2008, Théâtre-contemporain.tv, <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1238>. Consultée en février 2011.

Conférence de presse du 3 juillet, Festival d'Avignon, 2008, Théâtre-contemporain.tv, <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Conference-de-presse-du-3-juillet-1214>. Consultée en février 2011.

Conférence de presse du 16 juillet, Festival d'Avignon, 2012, Théâtre-contemporain.tv, Théâtre-contemporain.tv. Consultée le 17 juillet 2012.

« Gaz#3: Interview Romeo Castellucci (Contemporary Dance) », GazMagazine, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=mf0MFLBAiQ>. Consulté en janvier 2011.

« Romeo Castellucci & La Divina Commedia-PartI », 2009, [www.youtube.com/watch?v=alxo8ynoIrg](http://www.youtube.com/watch?v=alxo8ynoIrg). Consulté en janvier 2011.

Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) - Materia e corpo dell'immagine - part1.flv, 2011, [www.youtube.com/watch?v=nF10-nC3CNQ](http://www.youtube.com/watch?v=nF10-nC3CNQ). Consulté en février 2011.

Interview par Gustav Hofer, DVD *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Arte Éditions, 2008.

### **Entretien avec Scott Gibbons**

SILBER, Martine. « Scott Gibbons “J'ai utilisé des sons venant du corps humain. Des os, une autopsie...” », *Le Monde*, 19 juillet 2008.

## **Structure d'*Inferno***

### **1. [SILENCE - ENTRÉE DE CASTELLUCCI - ATTAQUE DES CHIENS - ESCALADE DE LA FAÇADE - ARRIVÉE DU GARÇON AU BALLON]**

- Des acteurs imitant des touristes sont en scène. Ils portent à leurs oreilles des audioguides comme s'ils visitaient la Cour d'honneur. Ils sortent de scène.
- Romeo Castellucci entre en scène s'avance et dit « Je m'appelle Romeo Castellucci ».
- Il se dirige ensuite vers le fond de la scène et enfle une combinaison de protection. Des chiens qui jappent entrent en scène (des personnes les tiennent en laisse).
- Les chiens, les uns après les autres, sont relâchés et foncent sur Castellucci pour mordre sa combinaison. Certains demeurent à l'avant-scène.
- Les chiens sortent de scène à l'émission d'un signal sonore.
- Un homme apporte une peau de chien mort qu'il pose sur le dos de Castellucci qui est agenouillé au sol.
- Un homme entre et s'empare de la peau de chien qu'il se met sur le dos. Castellucci sort de scène.
- L'homme escalade la façade de la cour d'honneur jusqu'en haut. Quand il est presque arrivé, un jeune garçon entre en scène et va chercher la peau de chien qui était tombée des épaules de l'homme et se la met sur la tête. Il marche à quatre pattes, puis écrit « JEAN » sur le mur avec une bombe aérosol.

### **2. [REBONDS DU BALLON ET FORME LUMINEUSE DERRIÈRE LES FENÊTRES]**

- L'homme en haut de la façade lui lance un ballon de basketball qui fait trois rebonds avant d'être attrapé par le garçon. À chaque rebond, on entend un son à résonance métallique. L'homme crie « JEAN » en tendant la main vers le garçon. Ce dernier fait mine de vouloir lancer le ballon dans un panier de basketball installé sur le mur. Il dribble le ballon au sol trois fois, et à chaque fois on entend un son difficilement identifiable, qui ressemble à un mélange de voix et de pierres qui s'entrechoquent. Le garçon se retourne vers la façade. Il fait encore dribbler le ballon trois fois. On entend toujours des sons de pierres qui s'entrechoquent. Il se retourne. Même jeu à nouveau. Puis une quatrième fois, les sons sont diffusés à une plus forte intensité. La cinquième fois, les sons sont encore plus « brusques » et quand le garçon se retourne, une forme ronde, lumineuse se déplace derrière une fenêtre du bas de la façade. Un son suit le mouvement de la lumière. Cette dernière disparaît. Le garçon retourne à son jeu avec le ballon, puis le son qui suivait la lumière revient, sans elle. Elle réapparaît, poursuit ses déplacements d'une fenêtre à l'autre et le son (sorte de grincement mêlé à des sons stridents) est de plus en plus fort. Un fond sonore presque imperceptible très aigu (qui ressemble vaguement à des voix de femmes) est diffusé simultanément, et ce, tout au long du reste de la scène. Le faisceau de la lumière, à un moment, s'élargit et un son semblable à des voix de femmes aiguës émet un crescendo en synchronie avec l'éclairage. Pendant ce temps, le garçon, alternativement, dribble son ballon

(toujours avec les sons qui l'accompagnent) et lance des regards aux mouvements lumineux. À un moment, la boule lumineuse « s'agite » rapidement et des sons encore plus aigus se font entendre.

Des acteurs (environ quatre-vingts) entrent en scène à cour. Ils marchent lentement vers le centre du plateau. Ils se couchent progressivement au sol. Les sons qui accompagnent la lumière sont de plus en plus forts et violents. Le fond sonore également. Enfin, toutes les fenêtres s'illuminent alternativement avant que toute l'action (sons et lumières) ne cesse brusquement.

### **3. [ÉCHANGES DU BALLON ET MOUVEMENT DE GROUPE]**

- Immédiatement, une autre « trame » sonore surgit : beaucoup plus « douce » et « vaporeuse » que ce qui a été diffusé avant; un mélange de notes tenues longuement et d'un mélange de texture (verre, métal, pierres qui se cognent). On entend aussi du souffle, un son plus grave qui vient par secousses, ainsi que des bribes de chants liturgiques « déformées ». On les reconnaît à peine. Les acteurs vont les uns à la suite des autres prendre le ballon et le tenir à l'avant-scène. Les acteurs allongés au sol se mettent à rouler lentement vers l'arrière. Une femme plus âgée vient prendre le ballon et fait comme si elle le mangeait. Les acteurs se lèvent et forment une ligne dans le fond du plateau. Ils se mettent à donner des coups de pied au mur - le son est amplifié. La trame est toujours diffusée.

### **4. [LETTREGE LUMINEUX ET GRÉSILLEMENT]**

- Ils cessent de donner des coups de pied et des lettres géantes et lumineuses I.N.F.E.R.N.O. et des guillemets sont apportés sur le plateau. Un grésillement semble accompagner le vacillement de la lumière des lettres. On forme le mot « Inferno » à l'envers. Le grésillement s'amplifie. Une petite fille s'assoit derrière les lettres. Celles-ci deviennent tour à tour bleutées et une modification dans le grésillement suit les mouvements de la lumière. Les acteurs reviennent prendre les lettres. Le grésillement se poursuit puis s'estompe progressivement pour laisser place à une basse vibration entrecoupée de sons aigus.

### **5. [CUBRE DE VERRE, ENFANTS ET BASSE VIBRATION]**

- Les acteurs, qui étaient regroupés au centre de la scène, sortent et révèlent un cube de verre dans lequel il y a des enfants d'environ trois ans. On entend leurs voix. Simultanément, la basse vibration se poursuit, d'abord très subtilement, puis de plus en plus fort et avec un son qui devient de plus en plus aigu. Un objet gonflable et noir apparaît au-dessus du cube. Des panneaux noirs viennent ensuite cacher les façades du cube. Le son grave disparaît brusquement.

**[noir]**

## 6. [ACCIDENTS DE VOITURE ET GESTES QUOTIDIENS]

- Les guillemets s'allument subitement (un son est émis en même temps). Un acteur est allongé au sol, deux autres sont assis, un groupe est debout à cour. Une note est tenue longuement par ce qui ressemble à un chœur. Elle cesse en un lent decrescendo, puis on entend comme le son du vent. Au cours de la scène, on entendra 11 fois le bruit d'un accident de voiture. Une actrice se dirige vers un acteur en tendant la main vers lui. Elle s'agrippe à son coup et en même temps on entend un coup brusque. Les voix chantées de la scène 3 reviennent. En fait, la trame ressemble beaucoup à celle de cette scène 3. Les acteurs, successivement, s'embrassent, se serrent dans les bras, se tiennent la main. Des parents viennent avec leurs bébés. Différents gestes « quotidiens » sont effectués lentement. Puis, des parents font mine d'étrangler leur bébé. Un acteur fait la même chose avec une actrice allongée au sol. On entend un bruit d'accident de voiture en même temps et l'actrice se met à rouler rapidement au sol. Les acteurs s'avancent et chuchotent « je t'aime » en regardant leurs mains l'une après l'autre. La trame cesse. On n'entend plus que les chuchotements. Un acteur dit « même si tu n'es plus là ». Il ouvre la bouche et simultanément, on entend un cri. Puis plusieurs cris « superposés » se font entendre. Les autres disparaissent et les éclairages ne restent que sur cet acteur. Les cris se poursuivent et se mêlent à d'autres sons.

## 7. [CHUTES DES ACTEURS ET VOILE SUR LE PUBLIC]

- Les cris cessent. On entend les chants liturgiques par bribes. Les acteurs montent un à un sur une structure surélevée au fond du plateau et se laissent tomber vers l'arrière. D'autres sont au sol, les mains dans les airs et basculent d'un côté et de l'autre. On peut lire des titres d'œuvres d'Andy Warhol sur la façade avec leur date de création. Pendant cette scène, un immense voile recouvre progressivement le public. Plus le voile monte, plus la trame avec les chants est « effacée » sous un grésillement qui prend de plus en plus de place. Le voile s'enlève.

## 8. [LE PIANO EN FLAMME]

- Sur scène on voit un piano en flamme et quelques acteurs qui le regardent. Le grésillement cesse. On entend que le bruit des flammes. Puis, une musique, une mélodie aux piano et violon, commence. On peut lire sur la façade : « À vous acteurs de la *Societas Raffaello Sanzio* qui aujourd'hui n'êtes plus ». Les flammes du piano sont éteintes. On entend de nouveau le bruit d'un accident de voiture.

## 9. [FAUX TRANCHAGE DE GORGES ET CHUCHOTEMENTS]

- La mélodie se poursuit et quelques acteurs s'avancent et se penchent vers l'arrière comme s'ils mimaient une chute. Des acteurs traversent la scène d'un côté à l'autre à toute allure. La mélodie cesse pour laisser place à un souffle. Les acteurs font semblant de se trancher la gorge et tombent au sol. On entend une voix d'enfant qui chuchote « Écoute, écoute-moi.

C'est moi. Où es-tu? Je t'implore. Où es-tu? Je t'implore. » Une pulsation très grave retentit. Ils sont tous allongés au sol.

#### **10. [LE VIEIL HOMME ET LE GARÇON]**

- Un âgé s'avance et dit « Où es-tu? Où es-tu? Je t'implore ». Le fond sonore mêlé de souffles, de voix et de pulsations graves se poursuit. Le garçon du début revient à l'avant-scène. Il dépose le ballon au sol et serre l'homme âgé dans ses bras. Il fait semblant de lui trancher la gorge à son tour. Il reprend le ballon et le dépose sous la tête de l'homme.

#### **11. [LE CHEVAL]**

- Un cheval blanc entre par jardin. La trame cesse. Les acteurs se lèvent. Un son subtil, métallique est diffusé en même temps qu'un son grave. Les acteurs reculent vers cour. Guidé par un homme, le cheval marche en formant des cercles. De la peinture rouge le recouvre de plus en plus. Le bruit métallique s'amplifie. Le cheval marche devant les acteurs rassemblés et sort de scène.

#### **12. [ANDY WARHOL]**

- Les acteurs sortent par un coin du plateau. Ce dernier est vide. Un son caverneux se poursuit depuis la dernière scène jusqu'à celle-ci. Trois acteurs vêtus de combinaisons oranges poussent une voiture accidentée au milieu de la scène. Un son qui ressemble à celui d'un sonar de sous-marin retentit par pulsations irrégulières. Les trois acteurs roulent au sol les uns sur les autres. La pulsation se poursuit. Un acteur déguisé comme Andy Warhol sort de la voiture (il porte un masque représentant le visage de l'artiste). La scène est presque silencieuse si ce n'est d'un très léger grésillement et de cette pulsation. On voit des lettres formant le mot « étoiles » dans les fenêtres de la façade. Andy Warhol applaudit, puis prend une photo du public avec un polaroid. Il place ensuite l'appareil au sol. Celui-ci se met à tourner autour de l'acteur. Andy Warhol retire ses chaussures et marche dans le cercle décrit par la rotation de l'appareil. Un bruit d'eau est diffusé exactement en même temps que les pas. L'acteur pose l'oreille au sol comme pour y entendre quelque chose et un son caverneux, sourd démarre. Andy Warhol pointe l'appareil du doigt. Le son caverneux s'amplifie rapidement jusqu'à devenir désagréable. L'acteur roule au sol. Il pointe le ciel. Il se lève et monte sur la voiture, puis chute vers l'arrière. Les bribes de chants recommencent. Les téléviseurs qui diffusaient les lettres « é.t.o.i.l.e.s. » tombent les uns après les autres, se fracassant au sol. Andy Warhol se met la peau de chien sur la tête et entre dans la voiture. On ne voit plus que les lettres «T.O.I.».

## Tableau des fonctions de l'écoute de Pierre Schaeffer

<p>4. Comprendre</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour moi : signes</li> <li>- devant moi : valeurs (sens-langage)</li> </ul> <p>Émergence d'un contenu du son et <i>référence, confrontation</i> à des notions extrasonores</p>	<p>1. Écouter</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour moi : indices</li> <li>- devant moi : événements extérieurs (agent-instrument)</li> </ul> <p><i>Émission</i> du son</p>	<p>1 et 4 : objectif</p>
<p>3. Entendre</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour moi : perceptions qualifiées</li> <li>- devant moi : objet sonore qualifié</li> </ul> <p><i>Sélection</i> de certains aspects particuliers du son</p>	<p>2. Ouïr</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- pour moi : perceptions brutes, esquisses de l'objet</li> <li>- devant moi : objet sonore brut</li> </ul> <p><i>Réception</i> du son</p>	
<p>3 et 4 : abstrait</p>	<p>1 et 2 : concret</p>	

*Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 116.