





**L**es nouvelles expériences phoniques, acoustiques et auditives ont profondément nourri le travail des artistes, et l'on assiste au XX<sup>e</sup> siècle à l'essor des réflexions et des créations autour de la matière sonore du théâtre : voix parlées, bien sûr, mais aussi musique, chansons, bruits de scène et de salle, sans oublier l'élément majeur qu'est le silence, décliné en d'innombrables nuances. Les lieux de conservation (bibliothèques, musées) et de création (théâtres, compagnies) ont dès le début du XX<sup>e</sup> siècle pris conscience de l'importance des traces sonores de la scène, et en ont entrepris l'archivage, participant activement à la mise en place d'un champ d'investigation inédit.

Inscrit dans le cadre du projet ANR *ECHO* [ÉCRIre l'Histoire de l'Oral. L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)], dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux, ce colloque souhaite interroger les dynamiques et les processus à l'œuvre dans la constitution d'une mémoire phonique du théâtre. Quels sont les lieux où s'élabore cette mémoire ? Comment se fabrique-t-elle ? De quels supports dispose-t-on pour la capter, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, et selon quels critères l'archive-t-on au fil du temps ? Comment s'articulent mémoire collective et mémoire individuelle ? Si l'on postule qu'il n'est guère d'examen possible de la mémoire sonore sans recourir à son expression verbale, écrite ou orale, comment passe-t-on de l'inscription d'une scène dans la mémoire à sa formulation, comment décrit-on un souvenir sonore ? Que nous apprend l'étude de cette mémoire sur les attentes, les représentations, la réception et l'évolution de la voix parlée et des autres sons au théâtre ? Comment les traces laissées et les signes observés d'une évolution de la diction, du rythme de l'élocution, des accents et des langues, de la place du verbe en scène, contribuent-ils à une vision renouvelée de la conception et de la pratique théâtrales ?

Ce projet de recherche fait également suite au programme « Le son du théâtre / Les technologies sonores et le théâtre », entrepris par l'équipe de recherche franco-québécoise ARIAS/CRI, dont les résultats ont donné lieu à plusieurs publications. Il s'agit ici de poursuivre cette investigation qui se donne pour objectif de contribuer à une réécriture de l'histoire récente du théâtre occidental et, au-delà, à une redéfinition contemporaine de l'expression, de la mémoire et de l'écoute verbales, en maintenant notamment l'approche interdisciplinaire adoptée.

# PROGRAMME

## Jeudi 19 novembre 2015

Théâtre de l'ENS

9h Ouverture du colloque

9h30-11h Session 1

### INSTITUTIONNALISATION DES ARCHIVES SONORES

Modérateur : **Marion Chénétier-Alev**

**Laëtitia Boyault** (doctorante, université Nice Sophia Antipolis). « Origine des premiers enregistrements phonographiques : le recours au répertoire et aux sociétaires de la Comédie-Française »

**Ricarda Franzen** (doctorante, Amsterdam School for Heritage and Memory Studies, chargée de cours à l'Université d'Amsterdam). « Best before: Shelf life of Dutch theatre sound recordings »

**Donatella Orecchia** (maître de conférences, Université de Rome Tor Vergata) et **Livia Cavaglieri** (maître de conférences, Université de Gênes). « Parcours de la mémoire sonore du théâtre en Italie : de la mémoire phonique dans les fonds "Théâtre" de l'ICBSA au projet d'histoire orale Ormete »

*11h-11h30 Pause*

11h30-12h30 Session 2

### ATELIER D'ÉCOUTE : L'ÉVOLUTION DE LA « DICTION CLASSIQUE »

**Jean-Marie Villégier** (metteur en scène de théâtre et d'opéra, fondateur de la compagnie L'Illustre-Théâtre). « Exercices d'écoute sur deux dictionnaires dramatiques », en dialogue avec **Marion Chénétier-Alev**.

*13h-14h30 Déjeuner*

14h30-16h Session 3

### RADIO ET FABRIQUE DE LA MÉMOIRE SONORE

Modérateur : **Viktoria Tkaczyk**

**Marion Chénétier-Alev** (maître de conférences, université François-Rabelais de Tours). « Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français (1910-1970) »

**Clarisse Cossais** (docteur, université de Strasbourg, réalisatrice et productrice à la Deutschlandradio Kultur). « Le théâtre à la radio. Comparaison de critiques théâtrales radiophoniques dans le Berlin d'après-guerre. Dieter Kranz (Est) et Friedrich Luft (Ouest), metteurs en ondes de moments inoubliables. »

**Carolyn Birdsall** (Assistant Professor, Université d'Amsterdam). « Archival Afterlives: Performance History and Broadcast Archiving (1930-1970) »

*16h-16h30 Pause*

16h30-18h Session 4

### RADIO ET DRAMATURGIE : CRÉATIONS VERBALES ET VOCALES

Modérateur : **Anne-Françoise Benhamou**

**Jiaying Li** (doctorante, université Paris Ouest-Nanterre-La Défense). « La radio comme laboratoire du théâtre et de la langue : enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu »

**Séverine Leroy** (docteur, université Rennes 2, productrice déléguée à France Culture). « Le documentaire radiophonique : une mémoire phonique du théâtre »

**Francesco Perrone** (master 2, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis). « Le rôle des matériaux d'archives dans *Stiffers Dinge* de Heiner Goebbels »

*18h-18h45 Pause apéritive*

18h45-20h Session 5

### POUR UNE POÉTIQUE SONORE DU THÉÂTRE

**Marcus Borja** (docteur, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/Université de São Paulo, doctorant de SACRe ENS/CNSAD, acteur, metteur en scène, dramaturge, musicien et chef de chœur). « Présence audible et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre ». Suivi de « Théâtre » (performance chorale conçue d'après le spectacle créé en avril 2015 au CNSAD).



## THÉÂTRE

*Performance chorale  
d'après le spectacle créé en avril 2015  
au CNSAD*

« Le silence du théâtre, qui est la raison de sa parole, sera à nouveau entendu. »

**Heiner Müller**

La performance que nous vous présentons ici est une version simplifiée du spectacle *Théâtre*, créé en avril 2015 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans le cadre du programme doctoral SACRe.

*Théâtre* est un poème polyphonique et polyglotte à 50 voix, une traversée chorale du temps et de l'espace mêlant le chant et la parole, la partition et l'improvisation, un voyage de sons et de sens, un présent partagé et morcelé d'où jaillissent des fragments, des étincelles, des univers, des paysages croisés, emboîtés, superposés les uns aux autres... Le public – vers qui tout converge et se dissout – est au centre du dispositif, plongé dans une obscurité polychrome et plurielle. Le silence se fait matière et point de départ d'une dramaturgie de l'écoute. Le décor, les costumes et l'éclairage sont les voix résonant dans les corps et se propageant dans l'espace qui s'ouvre et se diffracte en d'autres espaces.

**Conception, mise en scène, direction musicale et travail vocal**  
Marcus Borja

**Assistante à la mise en scène**  
Alexandra Cohen

**Collaboration dramaturgique**  
Tristan Rothhut

**Design sonore**  
Lucas Lelièvre

**Régie**  
Gabriele Smiriglia

## ACTEURS-PERFORMERS

Isabelle Andrzejewski	François Gardeil	Tatiana Mironov
Jérôme Aubert	Lucas Gonzalez	Rolando Octavio
Sonia Belskaya	Lola Gutierrez	Ruchi Ranjan
Marcus Borja	Jean Hostache	Andrea Romano
Augustin Bouchacourt	Magdalena Ioannidi	Tristan Rothhut
Lucie Brandsma	Esther Kouyaté	Théo Salemkour
Sophie Canet	Feng Liu	Gabriele Smiriglia
Alexandra Cohen	Hypo Treize	Ye Tian
Mashid Dastgheib	Joël Hounhouéou	Isabelle Toros
Alice Delagrave	Lokossou	Ralucas Vallois
Marcia Duarte	Cyrille Laïk	Gabriel Washer
Simon Dusigne	Malek Lamraoui	Sophie Zafari
Rachelle Flores	Francis Lavainne	
Michelle Frontil	Romane Meutelet	

# Vendredi 20 novembre 2015

Théâtre de l'ENS

9h-10h Session 6

## VOIX DES LIEUX, VOIX DES ACTEURS

Modérateur : **Jean-Marc Larrue**

**Bénédicte Boisson** (maître de conférences, université Rennes 2).

« Les voix du Théâtre du Peuple de Bussang »

**Chantal Dhennin-Lalart** (professeur agrégée, docteur, université de Lille).

« Le théâtre de village, 1900-1950 »

*10h-10h30 Pause*

10h30-12h Session 7

## MÉMOIRES DE SPECTATEURS

Modérateur : **Joël Huthwohl**

**Pascale Caemerbeke** (docteur, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3).

« Ce que la lecture des questionnaires de spectateurs (1952-1963) du TNP de Jean Vilar peut nous dire de la mémoire phonique du théâtre »

**Leonel Martins Carneiro** (doctorant, Université de São Paulo).

« La vie du théâtre : la construction de la mémoire de l'événement théâtral à travers l'oralité »

**Hélène Bouvier** (chargée de recherche au CNRS, UMR THALIM, équipe

ARIAS). « Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre »

*12h30-14h Déjeuner*

14h-15h Session 8

## DES ENJEUX DE LA LANGUE : L'ENRÔLEMENT DES TECHNOLOGIES D'ENREGISTREMENT ET DE DIFFUSION

Modérateur : **Jeanne Bovet**

**Marion Brun** (professeur agrégée, doctorante, université Paris-Sorbonne).

« La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et microsillon, lieux de conservation d'une parole populaire »

**Viktoria Tkaczyk** (directrice de recherche à l'Institut Max Planck, Berlin, professeur à l'Institut für Kulturwissenschaft, de l'Université Humboldt).

« All the Words a Stage: Theodor Siebs and the Popularization of Standard German »

*15h-15h30 Pause*

15h30-17h Session 9

## APPROCHES COGNITIVES ET PRATIQUES DE LA MÉMOIRE DE L'ACTEUR

Modérateur : **Hélène Bouvier**

**Emilie Coulombe** (étudiante en master, Université de Montréal).

« Une mémoire perfor[m]ée : pratique de l'énonciation de l'acteur dans le théâtre de Daniel Danis et Christian Lapointe »

**Noémie Fargier** (doctorante, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3).

« L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur ? »

**Gabriele Sofia** (docteur Sapienza Università/Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, ATER, Université Paul-Valéry Mont-pellier 3).

« Mémoire et langage incarné de l'acteur. Quelques hypothèses à partir d'une recherche neurocognitive »

*17h-17h30 Pause*

17h30-19h Session 10

## ÉCOUTES ET CONSTRUCTIONS SONORES EN QUESTION

Modérateur : **Marie-Madeleine Mervant-Roux**

**Sandrine Dubouilh** (professeur, université de Bordeaux). « Écrire une histoire de l'écoute et de l'expérience spectatrice à travers l'analyse des lieux de spectacle »

**Daniel Deshays** (professeur à l'ENSATT, réalisateur sonore). « Ce que ma construction/création sonore tendait à modifier de la parole et de l'écoute au théâtre »

**Jean-Marc Larrue** (professeur, Université de Montréal). « Pour une auralité des archives sonores du théâtre : de l'archivage du geste créateur de sons à l'opacification de la médialité sonore »

*Clôture du colloque*

## Benhamou, Anne-Françoise

**Modérateur pour la session 4 « Radio et dramaturgie : créations verbales et vocales »**

*Anne-Françoise Benhamou (THALIM, équipe ARIAS) est professeure en études théâtrales à l'École normale supérieure, où elle dirige le département d'Histoire et théorie des arts. Elle mène parallèlement une carrière universitaire et une activité de dramaturge et de collaboratrice artistique, principalement auprès de Stéphane Braunschweig, au théâtre et à l'opéra. Ses travaux et recherches portent sur la mise en scène contemporaine, sur la dramaturgie, sur le jeu de l'acteur en relation avec le texte. Dernières publications : Dramaturgies de plateau (Les Solitaires intempestifs, 2012), Koltès dramaturge (Les Solitaires intempestifs, 2014), Patrice Chéreau. Figurer le réel (Les Solitaires intempestifs, 2015).*

## Birdsall, Carolyn

**Archival Afterlives: Performance History and Broadcast Archiving (1930-1970)**

This presentation responds to two key aspects of the conference theme. The first concerns not only radio's recording performance culture, but its co-constitutive role in twentieth-century developments in drama, literature, poetry, music experimentation, and sound dramaturgy more broadly (Morris 1997, Huwiler 2005, Cohen 2009, Whittington 2014). The second aspect concerns the role of institutional contexts in the archival afterlives of sound recordings, and under which conditions notions of value are first articulated or reiterated through repeated use (Baron 2014, Birdsall 2015). The focus of the presentation is thus to trace several examples of various recording types, as they became part of broadcast sound collections, and were subjected to archival and technological processes, and subsequent forms of access and re-use.

*Carolyn Birdsall is Assistant Professor in Media Studies, University of Amsterdam. Her monograph Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945, was published by Amsterdam University Press (2012) and was awarded the ASCA book prize. Her current research focuses on practices of sound recording and archiving in European broadcasting (1930-70), with a related interest in early concepts of « documentary sound » in early radio and sound film. Homepage: <http://home.medewerker.uva.nl/c.j.birdsall>*

## Boisson, Bénédicte

**Les voix du Théâtre du Peuple de Bussang**

Créé en 1895, le Théâtre du Peuple de Bussang vise à s'adresser au plus grand nombre tout en réformant l'art théâtral de son temps. Pour ce faire, Maurice Pottecher rassemble autour de lui une troupe de comédiens désintéressés et plus ou moins expérimentés et écrit une cinquantaine de pièces tandis qu'un bâtiment de bois dont le fond de scène s'ouvre sur les collines vosgiennes est construit au fil des années. Dans ce véritable lieu de mémoire, où sont créés sans discontinuité depuis 120 ans des spectacles mêlant habitants de la vallée et acteurs venus de loin, les idéaux initiaux du fondateur, encore accessibles à la mémoire directe, sont transmis tout en étant actualisés ; ils constituent l'identité singulière de ce théâtre. Si le répertoire de ce dernier, son fond de scène, ou les rencontres entre amateurs et professionnels sur un même plateau ont déjà été évoqués, aucune étude ne s'est penchée sur les voix qui ont habité cette scène et traversé son histoire. Pourtant, la femme du fondateur, « Camée à la voix d'or », grande actrice du théâtre symboliste, y a formé tous les acteurs qui ont foulé ses planches – des ouvrières de l'usine textile à Pierre Richard-Willm qui y fit ses débuts. Un type de diction, adapté au lieu – dont l'acoustique est merveilleuse en même temps que très poreuse à l'atmosphère extérieure – et aux textes écrits par Maurice Pottecher pour cette troupe, s'est ainsi transmis de génération en génération. Etudier les



voix du théâtre du Peuple incite donc à s'intéresser aux rencontres entre des modes de diction, un répertoire, une acoustique et une utopie théâtrale, ainsi qu'à leur transmission au fil des années. Nous nous baserons pour ce faire sur des archives sonores – la voix de Georgette Camée déclamant le prologue de *Liberté* de Maurice Pottecher a été enregistrée –, mais aussi sur les souvenirs des comédiens et des spectateurs du Théâtre du Peuple livrés au cours d'entretiens réalisés entre 2012 et 2014, sur l'acoustique actuelle de la salle, classée monument historique depuis 1976, et enfin sur le répertoire écrit pour le Théâtre du Peuple.

*Bénédicte Boisson est maître de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2, membre de l'équipe d'accueil « Arts : pratiques et poétiques » et chercheuse associée à THALIM, équipe ARIAS. Dans une double perspective, anthropologique et esthétique, elle travaille sur la co-présence, celle des acteurs et des spectateurs, dans le théâtre moderne et contemporain. La relation théâtrale, la question du spectateur et l'analyse des représentations sont au centre de ses recherches. En 2010, elle a publié, en collaboration avec Alice Folco et Ariane Martinez, La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours aux Presses Universitaires de France, et en 2015 est paru chez Actes Sud Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire, co-écrit avec Marion Denizot. Elle participe depuis 2010 aux divers projets sur le son au théâtre dirigés au sein d'ARIAS par M.-M. Mervant-Roux : le PICS « Le son du théâtre / Theatre Sound » et l'ANR ECHO.*

## **Borja, Marcus Vinicius**

### **Présence audible et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre**

« Le sonore [...] emporte la forme, il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et disparaît jusque dans sa permanence. » (Jean-Luc Nancy) Jusqu'à quel point le phénomène théâtral est-il nécessairement lié au phénomène visuel ? La présence scénique à la présence visible ? Jusqu'à quel point l'élément acoustique est-il le prolongement plus ou moins illustratif de l'élément visuel ? Peut-on penser/aborder la scène uniquement dans sa dimension sonore ? C'est ce que je vais tenter de faire ici à partir d'une donnée fondamentale du théâtre et qui ne cesse de revenir dans le discours de plusieurs praticiens : l'écoute. L'écoute est l'espace commun, le terrain d'entente partagé entre performers et spectateurs. Ni les uns ni les autres ne peuvent exister en dehors de cet espace d'écoute. Cette dernière est perçue ici non pas – ou du moins pas uniquement – comme l'accomplissement et le résultat d'un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, un « se laisser traverser par », mais aussi – par opposition, et donc, dans une tension féconde et permanente – comme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, une traversée/exploration active de l'espace et de l'autre (de performer à performer ; de performer à spectateur ; de spectateur à performer ; de spectateur à spectateur). C'est précisément la tension créée entre ces deux mouvements qui génère un état de pleine présence, une potentialité créative de/dans l'instant présent concret qui, même en l'absence de sons « audibles » rend même le silence sonore. À partir de ce « po(i)nt zéro », il s'agira d'interroger, par la pratique du plateau, les possibilités d'activation, croisement et mise en commun de mémoires sonores collectives dans l'espace poétique de la scène.

*Docteur en études théâtrales (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/ Université de São Paulo) et doctorant SACRe (ENS/CNSAD), Marcus Borja est acteur, metteur en scène, dramaturge, musicien et chef de chœur. Après un diplôme de lettres modernes (Université de Brasília), il se forme en France à l'École internationale Jacques Lecoq, à l'ESAD et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il a également une licence et un master en histoire de l'art et muséologie de l'École du Louvre. Ayant travaillé notamment avec Sophie Loucachevsky, Fausto Paravidino, Jacques Rebotier, Yoshi Oida, Christiane Jatahy, Meredith Monk, Antônio Araújo, Éric Ruf, entre autres, il enseigne à l'École du Nord (Lille) et dirige le Chœur du CNSAD. Il co-organise en novembre 2015 un colloque international intitulé « Pratiques de la voix sur scène : de l'apprentissage à*

la performance vocale » qui aura lieu au Théâtre Gérard Philipe, au CNSAD et à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis. Il a publié notamment : « Du collectif au collaboratif : tendances et évolutions de l'écriture scénique au pluriel » dans Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980 (L'Entretiens, 2014) ; et « L'écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs » in La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ? (Les Solitaires intempestifs, 2015).

## Bouvier, Hélène

### Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre

À partir de l'étude des enregistrements d'une vingtaine d'entretiens de spectateurs portant sur leur mémoire théâtrale de théâtre français, entre 1950 et 2000, les éléments appartenant au registre sonore seront mis en évidence, ainsi que leur relation avec les autres registres de la mémoire multi-sensorielle du théâtre (verbale, sonore, visuelle) et la manière dont ils émergent dans cette quête verbale mémorielle, dynamique et complice, propre à l'entretien en tête-à-tête. Il s'agit d'une première étape d'analyse qui interroge autant le processus de remémoration par l'échange verbal que la place de l'expérience auditive initiale dans la constitution d'une mémoire phonique du théâtre, sa pérennité, sa recomposition ou sa reconstitution, son empreinte ou son effacement. Quelques pistes seront proposées pour comprendre en quoi les éléments évoqués au long de l'entretien (voix parlée, diction, place du chant et de la musique, ambiance sonore globale, réactions du public) façonnent la mémoire individuelle, et même orientent probablement le placement d'une expérience personnelle au sein d'un moment qualifié parfois d'« historique », par exemple, une « période Vilar ».

*Hélène Bouvier, chargée de recherche au CNRS, est ethnologue, membre de THALIM, équipe ARIAS. Elle a travaillé sur l'anthropologie des pratiques artistiques en Indonésie. Elle a publié La Matière des émotions. Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (École française d'Extrême-Orient, 1994), « Anthropology and Theatre » (éd. invité, Theatre Research International, 1994), Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique (co-éd. avec G. Toffin, EFEO, 2012), L'Art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire. Le choix des larmes (L'Harmattan, 2013). Ses recherches actuelles portent sur la mémoire des spectateurs de théâtre, au sein du projet ANR ECHO « ECrire l'Histoire de l'Oral » (ARIAS/THALIM, BnF, LIMSI, UvA, CRIalt).*

## Bovet, Jeanne

### Modérateur pour la session 8 « Des enjeux de la langue : l'enrôlement des technologies d'enregistrement et de diffusion »

*Professeure d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'Université de Montréal, Jeanne Bovet s'intéresse principalement aux usages dramaturgiques et scéniques de la voix. Elle y a consacré de nombreux articles et chapitres de livres, ainsi que le numéro 201 de la revue Théâtre/Public (« Voix Words Words Words ») co-dirigé avec Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue. Membre du Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) et du projet ECHO, elle mène actuellement une recherche subventionnée sur l'histoire du microphone au théâtre.*

## Boyault, Laëticia

### Origine des premiers enregistrements phonographiques : le recours au répertoire et aux sociétaires de la Comédie-Française

En France, le processus de mémorisation vocale prend son essor à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lors de la commercialisation des premiers enregistrements de chansons populaires, d'œuvres lyriques et d'extraits d'œuvres connues du répertoire théâtral. À la vue des archives phonographiques disponibles, notamment à la BnF, on constate la mise à contribution quasi-exclusive du répertoire et des sociétaires de la Comédie-Française dès 1898 et ce jusque dans les années 1930. S'inscrivant dans la rubrique « Institutionnalisation de la mémoire phonique », cette communication traite des enjeux relatifs à la

constitution des premières archives sonores théâtrales à travers l'exemple de la Comédie-Française. Car, comme le souligne Édouard Champion en 1934 dans son ouvrage *La Comédie-Française*, « il n'existe pas de dépôt légal pour les disques enregistrés ». Ce recours récurrent à l'institution pour l'enregistrement d'œuvres n'est donc visiblement pas guidé par une volonté assumée d'archivage. Ces enregistrements constituent pourtant aujourd'hui un corpus sonore des plus étendu. Dans quelles conditions s'est-il constitué ? Quel rôle ont joué l'institution, ses artistes, les éditeurs et le public ? On s'appuiera principalement sur l'étude de la diffusion d'œuvres théâtrales de Molière avec des témoignages d'éditeurs ou de chroniqueurs (René Goutchot, Lucien Dubech, Pierre Hiégel, André Charlier, les Frères Pathé, la firme Gramophone et Edison), et d'artistes (Béatrix Dussane, Sarah Bernhardt, Lucien Arnaud, Louis Jouvet, etc.).

*Laëtitia Boyault est comédienne, chanteuse et musicienne. Actuellement en troisième année de doctorat à l'université Nice Sophia Antipolis, elle prépare une thèse sur « l'acte phonatoire de l'acteur en France entre 1900 et 1950 » sous la direction de Jean-Pierre Triffaux.*

## Brun, Marion

### **La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et microsillon, lieux de conservation d'une parole populaire**

« Je me réjouis aussi que par le disque, la voix et le ton des créateurs soient associés à la conservation de la pièce de M. Pagnol. » (E. F. Velletaz, *Le Figaro*, 14 septembre 1931). L'esthétique dramatique de Marcel Pagnol repose sur la fidélité de retranscription d'une langue parlée et populaire, d'un accent. Aussi, sa faveur pour l'enregistrement sur microsillon comme pour le média radiophonique vient de son travail sur la diction et sur la voix de ses comédiens qui sont au cœur de ses préoccupations théâtrales. Non seulement, il compose son texte au fur et à mesure des répétitions pour coller au rythme mélodique de ses acteurs, mais il les enregistre sur magnétophone afin d'accroître le réalisme de leurs parlures. Son théâtre est écho et repose tout entier sur une mémoire phonique. La mémorisation des comédiens est en outre facilitée, d'après leurs témoignages, par l'extrême « naturel » des répliques et des dialogues du dramaturge. Ce « naturel » phonique, sans cesse retravaillé, fonde l'excellence et la modernité de son art du dialogue. Le cinéma, même s'il ne se réduit pas à cette fonction, apparaît pour Marcel Pagnol comme un premier moyen pour « enregistrer son théâtre » et mettre son « théâtre en conserve ». Il sait le manque de pérennité du jeu de l'acteur. Dans son hommage à Fernandel, il écrit : « Autrefois, un grand comédien de théâtre mourait tout entier. [...] Or il est certain que ce soir notre cher disparu revivra sur cent écrans, sa voix sonnera comme jadis ». Conscient du caractère éphémère et volatile du théâtre qu'il oppose aux pouvoirs d'impression et de conservation du cinéma, Marcel Pagnol se sert du cinéma comme d'une nouvelle possibilité de diffusion phonographique de son théâtre. La circulation de son œuvre entre théâtre, cinéma et radio montre qu'il conçoit ces arts comme des médias qui diffusent et, pour certains, fixent la parole populaire. Nous nous interrogerons sur le paradoxe qui consiste à recourir aux techniques d'enregistrement modernes pour fixer un monde en voie/x de disparition : le monde rural et artisanal du Sud de la France, et ses traditions folkloriques.

*Agrégée de lettres modernes et doctorante contractuelle à l'université Paris-Sorbonne dans le laboratoire « Littérature Française XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », Marion Brun a entamé une thèse sur « Marcel Pagnol, une figure d'auteur classique-populaire : réflexions sur les marges du littéraire » sous la direction de M. Alexandre et travaille notamment sur les problématiques de la littérature populaire, du régionalisme et de la réception. Elle a notamment publié : « La texture de pierres sèches dans les Souvenirs d'enfance et L'Eau des Collines : matière d'un paysage et d'une structure textuelle », dans Jeff Barda et Daniel A. Finch-Race éd., *Texture(s), processus et événements dans la création poétique moderne et contemporaine* (Cambridge, Peter Lang, 2015) ; « Médias & médiations chez Cocteau : le sujet, le réel & l'imaginaire », *Acta fabula* (vol. 15, n° 4, 2014) ; « Des poétiques différenciées de l'amitié : Albert Cohen et Marcel Pagnol », *Journée d'études « Amitiés littéraires »*, Sorbonne (2014), publié en ligne sur le site de Paris IV : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Doct\\_juin2014\\_MBrun\\_amities\\_littr.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Doct_juin2014_MBrun_amities_littr.pdf).*

## Caemerbeke, Pascale

### **Ce que la lecture des questionnaires de spectateurs (1952-1963) du TNP de Jean Vilar peut nous dire de la mémoire phonique du théâtre**

Jeanne-Françoise H., employée de banque de 25 ans, *Ruy Blas*, le 4/3/54 : « Le fait qu'il n'y ait pas de lever de rideau et que seule l'obscurité annonce le début du spectacle me plonge, pour ma part, dans un état d'attente et même de recueillement que je n'avais jamais ressenti dans d'autres théâtres. La musique elle-même, qui semble venir de partout, nous intègre au drame avant même qu'il ne commence. » Jean Vilar prend la direction du TNP à l'automne 1951 et inaugure le Théâtre de Chaillot le 30 avril 1952 ; des questionnaires glissés dans les programmes font l'objet de soins jusqu'à son départ à l'été 1963. Ces questionnaires, qui évoluent au fil des douze années, sont remplis par des spectateurs et postés, ou déposés dans une urne. Cette mémoire écrite, livrée spontanément dans l'heure ou les jours suivant un spectacle, est conservée aux Archives nationales et reste une source de qualité sur l'expérience du spectateur-auditeur. Notons que ces questionnaires activent et organisent la mémoire du spectateur. En nous intéressant à ces questionnaires, nous verrons comment évolue, ou pas, ce que disent les spectateurs de leur écoute. Nous nous pencherons d'une part sur les sons ou les bruits qui restent dans la mémoire des spectateurs et les ont gênés ; et de l'autre, sur ce qu'ils auraient voulu entendre et qui leur a manqué.

*Comédienne, auteur de théâtre et plasticienne, Pascale Caemerbeke entreprend une licence de birman à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) en 2002, puis un master en didactique du FLE dans une perspective plurilingue et pluriculturelle, où elle assiste aux séminaires de Jean-Jacques Courtine. Elle s'inscrit avec lui en doctorat d'anthropologie que Marie-Madeleine Mervant-Roux, spécialiste en études théâtrales, co-dirige. En 2013, elle soutient sa thèse, « La chair du théâtre. Les normes corporelles de l'acteur de théâtre et de théâtre-dansé, 1970-2012 », à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Elle travaille sur le projet ECHO comme assistante de recherche depuis mars 2014.*

## Carneiro, Leonel Martins

### **La vie du théâtre : la construction de la mémoire de l'événement théâtral à travers l'oralité**

Le théâtre est l'art de l'éphémère. Cette affirmation peut être vraie si nous nous référons au moment de l'événement théâtral ; or elle n'est pas forcément opérante si nous considérons la vie du spectacle dans la *mémoire du spectateur*. Au moment où le spectacle se termine, il commence à habiter la mémoire de ses spectateurs qui deviennent, donc, les responsables de la prolongation de l'œuvre. Une fois que la séance est finie, chaque spectateur entame un processus d'élaboration de ses souvenirs sur l'événement théâtral. Cette élaboration commence avant même le spectacle et se déroule bien au-delà. Après la tombée du rideau, commence une autre vie du spectacle, une « vie mémorielle », à la fois individuelle et collective, qui trouve dans l'oralité sa principale forme de matérialisation et de transmission. Cette mémoire peut servir à raconter le spectacle ou même à faire surgir un autre spectacle. Celui qui écoute le témoignage de la mémoire-travail (Ecléa Bosi) d'un spectateur devient son complice. Pour comprendre la façon dont l'oralité organise l'expérience du théâtre, nous proposons l'étude du discours des spectateurs-en-scène de *Cour d'Honneur* de Jérôme Bel, présenté au Festival d'Avignon 2013, et d'entretiens que nous avons faits avec eux en 2014. Cette analyse nous permettra de nous interroger sur la mémoire du théâtre qui, directe ou transmise par l'oral, se mélange avec l'expérience individuelle et se développe comme un organisme vivant à travers le temps.

*Leonel Martins Carneiro est doctorant en Arts de la scène à l'Université de São Paulo sous la direction de Silvia Fernandes, en co-direction avec Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Il a publié le livre A atenção nas teorias teatrais do século XX. Actuellement, ses recherches portent sur l'expérience du spectateur contemporain.*

## Cavaglieri, Livia

### **Parcours de la mémoire sonore du théâtre en Italie : de la mémoire phonique dans les fonds « Théâtre » de l'ICBSA au projet d'histoire orale Ormete (communication avec Donatella Orecchia)**

L'institutionnalisation de la mémoire phonique nationale en Italie commence avec un important acteur de variété et du théâtre futuriste, Rodolfo De Angelis. Au début des années vingt, il eut l'idée d'enregistrer sur disques 78 tours des voix célèbres : protagonistes de la Grande Guerre, hommes politiques, écrivains et poètes (parmi lesquels Pirandello et Marinetti, etc.). La Discoteca di Stato (depuis 2007, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi - ICBSA) fut ainsi fondée en 1928 avec la collection sonore *La parola dei Grandi*. L'ICBSA est toujours le plus important lieu de conservation des sources sonores en Italie et il préserve, parmi d'autres, les fonds « Théâtre », qui recueillaient adaptations radiophoniques des pièces, captations de spectacles et témoignages oraux (surtout entretiens avec acteurs, metteurs en scène, dramaturges, etc.). Ormete (oralità memoria teatro) est un projet de recherche en partenariat avec l'ICBSA, qui veut contribuer à l'élaboration d'une nouvelle mémoire orale du théâtre, mettant au centre l'entretien avec les témoignages et les méthodologies de l'histoire orale. Il ne s'agit pas seulement de conserver la mémoire sonore du théâtre, mais aussi de l'analyser comme objet spécifique et de rediscuter les paradigmes sur lesquels se fonde l'histoire du théâtre italien du XX<sup>e</sup> siècle. Parmi les enjeux du projet : l'archivage digital et l'indexation des documents sonores ; le croisement des documents oraux et traditionnels ; l'étude des processus de la réactualisation de la mémoire théâtrale ; la polyphonie du savoir dans le champ théâtral ; la construction d'un réseau national.

*Livia Cavaglieri est maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Gênes et lauréate de la Ville de Paris (« Research in Paris » 2014), pour le projet : L'influence française sur les stratégies de protection du droit des auteurs théâtraux en Italie. Son activité de recherche porte principalement sur l'histoire de l'organisation et de l'économie théâtrales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; l'histoire sociale de l'acteur (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) ; la mise en scène contemporaine ; sources orales et théâtre. Monographies : Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La Tentazione del monopolio, 2012 ; Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo, 2006 ; Invito al teatro di Luca Ronconi, 2003. Site du projet Ormete : <http://www.ormete.net/>*

## Chénetier-Alev, Marion

### **Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français (1910-1970)**

Au moment où Copeau fonde le Vieux-Colombier, la Comédie-Française conserve, intactes, la tradition et la transmission de l'art déclamatoire. Pourtant un sociétaire tire le signal d'alarme : Georges Le Roy, comédien renommé et professeur au Conservatoire, dont Gérard Philippe a été l'élève (il consultera son ancien maître jusqu'à la fin de sa vie), a conscience d'un tournant dans l'histoire de la diction. L'ancienne « maîtrise », ainsi qu'il la nomme, se perd – tandis que la Maison se ferme obstinément aux innovations qui émanent de l'extérieur. Dans une série d'interventions radiophoniques diffusées entre octobre 1953 et janvier 1955, il tente d'analyser cette maîtrise chez les grands qu'il a connus, et les causes de son déclin. En couplant son témoignage avec ceux d'autres acteurs, d'hier et d'aujourd'hui, et avec l'étude des enregistrements, peu nombreux, que conserve l'INA de certaines interprétations de trois membres du Cartel (Jouvet, Dullin, Pitoëff), nous voudrions jeter les premières bases d'une cartographie de la diction française, faisant apparaître quelques sources, courants et points de rencontre susceptibles d'éclairer l'évolution des rapports que les comédiens entretiennent avec la langue et les textes.

*Marion Chénetier-Alev est maître de conférences en études théâtrales à l'université François-Rabelais de Tours, membre du laboratoire E.A. 6297-ICD et chercheur associé à THALIM, équipe ARIAS. Ses recherches portent sur la stylistique et la dramaturgie des écritures dramatiques contemporaines (L'Oralité dans le théâtre contemporain, éd. Universitaires Européennes, 2010 ; L'Organe du langage, c'est la main, éd. Argol 2013) ; sur l'histoire de la critique dramatique (Le Texte critique, expérimenter le*

théâtre et le cinéma aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, *PUFR*, 2013), ainsi que sur la théorie et la poétique du jeu de l'acteur. Traductrice, elle a également co-publié l'édition scientifique et bilingue du Théâtre des Fous d'Edward Gordon Craig (*IIM/L'Entretiens*, 2012). Au sein du projet ANR ECHO « *ECrire l'Histoire de l'Oral* » (*ARIAS/THALIM, BnF, LIMSI, UvA, CRIalt*), elle travaille actuellement sur les archives radiophoniques du théâtre.

## Cossais, Clarisse

### **Le théâtre à la radio. Comparaison de critiques théâtrales radiophoniques dans le Berlin d'après-guerre. Dieter Kranz (Est) et Friedrich Luft (Ouest), metteurs en ondes de moments inoubliables**

« Le théâtre chante, nous nous en faisons l'écho. » Cette phrase de Friedrich Luft définit l'attitude pleine d'humilité dont le critique de théâtre fit preuve, près d'un demi-siècle durant, pour faire partager sa passion du théâtre aux auditeurs de la station de radio ouest-berlinoise RIAS (radio dans le secteur américain). Avec son débit galopant, son franc-parler berlinois, Friedrich Luft avait réussi à se créer un auditoire assidu qui, chaque dimanche matin à 11h45 se plaçait devant le transistor pour écouter ce que Monsieur Luft avait vu de merveilleux sur les planches berlinoises. De 1946 à 1990, année de son décès, il anima hebdomadairement le format « *Stimme der Kritik* » (« Voix de la critique »), une émission de quinze minutes dans laquelle il privilégiait les mises en scène qui lui avaient plu. Il a mis en place en 1951 l'émission mensuelle d'environ trois quarts d'heure « *Wir gehen ins Theater* » (« Nous allons au théâtre »), dans laquelle il présentait des extraits de pièces du répertoire berlinois de l'époque. En 1956, un autre critique de théâtre, Dieter Kranz, mettait en place à Berlin-Est une émission de quinze minutes « *Atelier und Bühne* » (« Atelier et scène ») qui fut diffusée jusqu'en 1991. De 1961 à 1991, il présenta une émission mensuelle de quarante-cinq minutes « *Berlin - Weltstadt des Theaters* » (« Berlin, capitale mondiale du théâtre »). Son débit était lent, son ton plutôt pensif - pas d'assertions brutales mais beaucoup de finesse dans le questionnement de ses interlocuteurs et une immense culture théâtrale. Ma communication portera sur la richesse des enregistrements archivés, en donnera un aperçu, proposera une classification de ce vaste corpus de mémoire phonique théâtrale par thèmes majeurs et mettra en correspondance deux critiques de théâtre qui, cinquante ans durant, ont fait dans la même ville le même métier avec le même amour mais que cependant beaucoup de choses séparaient. Un mur au milieu de leur ville, un rideau de fer au milieu de l'Europe, un conflit idéologique qui avait aussi ses répercussions sur le monde du théâtre.

*Clarisse Cossais est née à Marseille en 1969. Elle est docteur en civilisation germanique (université de Strasbourg), vit et travaille à Berlin depuis 1991. Elle est auteur, réalisatrice et productrice à la radio publique Deutschlandradio Kultur depuis 1993. Prix franco-allemand du journalisme en 2009 pour l'émission « La Sehnsucht. Franzosen in Berlin. » (« La Sehnsucht. Français à Berlin »). Elle intervient régulièrement à l'université (Freie Universität Berlin, Université de la Sarre) pour parler de son métier ou de ses émissions littéraires ou culturelles.*

## Coulombe, Emilie

### **Une mémoire perfor[m]ée : pratique de l'énonciation de l'acteur dans le théâtre de Daniel Danis et Christian Lapointe**

Consacrée aux auteurs-praticiens québécois Daniel Danis et Christian Lapointe, cette communication vise à questionner la tendance du théâtre contemporain à privilégier une relation flexible de l'acteur à sa partition verbale. Nous nous concentrerons sur les stratégies discursives — crochets, barres obliques, phrases tronquées, etc. — présentes dans ces dramaturgies qui ébranlent tant le processus de mémorisation du texte que son énonciation sur le plateau, en les illustrant par des exemples concrets de pratiques d'acteurs. Nous tenterons ainsi de vérifier si et comment ces nouvelles écritures dramaturgiques contribuent à redéfinir les modalités et la place de la mémoire verbale dans le jeu de l'acteur.

*Émilie Coulombe complète actuellement son mémoire de maîtrise au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Sa recherche porte sur le rapport qu'entretiennent la mémoire et l'oubli dans l'énonciation de l'acteur au Québec. Assistante de rédaction pour L'Annuaire théâtral, elle développe également sa pratique de mise en scène et de chorégraphe. Dès mai 2016, elle se joindra à l'équipe éditoriale du Groupe Nota Bene.*

## **Deshays, Daniel**

**Ce que ma construction/création sonore tendait à modifier de la parole et de l'écoute au théâtre**

Effectuer le travail théâtral du son exige, dans une saisie toujours instantanée, de considérer la globalité sonore des sources qui coexistent dans le spectacle, tant dans l'espace que dans le temps. Il s'agit finalement d'appréhender le théâtre sonore tout entier : sons de l'ensemble des gestes produits (émissions vocales ou corporelles), sons des éléments sonores rapportés électroacoustiquement ou non (bande-son ou bruitages directs), résonances acoustiques des espaces scénographiques s'inscrivant eux-mêmes dans le son du couplage acoustique scène-salle. C'est face à cette entité fluide que le geste de l'écriture sonore doit s'inscrire dans le présent du spectacle. Entendue depuis la place du spectateur, elle n'est vécue que dans son instantanéité et dans une écoute toujours partielle ; jamais la globalisation de l'écoute, telle que le microphone nous le propose dans l'archive, n'est préhensible *in situ* par notre cerveau. C'est donc dans cet état de perte permanente que les mémoires personnelles des spectateurs sont réveillées brièvement puis s'éteignent dans la multiplicité des sollicitations sonores et c'est dans cette dérive que l'objet théâtre se trouve donc bringuebalé. Cette existence précaire, de surgissement en surgissement, nous tient entre mémoire immédiate et profondeurs affectives. L'archive, pâle évocation de la bataille, a pourtant la stupéfiante faculté de tout replacer au présent, ce même présent dans lequel se situe le travail sonore théâtral.

*Réalisateur sonore, enseignant-chercheur et auteur, Daniel Deshays travaille depuis quarante années l'écriture du son pour le théâtre, la musique et le cinéma. Professeur à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT), il intervient à la Fémis, aux Ateliers Varan et dans de nombreux festivals, Masters et formations professionnelles. Il a aussi enseigné à l'ENSAD, à Sciences Po et dix années à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où il a développé une approche de la plasticité du sonore. Il est notamment l'auteur de deux essais : Pour une écriture du son (2006) et Entendre le cinéma (2010) aux éditions Klincksieck.*

## **Dhennin-Lalart, Chantal**

**Le théâtre de village, 1900-1950**

Existe-t-il des archives de la parole du théâtre qui s'est élaboré dans les « séances » organisées parallèlement et concurremment par le patronage des paroisses et par les associations sportives laïques des mêmes communes rurales du premier XX<sup>e</sup> siècle ? C'est cette enquête qu'il est intéressant de mener sur le terrain. Un petit village du Nord, Illies, au sud-ouest de Lille, va servir de témoin à la théâtralisation très importante qui existait dans ces communes, permettant à la fois la libération des jeunes gens et leur enrôlement dans l'une des deux factions qui se disputaient leurs talents. La fabrique de la mémoire du théâtre des villages est un enjeu qui donne à voir l'appétit de culture commun à ceux qui fréquentaient les prêtres catholiques, les pasteurs protestants ou les laïcs, défenseurs de l'école républicaine. Ces diverses voies constituaient plutôt un nombre accru d'opportunités de jouer une pièce que l'occasion de s'affronter entre confessions différentes.

*Chantal Dhennin-Lalart est professeure agrégée d'histoire, docteur en histoire contemporaine (université Lille Nord de France). Elle mène ses recherches au sein du Laboratoire Histoire, les langues, les littératures et l'interculturel (HLLI) à l'université du Littoral Côte d'Opale (ULCO).*

## Dubouilh, Sandrine

### Écrire une histoire de l'écoute et de l'expérience spectatrice à travers l'analyse des lieux de spectacle

Le programme ECHO est l'occasion de reconstituer l'histoire architecturale et acoustique de deux lieux de spectacle, l'Athénée et le Théâtre National de Chaillot. Le premier enseignement de cette recherche est que les bâtiments, en apparence si pérennes et immobiles, ont subi de grandes transformations. Outre les modifications ornementales (revêtements de sols et murs), susceptibles d'interférer avec la perception acoustique, plusieurs transformations structurelles et géométriques, parfois très lourdes, ont aussi modifié les qualités acoustiques des salles. Peut-on reconstituer la chronologie de ces transformations et envisager, à l'appui des traces recueillies, une histoire de l'écoute et de l'expérience des spectateurs ?

*Architecte DPLG, scénographe, professeure des universités, Sandrine Dubouilh enseigne à l'université de Bordeaux où elle dirige la filière Théâtre. Ses recherches portent principalement sur l'architecture théâtrale, la scénographie et l'histoire des formes spectaculaires. Elle est l'auteur de l'ouvrage Une architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970 (Editions AS, collection Scéno +, 2012).*

## Fargier, Noémie

### L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur ?

À l'écoute des archives sonores du TNP, j'ai été surprise et amusée d'entendre le souffleur dans l'enregistrement du *Lorenzaccio* de 1954. C'est Jean Vilar qui, prenant des pauses assez longues dans le monologue du Cardinal, se faisait souffler son texte. S'il a peut-être souffert d'une mémorisation lacunaire, celle-ci diffère cependant du trou, hantise de l'acteur, qui peut survenir dans des moments de trac intense mais peut aussi être le signe d'un abandon total, d'un oubli de soi. Examinons quelques topoï du jeu d'acteur. L'acteur en scène doit connaître son texte par cœur mais doit aussi l'oublier et s'abandonner au public. Lorsqu'un comédien sort de scène et qu'il a pu lâcher prise, souvent, il ne se « souvient de rien » ou a l'impression de n'avoir pas joué. En revanche, lorsqu'un comédien est en maîtrise et s'écoute parler, il a tendance à prendre des pauses, figeant les temps entre les mots. À travers les récits de deux comédiens du théâtre public, Denis Podalydès, sociétaire de la Comédie-Française, et Martine Thinières, diplômée du CNSAD, nous chercherons à comprendre en profondeur comment l'acteur travaille l'oubli et l'oubli le travaille, dans la préparation des rôles et sur scène. Nous analyserons le trou de texte et son envers, la pause, questionnerons la dimension qualitative et quantitative de la mémorisation, avant d'envisager l'oubli comme un paradigme du jeu d'acteur, lui conférant par ses absences, une pure présence scénique.

*Noémie Fargier est auteure, metteur en scène et doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Elle prépare une thèse sur « les expérimentations et expériences sonores dans le spectacle vivant contemporain » sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux et de Peter Szendy, et a travaillé comme assistante de recherche au sein de l'ANR ECHO, à l'écoute d'enregistrements de spectacles des fonds Chaillot et Athénée. Associant sa recherche à sa pratique artistique, Noémie Fargier explore, depuis 2014, les voies d'un théâtre sonore, dont Cette présence juste derrière moi, transe poétique réunissant une comédienne et un percussionniste, constitue une première approche.*

## Franzen, Ricarda

### Best before: Shelf life of Dutch theatre sound recordings

Through the example of a Dutch theatre sound archive, this presentation considers the paradoxes implicit in theatre sound archiving as regarded by a selection of memory and theatre/media archival theories. In order to historicize the expectations, practices and reception of theatre sound documents, this presentation will revisit specific Dutch attempts of both, storing and reusing theatre sound, departing from conceptions of archived sound recordings as «the enduring ephemeral » (Chun, 2008).



Ricarda Franzen is PhD scholar at the Amsterdam School for Heritage and Memory Studies and is lecturer in and coordinator of the MA Dramaturgy program in the Theatre Studies department at the University of Amsterdam. Her doctoral project is called « Voices for the Future - Sound Archives and the Performing Arts in Twentieth-Century Netherlands and Europe » in which practices of theatre sound archiving are explored, both for the case of the Netherlands as well as internationally.

## Huthwohl, Joël

### **Modérateur pour la session 7 « Mémoires de spectateurs »**

Joël Huthwohl est historien du théâtre et conservateur général des bibliothèques. Archiviste paléographe, il a soutenu en 1997 une thèse de l'École nationale des chartes, intitulée « Quinze ans d'Odéon. Le répertoire du Second Théâtre-Français, 1866-1880 ». Depuis, ses travaux de recherche portent sur l'histoire du théâtre en France du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, principalement sur la Comédie-Française et l'Odéon, sur l'histoire du costume de scène et sur les rapports entre théâtre et peinture. Conservateur des collections patrimoniales de la Comédie-Française, de 2001 à 2008, il a été le rédacteur en chef du Journal des trois théâtres et a animé et réalisé de nombreuses lectures et rencontres. Il dirige aujourd'hui le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. À ce titre, il s'intéresse particulièrement à la réflexion sur la constitution du patrimoine des arts du spectacle, à sa conservation et sa mise à disposition du public. Il est notamment l'auteur de « Braque et la scène » dans Georges Braque, catalogue de l'exposition au Grand Palais, dir. Brigitte Léal (RMN, Grand Palais, 2013); « Le singe et le perroquet. Les habits d'Arlequin en France de Tristano Martinelli à Carlo Bertinazzi » dans Le Costume de scène: objet de recherche (CNCS, 2013); « Le théâtre dans un fauteuil. Matériel de scène et distributions pour la création des pièces de Nivelle de La Chaussée à la Comédie-Française » dans La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle (Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012).

## Larrue, Jean-Marc

### **Pour une auralité des archives sonores du théâtre : de l'archivage du geste créateur de sons à l'opacification de la médialité sonore**

Parlant des enregistrements sonores, Jonathan Sterne, figure de proue des *Sound Studies*, déplore que si on entend à présent ce que nos ancêtres entendaient – puisque nous disposons des appareils qu'ils utilisaient –, nous n'entendons pas cela comme eux. Nous pouvons, bien sûr, nous réjouir de faire partie des toutes premières générations d'humains capables d'entendre des sons produits avant elles, grâce aux technologies de conservation et de reproduction du son apparues à partir de la fin des années 1870. Mais nous réalisons bien que nous sous-exploitions ce formidable patrimoine – sonore – en raison des limites de notre culture aurale, ancrée dans le contemporain, bornée à lui. Nous avons accès au « passé audible » mais pas à l'auralité du passé. Sommes-nous condamnés à cela, comme le suggère Sterne ? Ce serait évidemment dommage alors que s'accumulent des millions d'archives sonores depuis plus d'un siècle et, particulièrement, d'archives sonores théâtrales dans nos institutions de conservation. Cette communication rend compte d'une réflexion en cours à la Théâtrothèque (le centre d'archives théâtrales de l'Université de Montréal) à partir de deux questions principales liées à l'écoute des archives sonores du théâtre. La première ressortit à l'archivage du geste créateur. Les sons enregistrés que nous entendons sont la trace d'une performance, d'un geste créateur de sons ou « geste créateur sonore ». Or, il existe tout un champ de riches recherches en ce domaine dont on peut s'inspirer pour lier la performativité de l'enregistrement du geste créateur sonore à la performativité de son écoute. La seconde porte sur un processus majeur de la dynamique intermédiaire lié à l'opacité, l'opacification. Pour développer une capacité d'écoute « multiphonique », donc maîtriser des auralités différentes - dans le temps -, on peut se demander s'il ne faut pas d'abord rendre opaque la médialité sonore au sens où l'entendent Bolter et Grusin.

Jean-Marc Larrue est professeur d'histoire et de théorie du théâtre au département des Littératures de langue française de l'Université de

Montréal et a été co-directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de 2005 à 2011. Ses principaux travaux portent sur le théâtre au Québec de la modernité à la période actuelle. Il a écrit plus d'une dizaine d'ouvrages sur le sujet. Parmi ses plus récentes publications, mentionnons *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre (Septentrion, 2014, co-direction avec Giusy Pisano)* et *Théâtre et intermédialité (Septentrion, 2015)*. En 2008, il a fondé avec Marie-Madeleine Mervant-Roux l'équipe de recherche internationale et interdisciplinaire « *Le son du théâtre / Theatre Sound* ». L'équipe a, à ce jour, publié trois numéros de la revue *Théâtre/Public* (n<sup>os</sup> 197, 199 et 201, 2010-2011) et un numéro de *L'Annuaire théâtral* (à paraître à l'automne 2015). Un ouvrage de synthèse est en préparation.

## Leroy, Séverine

### **Le documentaire radiophonique : une mémoire phonique du théâtre**

Le documentaire radiophonique est un geste d'écriture qui peut participer à la transmission d'un imaginaire sonore du théâtre. Les différents matériaux qui s'y trouvent convoqués sont organisés selon une narrativité choisie par le producteur et le réalisateur. C'est alors un ensemble de sons issus de différentes sources qui se trouvent mis au service d'une écriture sonore allant puiser dans le champ du théâtre pour l'art radiophonique. En même temps qu'il participe d'une création, le documentaire radiophonique développe un territoire de la mémoire théâtrale où les sons du théâtre sont réactivés dans une écriture qui nourrit un imaginaire sonore de cet art de la représentation proposant alors à l'auditeur l'expérience d'une écoute à la fois informationnelle et esthétique tout comme le documentaire cinématographique. Nous appuierons notre analyse sur le documentaire de création *Klaus Michael Grüber: de l'atelier à la scène, évocation d'un poète...* de Mark Blezinger et Gaëlle Maidon, réalisé par Véronique Lamendour et diffusé dans l'Atelier de la création de France Culture le 29 avril 2015. Nous observerons comment les entretiens avec les acteurs et collaborateurs de Grüber, les extraits de représentations et de répétitions, les lectures du journal de répétition par Dominique Reymond et les archives radiophoniques qui témoignent de la réception critique et publique réunis dans ce documentaire se trouvent esthétisés par le geste de réalisation participant ainsi à l'écriture d'une mémoire phonique du théâtre.

Séverine Leroy est docteure en études théâtrales de l'université Rennes 2. Elle a soutenu une thèse sur le théâtre de Didier-Georges Gabily en janvier 2015 (« *L'Œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily: poétique d'une mémoire en pièces* »), sous la direction de Sophie Lucet. Elle participe aux travaux du laboratoire théâtre de Rennes 2 sur la captation des processus de création dans les arts du spectacle. Elle est par ailleurs productrice déléguée pour France Culture (*Atelier de la création*) et cofondatrice du collectif de création sonore et radiophonique *Micro-sillons* (<http://micro-sillons.fr/> et <http://micro-sillons.tumblr.com/>). Elle a publié essentiellement des articles dans des ouvrages collectifs.

## Li, Jiaying

### **La radio comme laboratoire du théâtre et de la langue : enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu**

Né pour la poésie, Jean Tardieu se tourne, depuis sa prise en charge en 1946 du Club d'Essai à l'ORTF, vers le théâtre, genre qui compense l'inefficacité de la poésie avec une « parole totale ». Dorénavant, il se sert de cette scène des ondes, en effervescence à l'époque de l'après-guerre, pour poursuivre sa recherche de formes théâtrales et approfondir son exploration de la force expressive du signifiant. La radio, en mettant la parole à la première place, réduit le théâtre à une représentation exclusive des voix et des sons, et appelle ainsi un retour à la matière sonore des mots et un rapprochement du théâtre et de la musique. Ce laboratoire du théâtre et de la langue mènera le poète à ses ambitions d'établir un « catalogue » de possibilités théâtrales et langagières. Ses pièces ou « exercices de style » d'une longueur conforme plus à la radio qu'au plateau, dont le décor est souvent antiréaliste et les personnages non identifiables, témoignent d'une dérision du langage quotidien et des usages figés, d'un plaisir enfantin de jouer avec les mots dans la lignée

des pataphysiciens et d'une tentative quasi-utopique de construire un infra-langage des sons. Mon travail, en reposant sur quelques exemples tirés de ses multiples expérimentations, réalisées et conservées à la radio, ainsi que sur la mémoire des spectateurs-critiques sur la pratique scénique d'avant-garde de Jacques Polieri à l'appui de pièces de Tardieu, invite à percevoir les enjeux de son théâtre de la forme radiophonique vis-à-vis de la dramaturgie et de la scène françaises des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles.

*Jiaying Li est doctorante en études théâtrales à l'Université Paris Ouest Nanterre. Elle prépare une thèse sur le jeu verbal dans le théâtre français au XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Christian Biet. Diplômée d'un master en lettres françaises de l'Université Fudan (Shanghai), elle a publié plusieurs articles en Chine sur le théâtre français. « De l'idiolecte novarinien à l'individualisme linguistique » a été publié dans Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone (Alphil - Presses Universitaires Suisses). Elle est également traductrice en chinois du livre de Madeleine Bertaud : François Cheng. Un cheminement vers la vie ouverte (Hermann, 2011), premier ouvrage en français sur cet académicien venu de Chine.*

## Mervant-Roux, Marie-Madeleine

**Modérateur pour la session 10 « Ecoutes et constructions sonores en question »**

*Marie-Madeleine Mervant-Roux, directeur de recherche émérite au CNRS (études théâtrales), membre de THALIM, équipe ARIAS, a coordonné avec Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) le programme international « Le son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) » de 2008 à 2012, qui a notamment abouti aux publications de Théâtre/Public, n<sup>os</sup> 197, 199, 201 (2010-2011). Autres publications : Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore, co-dirigé avec G. Faburel, C. Guiu, H. Torgue et P. Woloszyn (Presses universitaires de Rennes, 2014) ; Art et bruit, Ligéia. Dossiers sur l'art (n<sup>o</sup> 141-144, 2015 co-dirigé avec G. Pisano). Elle dirige le projet ANR ECHO (ARIAS/THALIM, BnF, LIMSI, UvA, CRIalt, 2014-2017) : [Écrire l'Histoire de l'Oral] « L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000) » et, en collaboration avec Eric Vautrin, le glossaire multilingue en ligne « Le son du théâtre : mots et concepts » (LabEx TransferS).*

## Orecchia, Donatella

**Parcours de la mémoire sonore du théâtre en Italie : de la mémoire phonique dans les fonds « Théâtre » de l'ICBSA au projet d'histoire orale Ormete (communication avec Livia Cavaglieri)**

L'institutionnalisation de la mémoire phonique nationale en Italie commence avec un important acteur de variété et du théâtre futuriste, Rodolfo De Angelis. Au début des années vingt, il eut l'idée d'enregistrer sur disques 78 tours des voix célèbres : protagonistes de la Grande Guerre, hommes politiques, écrivains et poètes (parmi lesquels Pirandello et Marinetti, etc.). La Discoteca di Stato (depuis 2007, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi - ICBSA) fut ainsi fondée en 1928 avec la collection sonore *La parola dei Grandi*. L'ICBSA est toujours le plus important lieu de conservation des sources sonores en Italie et il préserve, parmi d'autres, les fonds « Théâtre », qui recueillaient adaptations radiophoniques des pièces, captations de spectacles et témoignages oraux (surtout entretiens avec acteurs, metteurs en scène, dramaturges, etc.). Ormete (oralità memoria teatro) est un projet de recherche en partenariat avec l'ICBSA, qui veut contribuer à l'élaboration d'une nouvelle mémoire orale du théâtre, mettant au centre l'entretien avec les témoignages et les méthodologies de l'histoire orale. Il ne s'agit pas seulement de conserver la mémoire sonore du théâtre, mais aussi de l'analyser comme objet spécifique et de rediscuter les paradigmes sur lesquels se fonde l'histoire du théâtre italien du XX<sup>e</sup> siècle. Parmi les enjeux du projet : l'archivage digital et l'indexation des documents sonores ; le croisement des documents oraux et traditionnels ; l'étude des processus de la réactualisation de la mémoire théâtrale ; la polyphonie du savoir dans le champ théâtral ; la construction d'un réseau national.

*Donatella Orecchia est professeur agrégée, maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Rome Tor Vergata, et elle a aussi en-*

*seigné aux Universités de Turin et de Gênes. Son activité de recherche porte principalement sur la théorie et la critique théâtrales (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles); l'histoire et la théorie de l'acteur (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles): théorie du jeu, organisation des troupes, dramaturgie d'acteur; le théâtre contemporain; le théâtre de variété; l'histoire orale et le théâtre. Monographies: Il Sapore della menzogna. Rossi e Salvini e un aspetto del dibattito sul naturalismo, 1995; Il Critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento, 2<sup>e</sup> éd., 2012; Claudio Morganti, 2005; La Prima Duse, 2008; La Sala Umberto e « L'arte del Variété », 2012. Site du projet Ormete: <http://www.ormete.net/>*

## **Perrone, Francesco**

### **Le rôle des matériaux d'archives dans *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels**

L'objectif de cette communication est de montrer les effets de l'utilisation des matériaux d'archives, tels que des entretiens faits à la radio et les premiers enregistrements des chants des populations autochtones, sur la conception de la scène et la dramaturgie de l'espace dans le spectacle du metteur en scène allemand. Les acteurs étant absents du plateau, la diffusion de la matière sonore, vocale et verbale est totalement confiée aux nombreux haut-parleurs disposés sur la scène. Voici donc les voix de Lévi-Strauss et Jacques Chancel faisant écho à celles de William Burroughs et Malcolm X, pour une expérience auditive inédite, qui remet en cause la place du théâtre comme lieu de réélaboration des matériaux porteurs d'une mémoire et d'une identité précises, et devient à son tour une fabrique possible de constitution de cette même mémoire phonique. Notre étude de cas est basée sur des entretiens avec les concepteurs du travail et une analyse des matériaux d'archives utilisés dans la pièce mais non conçus pour la scène, ainsi que sur l'étude des différents types de supports d'enregistrement et de diffusion.

*Francesco Perrone est artiste et chercheur indépendant, après avoir obtenu un diplôme de Master 2 en études théâtrales à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Ses recherches portent essentiellement sur les apports de la spatialisation sonore à la pratique théâtrale contemporaine, mais s'étendent également à la place accordée au son et à la voix dans le cadre des arts vivants et aux différents rôles que les nouvelles technologies assument sur scène. Acteur, metteur en scène et musicien, il publie des critiques de spectacles et de musique dans plusieurs revues italiennes et françaises (Persinsala.it, LastSmartDayMagazine, DeezerMusic).*

## **Sofia, Gabriele**

### **Mémoire et langage incarné de l'acteur. Quelques hypothèses à partir d'une recherche neurocognitive**

Selon les théories du « langage incarné » (Gallese et Lakoff 2005 ; Gallese 2008 ; Fischer et Zwaan 2008), la compréhension linguistique serait liée à une activité sensorimotrice. Par exemple la compréhension d'un verbe transitif comme *attraper* nécessiterait l'activation du cortex moteur responsable de l'action d'attraper. Cette hypothèse a été renforcée par différentes études réalisées avec l'aide de techniques d'imagerie cérébrale (Hauk *et al.* 2004 ; Aziz-Zadeh *et al.* 2006). Ces études ont montré, en outre, que l'écoute de la voix parlée aussi donne lieu à une activité sensorimotrice évidente (Buccino *et al.* 2005 ; Tettamanti *et al.* 2005). En 2010 s'est constitué à l'université la Sapienza de Rome un groupe de recherche empirique et interdisciplinaire pour étudier les mécanismes du langage incarné des acteurs. Les expériences qui furent conduites avaient pour but de déterminer s'il existait une différence, au niveau de l'élaboration du langage incarné, entre acteurs et non-acteurs. Les résultats, qui seront publiés prochainement, ont montré que les acteurs ont une modalité d'activation du langage incarné sensiblement différente par rapport aux non-acteurs (Sofia *et al.* 2016). La communication propose une mise en rapport de ces études empiriques avec la question de la mémoire de la voix parlée au théâtre.

*Sofia Gabriele est actuellement ATER au département de cinéma et théâtre de l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Docteur de recherche en cotutelle*

entre la Sapienza Università à Rome et l'Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, il a entamé en 2006 une recherche interdisciplinaire sur la neurophysiologie de l'acteur et du spectateur. Il travaille depuis 2012 sur l'acteur Giovanni Grasso, en collaboration avec Clelia Falletti, Mirella Schino et Ferdinando Taviani. Il a coordonné la publication des ouvrages *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Edizioni Alegre, 2009) et *Diálogos entre teatro y neurociencias* (Artezblai, 2010). Il a de plus coordonné, avec Clelia Falletti, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Editoria & Spettacolo, 2011) et *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Bulzoni, 2012). Il a publié en 2013 sa première monographie, *Le Acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (Bulzoni, 2013), dont Eugenio Barba a écrit le préambule et Clelia Falletti la préface.

## Tkaczyk, Viktoria

### All the Words a Stage: Theodor Siebs and the Popularization of Standard German

The Sound Archive at the Humboldt-Universität zu Berlin holds a series of recordings of the German linguist Theodor Siebs. Made in 1925, they feature Siebs reading from his book *Die Deutsche Bühnenaussprache* (German Stage Pronunciation), first published in 1898 with constant new editions up to 1969. This standard work became known simply as « The Siebs, » and well into the postwar era it remained the first port of call not only for actors, but also for those teaching in schools or universities and working in radio, film, and television. How did it happen that in Germany stage pronunciation came to mold the standard language, a task fulfilled for English by the king or queen and Oxford dons, for French by the Paris court and the Académie française? My paper approaches this question through the activities of Theodor Siebs, the inventor of standard German, who pursued his project by harnessing the power relations between artistic knowledge, technological innovation in the media, and scientific research. Documents including a correspondence with the then director of the Berlin Sound Archive, Wilhelm Doegen, offer insights into Siebs's strategic skill. Of particular interest here is his familiarity with educational research on the emergence of a collective linguistic memory.

Viktoria Tkaczyk is director of the Max Planck Research Group « Epistemes of Modern Acoustics » and a professor at the Institut für Kulturwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin. Her research and teaching interests are dedicated to theatre and performance art situated within broadly defined cultural, media and science-historical contexts. Her first book *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit* was written in the frame of the graduate program « Body Performances » (Freie Universität Berlin), it was awarded the Ernst Reuter Prize in 2008 and the Book Award of the Amsterdam School of Cultural Analysis in 2012. From 2008 to 2010, she worked as a research fellow on the project « *Theatrum Scientarium. Performativity of Knowledge as Agent of Cultural Change* » and in 2011, she carried out her research as a Feodor Lynen Fellow at the Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle (ARIAS, CNRS) in Paris. Between 2011 and 2014 she was Assistant Professor of Arts and New Media at the University of Amsterdam and a Diltthey Fellow at the MPIWG. Viktoria Tkaczyk is a member of the Junge Akademie at the Berlin Brandenburg Academy of Sciences and Humanities. Recent publications include: « *Listening in Circles: Spoken Drama and the Architects of Sound, 1750–1830* », in *Annals of Science*, 71/3 (2014); « *The shot is fired unheard: Sigmund Exner and the physiology of reverberation* », *Grey Room*, 60 (2015); « *The making of acoustics around 1800, or how to do science with words* », in M. H. Dupree and S. B. Franzel (eds.), *Performing knowledge, 1750-1850* (De Gruyter, 2015).

## Villégier, Jean-Marie

### Exercices d'écoute sur deux dictions dramatiques

Une scène d'*Andromaque*, enregistrée par Julia Bartet ; le monologue de *L'Avare*, par Charles Dullin : comment écouter aujourd'hui ce peu qui nous reste de « la Divine », sociétaire de la Comédie-Française contemporaine de Sarah Bernhardt, ou d'un célèbre Harpagon, directeur de l'Atelier, membre du Cartel et contemporain de Jovet? Vestiges d'un temps

révolu ? Témoignages toujours actuels ? Sont-ils encore de quelque usage dans la formation de l'acteur et dans la pratique de la mise en scène ? Naguère inscrit au fronton du Conservatoire, le mot *déclamation* est-il à jamais proscrit de notre vocabulaire ?

*Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie, assistant à l'université de Nancy II où il a inauguré la section d'études théâtrales, passé à la mise en scène au cours des années 80, Jean-Marie Villégier s'est longtemps consacré aux classiques et aux oubliés de l'ancien répertoire français, de Garnier à Corneille, de Larivey à Molière, de Quinault-Lully à Favart. Depuis la fin des années 90, en collaboration avec Jonathan Duverger, il a visité d'autres domaines : Shakespeare, Haendel, Hugo, Berlioz, Villiers de l'Isle-Adam. Metteur en scène invité à la Comédie-Française, à l'Opéra Comique, au Théâtre national de Belgique, au Festival de Glyndebourne, éphémère directeur du Théâtre national de Strasbourg, il a surtout travaillé avec sa propre compagnie, « L'illustre-Théâtre », de 1985 à 2010.*





Colloque organisé par  
**Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev**

