



In the Mood ?

Avant-propos

Cet ouvrage, se propose de réfléchir à la nature et au statut de la musique *de* scène, de la musique *sur* la scène et de la musique *à* la scène au xx^e siècle. Les variations ne sont nullement des jeux de mots mais soulignent d'emblée que la présence de musique sur une scène théâtrale peut prendre des formes variées — qu'elle soit conçue comme l'un des piliers essentiel d'un art total, ou la réaction manifeste au *Gesamtkunstwerk* wagnérien qui a longtemps envahi les champs littéraire, poétique, musical et théâtral. La musique au théâtre a été un moyen de repenser autrement la question de la réunion des arts sur la scène, depuis *L'Histoire du soldat* de Stravinski (1917) jusqu'à l'esthétique du théâtre musical née dans les années soixante et qui se poursuit aujourd'hui avec Georges Aperghis ou Heiner Goebbels, en passant par Claudel et Brecht, le théâtre radiophonique, le Théâtre du Soleil ou les scènes populaires, du Cirque Plume aux spectacles de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff. Historiquement en effet, malgré la tradition de la musique de scène, la forme de l'opéra-comique ou le développement de genres marginaux comme le mélodrame, l'opéra a été le genre dominant, imposant implicitement l'idée que la réunion des arts sur la scène ne pouvait se faire que sous l'égide de la musique, vue comme le liant nécessaire afin que le geste se fasse danse et le texte chant. La crise de l'opéra, qui a parcouru le xx^e siècle sans venir finalement à bout du genre, a permis l'émergence et la reconnaissance d'autres modes de rencontres sur la scène, hors de tout idéal fusionnel désormais suspect. Dans le théâtre de l'extrême-contemporain, le désir de musique est souvent contraint par une construction fantasmatique du « spectacle total », par un horizon d'attente qui exige la partition comme il appelle la vidéo : goût de l'effet ou vacuité du sens, la musique se fait intermède ou interlude, ne résultant ni d'une écriture réfléchie du son, ni d'une direction donnée

par le metteur en scène (à l'instar de la direction d'acteurs) ; on ne saurait nier toutefois qu'elle n'en garde pas moins tous ses atouts.

C'est ainsi que, au théâtre, domine une même forme éternelle qui n'en est pas une, produite hors d'une véritable pensée, la forme bouche-trou qui consiste à placer du son là où il manque quelque chose, où il y a sensation de vide, où le malaise apparaît. Ce qui a pour effet de faire disparaître le silence, de rendre les musiques envahissantes, les sons anecdotiques et réduits à la fonction de cache-misère¹.

Mais plutôt que de condamner le collage hâtif de musique dans/ sur un texte théâtral — tout comme inversement d'ailleurs d'en célébrer trop bruyamment l'insertion salvatrice dans des textes réputés obscurs et désormais intelligibles par la grâce de la mélodie —, on tentera de dessiner ce qu'il advient de cette rencontre, de la rugosité, de l'âpreté parfois de cette juxtaposition. L'œuvre d'art totale en effet stigmatise les enjeux de cette invitation de la musique sur la scène théâtrale : sa perspective totalitaire ou globalisante d'un art conçu comme un tout confère à la musique un rôle d'autant plus significatif qu'il ne peut se défaire des autres arts puisqu'il en constitue l'une des parties : la musique de scène mêle unicité et associativité dont la scène profite puisqu'elle y puise ses propres modalités dramaturgiques. Dès lors, quelle est la puissance métonymique de la musique ? La scène tire-t-elle profit de la capacité communicative de la musique et de sa transmissibilité émotionnelle ?

Parfois au contraire, la musique sur scène est choisie pour le divertissement qu'elle contient et qu'elle libère : une façon d'échapper de façon codée et cadrée au tragique, tout en en soulignant les contours. Elle fonctionne alors en tant que média, comme un fond sonore chargé de souligner les temps forts de la pièce ou de provoquer des émotions faciles (mais nécessaires). Brecht soulignait d'ailleurs dans sa *Théorie de la musique* que la musique est l'« exercice acoustique du sentiment ». Parfois encore, la musique possède un solide rôle dramatique, elle devient *le chant de l'action*. Elle est un moteur dramatique de la pièce, de son intrigue certes, mais aussi de ses enjeux esthétiques. Ainsi, *L'Homme de février* de Gildas Milin (créé en 2006 au Théâtre de la Colline à Paris ainsi qu'au Nouveau Théâtre de Besançon) incluait dans sa représentation des moments musicaux qui jouaient explicitement un rôle dans la pièce qui se terminait par un début de concert rock, comme si la scène théâtrale

1. Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006, p. 33-34.

s'était convertie en scène musicale, ou comme si la musique l'avait emporté définitivement sur le théâtre, prenant toute la place, de sorte que le livre de la pièce comprend les textes de chansons et qu'il s'accompagne d'un CD. Gildas Milin avait d'ailleurs choisi des musiciens et non des acteurs. Cette *pièce de rock* est l'un de ces cas-limites qui montre les variations/mutations que peut subir la scène théâtrale ; elle désigne également combien la musique peut s'autonomiser complètement sur la scène théâtrale, prenant à elle seule toute la place. « C'EST TOUT À FAIT AUTRE CHOSE »², répété trente fois, sont les derniers mots de Cristal en tant que personnage... avant qu'elle ne devienne chanteuse, métamorphose qui est un véritable don fait à l'acteur lui permettant de se délester de ses symptômes et des névroses de son personnage (entre l'hypocondrie et la surmédication). Elle va pouvoir devenir la chanteuse d'un groupe de rock capable de *monter sur scène* pour chanter :

Où vont les sons
Que nous aimions
Où vont où vont
Où vont les sons
Dans une chanson
Dans une chanson³

Ce sont d'abord les accointances fortes de ces deux expressions artistiques de la musique et du théâtre qui s'imposent par leur condition scénique et par l'art vivant. Leur rencontre est scénique et les rapproche de façon évidente, puisqu'elles ont l'une et l'autre pour vocation d'être jouées sur une scène et d'être entendues par un public. Si musique et théâtre s'accordent, la nature et le rôle de la musique vont influencer différemment la scène. La musique de scène s'écarte de l'événementiel (de l'action) pour redonner force et primat aux sensations, aux émotions théâtrales, elle en transmet au théâtre, de sorte qu'elle en perd un peu : en prenant place sur la scène théâtrale, elle fragmente par là-même les émotions sensorielles qu'elle suscite. Pour quelles raisons dès lors la musique peut-elle être tentée de s'inviter sur la scène théâtrale, quels sont les bénéfices artistiques d'un tel déplacement ? Quel est l'impact de la scène sur la musique (en tant que discipline autonome) ? De quelle musique s'agit-il exactement, est-elle identique voire empruntée, adaptée, lorsqu'elle est conçue *pour* la scène ? Que *produit*-elle musicalement ? Fait-elle bon ménage avec

2. Gildas Milin, *L'Homme de février*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 63.

3. *Ibid.*, p. 72.

le théâtre — c'est-à-dire les comédiens, leurs corps, leur présence, mais aussi le texte du dramaturge, autrement dit quel est l'effet de la musique sur la parole ? Si la spécificité théâtrale de la musique n'est pas principale mais secondaire, elle n'en est pas moins porteuse d'enjeux esthétiques à part entière : alors que la musique se suffit à elle-même, dans le cas du théâtre musical elle prend la forme (et le fond) de l'accompagnement. On s'attachera précisément à la façon dont s'écrit la musique : où prend-elle place ? Est-elle circonscrite à la scène, ou trouve-t-elle également une (son) inscription dans le texte dramaturgique — dans les didascalies par exemple matérialisant sa source (présence d'un musicien, d'un instrument, d'un appareil de diffusion du son sur scène) ou d'une façon plus restrictive encore dans les indications-régie ?

Et quand la musique fait le choix de « quitter » la scène musicale, on peut alors se demander si ce déplacement artistique — qui est aussi spatial en fait puisque scène de théâtre et scène musicale se distinguent — suffit à changer sa qualité et son genre. Quelle est la nature de l'altération formelle et générique et de quels éléments dépend-elle exactement ? De celui qui est sur la scène : selon qu'il est acteur, chanteur, musicien ou les trois ? Du public ? Le public féru de musique ne se confond pas avec les spectateurs de théâtre. Il suffit de jeter un œil sur les programmations des différentes salles pour comprendre que théâtre et musique ne sont pas interchangeables dans les programmations (ils sont souvent répartis dans des sections différentes par exemple) et qu'ils ne convoquent pas les mêmes spectateurs. La place, la fonction et les enjeux de la musique sur la scène théâtrale moderne et contemporaine influencent les mises en scène d'opéra, opèrent des transferts (nombre de metteurs en scène de Patrice Chéreau, ou Jorge Lavelli à Julie Brochen ou André Engel passent du théâtre à l'opéra) sur le théâtre, parce qu'elles font de sa dramaturgie un élément métonymique.

La musique présente *sur* la scène, comme alternance des passages chantés et parlés dans une représentation théâtrale, est très largement attestée dans le patrimoine européen des textes et des spectacles. Cette alliance ou ce mélange constitue l'origine du spectacle, il est inscrit dans son Histoire : sur l'appréciation de sa réussite comme sur le constat ou le désir de sa désunion se construisent nombre de théories et de critiques de la représentation telle qu'elle est pensée en Occident. Réunir musique et texte ouvre donc d'emblée un espace critique, une réflexion d'ordre esthétique et culturel. La question, *avant* mais aussi *après* Wagner, se cristallise autour des débats de préséance ou d'obédience, de commentaire,



d'illustration, de décor ou de nécessité. Débats qui, s'ils ne manquent pas d'objets, sont manifestement sans fin pour ne pas dire parfois sans enjeux : si le présent volume ne saurait en éluder la présence mémorielle (chez Artaud notamment), il entend s'en détacher par une esquive notionnelle. Nous souhaitons mettre en valeur et interroger aussi une musique qui monte sur les planches parce qu'elle est voulue, clairement désirée par un metteur en scène (Jean-Louis Hourdin) ou par un auteur (Fassbinder), parfois également magnifiée par un interprète choisi : des collaborations célèbres du *xx^e* siècle (Claudel et Honegger), des lectures et des interprétations littéraires émanant de musiciens les transposant sur partition (Boulez et ses nombreuses lectures) animent nos réflexions. Voulue ainsi par le dramaturge, qui en fait un élément intradiégétique indissociable du dialogue, nous l'appellerons musique *de* scène, telle que jugée indispensable sur la scène européenne par Goebbels, Novarina ou Crimp aujourd'hui. Une musique peut bien être conçue spécialement *pour* la scène théâtrale et jouer alors une partition désirée et intégrée, plus-value assumée et non surajoutée au spectacle, le risque de l'artifice n'en demeure pas moins, comme si elle restait liée, par des échos qu'il faudra interroger, à son espace et ses conditions d'origine.

Notre volume s'attache à une musique qui investit un espace qui ne lui est pas *a priori* destiné — nous en déployons les modalités, que ce soit invitation, intrusion, imposture —, autour du lieu (de la rencontre), non-lieu (d'être de celle-ci), hors-lieu (qu'elle construit en dehors de l'espace ludique). En ce sens, des questions méthodologiques se posent qu'à défaut de pouvoir résoudre, ce volume entend au moins soulever. L'approche sémiotique de la scène, développée dans les années soixante-dix par Tadeusz Kowzan ou Anne Ubersfeld, a connu des prolongements jusque dans l'ouvrage de Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, paru pour la première fois en 1996 et régulièrement réédité. Elle a eu le grand mérite d'offrir une perspective synthétique sur l'ensemble du spectacle à partir de sa finalité évidente : la scène et l'effet produit sur les spectateurs. Néanmoins, en mettant au centre les processus de signification et en raisonnant principalement en termes de « fonctions », elle oblitère toute une part de ce que représente le spectacle vivant. De plus, l'approche paraît immédiatement problématique quand elle doit prendre en compte la musique, par nature rétive à ce type de démarche. Pour preuve, la gêne qu'éprouve Patrice Pavis à son encontre :

La musique est asémantique, ou du moins non figurative : elle ne représente pas le monde, à la différence de la parole. Ainsi, nichée dans le spectacle, elle irradie, sans qu'on sache trop bien quoi. Elle influence notre perception globale, mais on ne saurait dire quels sens elle suscite au juste. Elle crée une atmosphère qui nous rend particulièrement réceptif à la représentation. Elle est comme une lumière de l'âme qui s'éveille en nous⁴.

Le mysticisme viendrait-il au secours des apories de l'analyse ? Pourtant, il est évident que toute étude des interactions entre les arts sur la scène est éminemment complexe à construire. En périphérie, les approches historique, esthétique, générique, sociologique, politique voire philosophique paraissent nécessaires. Ensuite, il convient de convoquer les disciplines spécifiquement concernées : littérature, littérature comparée, musicologie, histoire de l'art, arts du spectacle. Peut-on alors éviter de dépecer la totalité présentée ? Le tout du spectacle n'est pas la somme de ses parties.

La démarche de ces différents articles se veut transdisciplinaire, elle concerne aussi bien les domaines littéraire et théâtral, les arts de la scène que la musicologie, mais elle propose aussi une réflexion sur la capacité d'un art à migrer dans un autre, la propension de chacun d'entre eux au transfert artistique. Comment les disciplines artistiques et littéraires dialoguent-elles, par quelles médiations sémantiques et sémiotiques, sur quels supports s'appuient-elles ? La musique s'exporte-t-elle mieux que le théâtre ? Est-ce parce qu'elle peut se passer de mots et qu'elle semble ainsi plus apte à passer les frontières linguistiques et nationales qu'elle négocie mieux les clauses des échanges dont elle est l'objet, qu'elle profite ainsi des tenants et les aboutissants de ces flux artistiques ? Par comparaison et par analogie mais aussi pour privilégier des approches distinctes, la musique scénique mérite en effet d'être analysée du point de vue des arts du spectacle comme des metteurs en scène, elle interroge également la nature même du public. En effet, *qui* vient voir ces pièces de théâtre qui incluent la musique ? Le mélomane ou l'amateur de théâtre ?

La musique produit instantanément sur la scène des effets définitifs puisque le théâtre s'en trouvera irrémédiablement changé. La musique et le drame ont en commun « des schémas dynamiques qui se développent et se transforment avec le temps »⁵. La musique est une façon de faire

4. Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan université, 1996, p. 130.

5. Jean Jacquot, « Essai sur la fonction dramatique de la musique », in *Les Voies de la*

éprouver directement et physiquement le temps vécu, et en cela paradoxalement, c'est la musique qui renvoie au temps réel du vécu, c'est elle qui crée le temps du spectacle lui-même, elle en détermine le rythme et la forme. La scène permet de distinguer le corps et l'imaginaire par l'écoulement temporel : la présence consiste à « dominer l'écoulement du temps » alors qu'avoir un corps « c'est avoir un présent »⁶. Le jeu de l'acteur n'est autre qu'un affrontement avec son temps (Meyerhold), affrontement qu'il incombe à la musique sur scène d'organiser *le temps d'une représentation*. Faite d'instruments, la scène participe d'une instrumentalisation temporelle — qui se fait entendre. La musique spatialise le drame de la représentation, elle lui confère une troisième dimension en focalisant les modalités poétiques et sensorielles de celui-ci. Elle se déploie dans un espace sonore qu'elle crée au moment même où elle l'investit. Par ce procédé, les sons s'entrelacent avec les éléments du dispositif spatial, la différence temporelle se perçoit jusque dans la voix des acteurs qui incarne pour le public deux modalités temporelles, la durée et l'instantanéité :

Le son du théâtre est double, il se partage entre un sonore éphémère : celui de la voix de l'acteur, fugitive et fragile, chaque fois différente, le sonore vivant, produit aussi parfois par des instrumentistes en scène ; et un sonore inscrit, déposé, celui qui se trouve fixé sur des bandes ou autres supports et que l'on appelle : la bande-son du spectacle⁷.

La musique est cette fracture visuelle qui, émise d'un non-lieu, d'un hors-scène, amène le spectateur à extrapoler l'espace ludique, à écouter autre chose que le texte dialogué, à prendre un relais, ce que Georges Banu exprime comme une « conversion ». Rappelant les mots de Heiner Müller « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter », dans la droite filiation du *Tractacus* de Wittgenstein, « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », le critique insiste sur le fait que « sous la pression d'un comble d'affect la parole se convertit en chant »⁸. Il y a conversion, continuité, non pas commentaire, illustration, ajout, mais ce qu'Alain Françon, évoquant son travail avec Daniel Deshays, désigne du terme de « relais » :

création théâtrale, n° 6, 1978, p. 132-133.

6. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, « Tel », 2002, p. 93.
7. Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions entre/vues, 1999, p. 134-135.
8. Georges Banu (éd.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud Papiers, « Apprendre », n° 4, introduction, p. 11.

à un moment fixé, l'écriture scénique peut s'arrêter, et le son prendre le relais. Il le prend dans le temps jugé bon, avec tout le volume désiré : des blocs d'énergie. Le son ne dit pas le lieu, les sentiments, une ambiance, c'est un bloc d'énergie qui arrive au premier plan, un relais au jeu des acteurs⁹.

Qu'elle soit voix chantée ou partition instrumentale, la musique divise l'espace scénique. Parfois les musiciens sont présents dans la fosse d'orchestre, ajoutant un lieu intermédiaire à la scène et à la salle. Parfois la musique est enregistrée, liée à un élément du décor (le vieux tourne-disques sur une commode, donc le spectateur feint de croire qu'il fonctionne, à l'instar du feu dans la cheminée ou du vin dans le verre, alors que le son vient d'un hors-scène), elle demeure pourtant elle aussi intermédiaire, puisque visuellement censée se produire sur scène, mais auditivement venue d'une bande-son. Il arrive que le comédien chante, cette prestation l'isole dans un espace ludique voué à l'affrontement dialogique et parfois l'extrait temporairement du déroulement de l'action ; il arrive même qu'il chante faux et cette brutalité dérangeante constitue une nouvelle intrusion, malaisée à l'oreille du spectateur : dans toutes ces occurrences, la musique constitue une fracture scénique, visuelle autant qu'auditive, dont le théâtre contemporain s'empare pour parler de conflits, de tensions, de limites. La question posée par Antoine Vitez — « Jusqu'à quelle extrémité du langage le comédien peut aller pour apercevoir la musique ? » — rappelle que le chant est une gageure physique pour l'acteur, il constitue l'une des extrémités de son jeu (une limite, une marge), engageant son souffle et son corps (sa posture, sa gestuelle pendant qu'il chante), engageant également le langage dont l'intelligibilité est en jeu, engageant enfin le spectateur et sa réception.

Car la musique a partie liée avec l'imaginaire, avec l'espace imaginaire, plus qu'avec l'espace visible par le spectateur. Éric Vautrin rappelle le travail d'André Serré, créateur de « décors sonores » pour les premiers spectacles de Patrice Chéreau, en le liant non pas à ce qui est visible sur scène et que la musique serait priée (sommée) d'accompagner — le décor, la gestuelle, l'action —, mais à ce qui ne l'est pas. La musique donne corps à l'invisible, crée une autre qualité de décor, lié à l'espace imaginaire et non à l'espace scénique ou ludique : « le son n'était ni musique accompagnant l'action dramatique, ni révélateur de la part sonore de ce qui était vu, il

9. Alain Françon, préface, in Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 7. Reprise d'un texte publié in Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, op. cit., p. 7.

faisait apparaître ce qui n'était pas là — un marais, un palais, un océan »¹⁰. La musique prend là le rôle des bruits, bruitages, courants au théâtre depuis toujours, mais dans un éclatement du sens possible : en effet, si les coups de canon, son des gouttes de pluie ou autres bruits de pas sont couramment utilisés pour signaler la présence invisible de ces éléments, pour donner consistance à la coulisse et maintenir l'illusion d'un hors-scène cohérent avec la scène, une musique n'est pas un son uni-signifiant. Elle peut amener le spectateur à d'autres associations d'idées. Très lié au souvenir, autre espace de l'imaginaire, le son musical donne parfois au public à se représenter mentalement ce qui n'est pas présent devant lui. Le spectateur superpose l'image directe, collective qu'il voit, sur scène, et l'image intérieure, personnelle que la musique éveille en lui (souvenirs liés à une chanson par exemple) et la temporalité ainsi se diffracte. Ce qui est présent sur scène (manifeste à l'oreille, entendu au présent par le spectateur), ce qui s'insère dans le spectacle visible ne relève pas de la même temporalité que la fable :

La musique plaque sa temporalité sur le monde. C'est dans la construction de ses rythmes, dans le jeu de ses mouvements, qu'une durée subjective se façonne. Pourtant, si profondément adaptée à la scène théâtrale soit-elle, le temps qu'elle induit ne correspond jamais à celui de la scène qu'elle accompagne. La musique y demeure autonome, elle tient ainsi par son expression et par son propre discours¹¹.

C'est ainsi tout d'abord le temps de la mémoire qui a retenu notre attention : dans une première étape sur « la partition et le texte » s'inscrit, tenace et inspirant, le souvenir d'Antonin Artaud. Les travaux de Pierre Boulez notamment, tels qu'étudiés par Werner Strinz, Catherine Steiner et Luisa Bassetto déploient le travail d'un compositeur à partir de ses lectures littéraires ou philosophiques. La musique s'émancipe de ses sources, la partition complète mais parfois invalide le texte ou le bouscule, comme on le voit dans les réflexions que livrent Sébastien Arfouilloux sur la musique de scène dans les spectacles dada et surréalistes ou Pascal Lécroart sur la musique d'Honegger pour *Le Soulier de satin*, version pour la scène. Cette temporalité différente, parfois rêtive impose également une autre spatialisation. Déplacement spatial que la seconde étape de notre volume, intitulée « l'espace scénique et la musique », accompagne par un

10. Éric Vautrin, « Séquenceurs d'histoires », in *Théâtre/Public* n° 199, *Le son du théâtre*, Paris, mars 2011, p. 12.

11. Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 118.

déplacement de point de vue : des compositeurs s'intéressant au texte, nous passons aux écrivains et hommes de scène sollicitant la musique : Gianni Poli expose un Genet moins connu, chorégraphe, tandis que David Marron et Isabelle Barbéris analysent le lien constant, et parfois tendu, qu'entretient le metteur en scène Heiner Goebbels avec la musique qu'il désire pour ses adaptations de textes de Heiner Müller. Et parce que ces entrelacs de temps et d'espace exhibent à la fois connivence et dissonance, nous avons voulu poursuivre sur le point particulier des « chants et chansons de scène », qui font l'objet de notre troisième étape : synthèse de ce que nous évoquions précédemment, la chanson sur scène sollicite la mémoire du spectateur, qui la reconnaît comme objet autonome existant en dehors du spectacle auquel il assiste (les Beatles, Billie Holiday insérés dans des pièces de Fassbinder ou de Martin Crimp étudiées par Stéphane Hervé et Florence Fix). Cet acte de présence plus que de représentation introduit parfois des effets de choc, une brutalité analysée par Muriel Plana sous l'angle tragique, des surprises qui peuvent aussi être ludiques (Frédérique Toudoire-Surlapierre sur l'opérette vue par Novarina). Car la musique est aussi mise en fragilité du corps de l'acteur (qui n'a pas toujours le souffle, la posture, tout simplement la voix nécessaires à ce qu'il soit à l'aise sur scène), de celui du spectateur aussi, parfois confronté à des ruptures de rythme, de continuité narrative ou même à des bruitages inconfortables. Après ces brutalités et inconforts, nous avons alors souhaité conclure sur le plaisir d'un compositeur à écrire des opéras à partir de textes littéraires : que Peter Eötvös qui a accepté de répondre à un entretien, et François-Gildas Tual qui l'a conduit, soient ici sincèrement remerciés.

En rappelant que certains décorateurs allemands refusent l'appellation courante de « Bühnenbild » pour lui préférer celle de « Bühnenraum »¹² qui renvoie à un espace plus qu'à une image, c'est-à-dire à un dispositif scénique, une scénographie, on pourrait suggérer d'autres termes pour qualifier la musique de scène, un espace musical, ce que le metteur en scène Alain Françon nomme « un territoire autonome, défini »¹³. Car le public est aussi un auditoire (les pièces radiophoniques soulignent que le

12. Voir à ce propos Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du xx^e siècle*, Paris, société internationale d'art, 1975, p. 292. Le chapitre est intitulé « le combat avec l'espace », p. 291 et suiv. On pourra également se référer à la question que pose Pierre Francastel, « Le théâtre est-il un art visuel ? », in Denis Bablet et Jean Jacquot (éd), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Éditions du CNRS, 1978, p. 77 et suiv.

13. Alain Françon, préface, in Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 7-8.



théâtre peut être un art non-visuel), l'espace au théâtre est visuel et auditif. Jovet s'adressant au compositeur Markevitch à qui il avait demandé une musique de scène pour son interprétation du *Dom Juan* de Molière précise : « ce qu'il faut, ce n'est pas indiquer au spectateur ce qu'il va voir, mais le mettre dans un certain état ». La musique doit s'employer à mettre le spectateur « dans un certain état d'esprit, un certain ton, un certain "mood" »¹⁴.

C'est cet état d'esprit, énergique, dérangeant ou tonique, que nous avons voulu retrouver dans les contributions qui suivent.

14. Conversation entre le metteur en scène et le compositeur, Paris, L'Athénée, 14 mars 1947, citée par Marie-Gabrielle Soret, « Ce que les archives papier ont à nous faire entendre », in *Théâtre/Public* n° 199, *op. cit.*, p. 25.