



Figure acoustique d'Ernst Chladni (1756-1827), une des premières représentations graphiques du son réalisée à partir d'une plaque de cuivre, de sable fin et d'un archet.

## Les oreilles du théâtre

CHLOÉ LARMET

Quarante ans déjà que le théâtre s'est découvert des oreilles. C'était dans les années 1980, Raymond Murray Schafer venait de publier *Le Paysage sonore* et dans son sillage émergeait un mouvement interdisciplinaire visant à restaurer l'importance du son – ce que l'on nommera le « tournant acoustique ». Les études théâtrales ne firent pas exception et l'on se souvint soudain que si le théâtre est étymologiquement le lieu d'où l'on voit, c'est aussi celui où l'on écoute. Restait alors à repenser tout un champ d'étude à partir du sonore (ou du moins en en tenant compte), à redistribuer les coordonnées de l'histoire du théâtre, celles de ses dramaturgies, de son public, de ses esthétiques; un travail d'ampleur qui prendra plusieurs décennies et se poursuit encore avec notamment les travaux pionniers de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>1</sup>. Car écouter la réalité sonore des scènes, passées ou présentes, nécessite d'abord de se forger des outils qui soient véritablement adaptés aux spécificités de cette réalité étudiée. Autrement dit: si tant est que l'on possède des oreilles, encore faut-il apprendre à écouter et à poser des mots sur cette écoute<sup>2</sup>.

Certes, d'un point de vue physique, le son se laisse aisément définir – il est une onde produite par une vibration mécanique et qui se propage dans un milieu – et l'acoustique en maîtrise depuis longtemps déjà les fluctuations. Mais par extension physiologique le son désigne aussi la sensation auditive créée par cette vibration et porte en lui des puissances narratives infinies qui débordent toute définition stricte. Le théâtre commence ici et chacun peut aisément en faire l'expérience: chercher à décrire un son, c'est retomber invariablement sur des métaphores visuelles ou tactiles – un son dur ou mou, chaud ou froid, lumineux ou sombre. Comme si le langage perdait ses mots face au sonore et rendait nécessaire l'apprentissage de cette « écriture du son » défendue avec ardeur et justesse par Daniel Deshays<sup>3</sup>. Révélant les espaces vides du langage, le son comme sensation auditive charrie des imaginaires et est susceptible, à l'instar des madeleines, de provoquer le surgissement de souvenirs oubliés. Quels que soient les mots ou les souvenirs, à cette puissance de narration du sonore s'ajoute une tentation matérialiste qui fait du son une matière, voire un objet. Depuis les lignes sombres du phonautographe jusqu'aux programmes de synthèse, le rêve d'un corps du son persiste et rappelle la logique de la trace propre au son<sup>4</sup>. Si grâce au développement de ces techniques d'enregistrement, de reproduction et de synthèse du son le phénomène sonore peut désormais être (re)joué indéfiniment, quelque chose, dans le son, résiste à toute ontologie et, à proprement parler, la sensation auditive n'a d'existence que dans et par l'écoute. C'est dire autrement que quelque chose, dans l'expérience du sonore, est irréductible. Tout comme quelque chose, dans l'expérience théâtrale, participe d'une irréductibilité. Et c'est peut-être en cela que le son et le théâtre sont des partenaires privilégiés: leur vérité ne peut s'entraîner que dans l'expérience d'un présent.

Ce sont ces expériences, du sonore autant que du théâtre, que ce numéro d'Alternatives Théâtrales donne ici à lire: les expériences singulières de celles et ceux qui « créent » le son. On les nomme réalisateurs, concepteurs sonores, musiciens, compositeurs, artistes sonores ou designers et ils restent souvent cachés dans l'obscurité de la régie ou en fin de générique (quand ils y figurent). L'instabilité des termes employés pour les désigner révèle

<sup>1</sup> Sur la genèse des études sonores en théâtre, se reporter à la synthèse de ses deux chefs de file principaux, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux: «Théâtre: le lieu où l'on entend», in «Écouter la scène contemporaine», *L'annuaire Théâtral*, N°56-57, Automne 2014, Printemps 2015, p. 17-45. Lire aussi le récent ouvrage qu'ils ont dirigé, *Le Son du théâtre. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016.

<sup>2</sup> Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

<sup>3</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

<sup>4</sup> Sur l'articulation entre son et trace, lire François J. Bonnet, *Les Mots et les sons: un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012.

autant la méconnaissance qui les entoure que la multiplicité des facettes de leur métier et si certains y voient la possibilité d'une plus grande liberté, tous ont à cœur de faire entendre la dimension artistique de leur pratique, qu'elle soit musicale, théâtrale, performative, radiophonique ou digitale. Privilégiant la forme des entretiens, ce numéro peut se lire dans le désordre aussi bien qu'en suivant la continuité du sommaire qui part du théâtre pour progressivement s'en écarter avec la musique, les arts numériques et enfin les arts sonores sans oublier la création radiophonique. L'essentiel est de prêter l'oreille aux échos que dessinent entre elles les paroles des artistes, auteurs et autrices et les visuels qui les accompagnent et qui se détachent parfois d'un simple rapport illustratif. Au fil des pages, le lecteur pourra ainsi se perdre dans un tissage de mots et de rêveries sonores où s'entremêlent la liberté, l'absence de norme, l'invisible et l'insaisissable, l'intimité entre geste et son, la fragilité, l'abandon ; soit l'archipel en expansion d'une création sonore contemporaine à penser au pluriel. Présentés au lecteur dans leur hétérogénéité et sans chercher à élaborer un système théorique ou critique, les mots recueillis et reproduits ici sont des points d'écoute<sup>5</sup> qui invitent chacune et chacun à faire l'expérience des sons. Avec comme seule ambition le désir d'explorer les scènes sonores en toute liberté et d'éveiller la curiosité de nouvelles oreilles.

Nos remerciements les plus chaleureux vont à nos partenaires sans lesquels ce numéro n'aurait pu paraître : le Théâtre National de Wallonie-Bruxelles, l'École Universitaire de Recherche ArTeC et le laboratoire Histoire des Arts et des Représentations de l'Université Paris Nanterre. Sans oublier l'aide précieuse apportée par Tristan Barani, Nicolas Rivière, Marie-Madeleine Mervant-Roux et par l'ensemble du comité de rédaction d'Alternatives Théâtrales.

<sup>5</sup> Nous empruntons ici la notion de « point d'écoute » à Michel Chion, qu'il développe en parallèle de celle du point de vue dans *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985, p. 51 et sq.



*Coro Informal* de Félix Blume et Daniel Godínez Nivón au festival Salmon, Barcelone (Espagne), 2020.

# Pêcheur de sons

Entretien avec Félix Blume

ANA  
WEGNER

Artiste sonore, pédagogue et ingénieur du son pour le cinéma, Félix Blume place l'écoute au centre de son travail et développe depuis de nombreuses années une œuvre protéiforme, entre pièces sonores, vidéos et installations qui invitent à modifier notre perception de l'environnement au travers de la matière sonore. Il vit entre la France, le Mexique et le Brésil.



*Son seul/Wildtrack*  
de Félix Blume au festival  
Belluard (Suisse), 2018.  
Photo de Sara Lana.

**53** Félix Blume,  
*Invitation à l'écoute*, dans le  
cadre des Ciné-conférences  
sur le documentaire du  
Centre Pompidou (Paris),  
le 3 novembre 2021.

**Lors d'une conférence au Centre Pompidou<sup>53</sup> tu évoquais l'idée de brouiller les frontières de ce qui relève de l'artistique et ce qui relève de la technique dans les métiers du son, pourrais-tu développer un peu plus cette question ?**

C'est curieux : lorsque je fais une création sonore, je suis considéré comme un artiste et lorsque j'exerce en tant qu'ingénieur du son pour un film réalisé par quelqu'un d'autre comme un technicien. Il y a un changement de statut alors que pour moi toutes ces activités sont la continuité d'une même démarche. J'aime beaucoup le terme « *sonidista* » utilisé en Amérique Latine hispanophone pour désigner celui qui travaille le son comme une matière sans distinguer le technique et l'artistique. Un peu comme « peintre » qui peut désigner à la fois celui qui utilise la peinture comme matériel de création et celui qui peint un mur. Il n'y a pas d'équivalent en français pour « *sonidista* », parfois on utilise « sondier » dans le milieu des arts du spectacle, mais ce mot a une connotation purement technique. J'aime l'idée de travailler le son comme une matière. Une même prise de son peut aussi bien être considérée comme technique ou artistique selon le contexte de son écoute. Plus que l'acte de l'enregistrement, c'est l'acte de l'écoute qui détermine le statut d'un son. L'artistique n'est pas dans le faire mais plutôt dans la réception. Je considère mon travail d'artiste sonore ou d'ingénieur du son comme n'étant qu'un point entre un son qui existe par lui-même et les personnes qui vont l'écouter. Ces sons ne m'appartiennent pas. Certes, je les ai enregistrés avec mon microphone et j'ai choisi le moment de le faire : dans l'acte d'enregistrer, de choisir un son, d'en faire un montage ou de faire une création sonore il y a, bien entendu, une dimension subjective, mais finalement je ne suis qu'un passeur entre différentes réalités et certaines oreilles, certaines écoutes possibles. L'objectif pour moi c'est que l'auditeur de mes pièces sonores puissent sortir dans la rue le lendemain et écouter autrement les sons de leur propre environnement. Plutôt que d'inviter l'auditeur à « dévorer » des paysages sonores, je préfère l'inviter à écouter le monde qui l'entoure et à vraiment l'écouter, sans essayer d'annuler ou d'évacuer tout ce qui pourrait être considéré comme étant de la pollution sonore, comme quand on met un casque dans le métro pour créer une barrière

avec le monde réel. On s'attache souvent à la question de l'architecture ou à la culture par rapport à un lieu ou à un pays, mais on se pose assez peu la question du quotidien sonore d'un lieu, il y a beaucoup de sons disparus, d'autres qui surgissent et on ne se soucie pas d'en prendre conscience. Alors que l'écoute est justement quelque chose qui peut nous aider à comprendre l'Autre et les Autres. En pensant les Autres pas forcément comme des humains mais comme des êtres en général. Ce qui me tient à cœur, c'est qu'une écoute puisse dépasser le sonore.

**Le point de départ de ta démarche artistique multi-médiatique était le cinéma ?**

C'est par la musique que je me suis intéressé au sonore, j'ai pratiqué la percussion classique pendant dix ans au Conservatoire. J'ai choisi de faire un BTS audiovisuel avec l'idée de travailler pour la sonorisation des concerts mais je me suis assez vite rendu compte que le rythme de vie de ce métier ne me convenait pas. J'ai alors enchaîné avec une formation à l'INSAS – Institut Supérieur des Arts, une école de cinéma à Bruxelles, en option son. En sortant en 2008, j'ai commencé à travailler comme preneur de son principalement pour des documentaires et assez rapidement j'ai pris cette « étiquette » du preneur de son, un peu aventureux, pour des projets dans des pays lointains. En 2005, j'étais parti dans un petit village au Mali pour travailler sur un premier projet – un documentaire sur les peuls. La rencontre d'une réalité complètement différente fut un choc et la qualité d'écoute que ce dépaysement a provoqué en moi était une expérience si forte que j'ai voulu la retrouver. Le fait de pouvoir rencontrer des lieux, l'Autre et d'apprendre à travers le sonore est quelque chose qui a beaucoup marqué mon travail.

**Dans quelle mesure ces allers-retours entre différents espaces géographiques ont impacté ta propre écoute ? La relation qu'on peut avoir avec le bruit, par exemple, n'est pas du tout la même au Mexique, au Brésil ou en France.**

Je pense que le statut d'étranger, le fait d'arriver dans un endroit qu'on ne connaît pas change nos habitudes y compris par rapport à l'écoute. C'est la même idée qu'avec le bruit du frigo :

on s’y habitue et on ne l’entend finalement que quand il s’arrête. Lorsqu’on va dans un autre endroit tout d’un coup on se dit « Ah, oui, là il y a tel oiseau » ou « il y a telle ou telle chose qui manque » parce que les sons ont changé. On ne questionne pas son environnement sonore quand on est dedans, ce n’est qu’à partir du moment où celui-ci change qu’on prend conscience du nouveau et de l’ancien. Cet aspect est très présent dans *Los Gritos de México* (2014). Quand j’étais à Mexico, je vivais en plein centre avec tous ces vendeurs qu’on entend dans cette création sonore. Avant ça, je vivais à Bruxelles où il y a ce silence un peu partout. Le contraste avec Mexico pouvait me donner l’impression d’une ville morte quand j’y revenais. J’ai pris ainsi conscience de l’identité sonore d’un lieu : quels sons me font penser que je suis à Bruxelles ? Est-ce qu’il y a une marque sonore de cette ville ou de ce lieu que j’habite ? Quand j’arrive à Mexico City au contraire, une seule minute d’enregistrement contient déjà assez d’éléments sonores pour reconnaître la ville. Mexico City a une forte identité sonore mais peut-être que les personnes qui y vivent, entourées par tous ces vendeurs, ne s’en rendent pas compte parce que cela fait partie de leur quotidien. Le fait de voyager permet de travailler cette écoute du détail et des différences.

**Il y a une dimension pédagogique forte dans ce que tu décris, comment envisages-tu ces pédagogies de l’écoute dans un sens plus large y compris lorsque tu enseignes ?**

Depuis 2015, j’enseigne dans différentes institutions destinées à des professionnels ayant déjà une pratique du son (à Phonurgia Nova en France, dans des écoles de cinéma ou ateliers en Italie, en Suisse, en Belgique, au Mexique et au Chili, etc.). Mes cours, dans ces contextes, consistent à transmettre des techniques d’utilisation des outils tout en se posant la question du partage d’une sensation sonore à travers eux. Mais les outils les plus importants pour moi sont finalement les oreilles et la manière dont on écoute. Cette écoute ne dépend pas forcément de la qualité de nos oreilles mais plutôt de ce qui se passe derrière les oreilles, c’est-à-dire, de la façon dont on interprète le son – ce qui s’enrichit tout le temps, même si avec l’âge les oreilles marchent progressivement

moins bien. Entre ma propre formation et mon expérience professionnelle, j’ai une maîtrise assez solide de la technique – et de nos jours il faut aussi toujours être en train d’apprendre à utiliser des nouveaux outils – qui rentre bien entendu en compte lorsque j’anime une formation. Mais je connais aussi les limites de la technique et ce qui m’intéresse c’est de ne pas la considérer comme une barrière, de se poser plutôt la question de ce que ces outils nous racontent.

Certains de mes projets artistiques ont aussi une dimension pédagogique. Pour l’installation sonore *Doors of listening* (2020) par exemple j’ai travaillé avec des migrants demandeurs d’asile. L’idée était de faire une installation avec une douzaine de portes installées de façon permanente dans le Klankenbos (Bois des Sons) à Pelt, en Belgique. Chacune des portes vibre avec un son et lorsque quelqu’un passe devant, on peut y coller son oreille et écouter les histoires et les sons captés, choisis, montés et diffusés par les réfugiés. Selon les propositions de ces derniers, je leur enseignais une technique d’enregistrement et les laissais les capter eux-mêmes ou bien si c’était plus complexe nous faisons la prise de son ensemble. Beaucoup de mes projets participatifs passent par la nécessité de pouvoir apprendre à l’autre de manière plus ou moins basique l’utilisation d’appareils d’enregistrement et la pratique de la captation d’un son.

L’invitation à une écoute active est aussi présente dans mes installations sonores. Je pense par exemple à *Coro Informal* (2016), créée avec Daniel Goldínez Nivón, une œuvre qui partait de *Los Gritos de México* et que j’ai transformée en installation sonore pour la Fonoteca Nacional à Mexico. Mon idée était de mettre les sons de chaque marchand qui crie dans la rue à l’intérieur de petites boîtes à musique que le public peut ouvrir ou fermer selon ses envies, créant ainsi des chœurs différents selon les combinaisons. Si l’auditeur n’ouvre qu’une seule boîte, il se focalise sur l’écoute d’une voix unique dans des conditions qu’il ne peut pas avoir dans les rues de Mexico. S’il en ouvre plusieurs en même temps, il compose son propre paysage sonore sachant que plus il y a de boîtes ouvertes, plus la sensation sonore se rapprochera de celle qu’il peut réellement avoir dans ces rues commerçantes de Mexico.



Félix Blume en compagnie de Colin Lévêque sur le tournage de *Chernobyl 4 ever* de Alain De Halleux (Ukraine), 2010.

**Les captations vocales sont très importantes dans ton travail, la richesse des sons des voix mais aussi des récits qu’elles portent. Comment envisages-tu ce rapport entre voix et microphone ?**

Le microphone est un récepteur. Même si un micro est directif et qu’on oriente le micro dans une certaine direction, on sait tous qu’à partir du moment où l’on fait une prise de son, le micro capte aussi le son qui était dans la direction opposée. Le micro reçoit tout ce qu’on veut bien lui donner et les sons qui sont autour. Autant avec l’image on peut se restreindre à un cadre (si je me tourne dans une direction pour prendre une photo, le hors-champ n’apparaîtra pas), autant avec le son on reçoit sans forcément

pouvoir guider ou pouvoir capter seulement un détail. Le preneur de son a beau essayer de viser un son, il reçoit ce qu’on veut bien lui donner. C’est un pêcheur de son plutôt qu’un chasseur qui guette sa proie et la vise. Ce geste de viser ne fonctionne pas dans la prise de son. Nous travaillons comme un pêcheur qui ne sait pas à quel endroit précis il va trouver quelque chose. Il place son hameçon et puis il attend de voir quel poisson va venir – et peut être qu’aucun poisson ne viendra.

La voix et le récit sont des questions très présentes depuis mes premiers travaux. Dans *Terre de feu* (2012), les voix des bergers ont même été le moteur principal, ce sont elles qui m’intéressaient dans ce paysage sonore car elles racontaient beaucoup de choses, au-delà des mots



Félix Blume sur le tournage  
de *Au-delà de l'Ararat* de Tülin  
Ozdemir (Turquie), 2012.  
Photo de Faruk Biciçi.



qui définissent le monde de façon plus fermée. Lorsqu'on entend le mot « mouton », cela renvoie à un animal alors que quand on entend le cri de ces bergers, cela dit quelque chose de l'animal, de la situation, du lieu où cette voix résonne et de la personne qui l'a émis. La voix raconte énormément et, surtout, elle ne ment pas. La voix est sincère avec les gens, avec les lieux ou avec le dialogue qui peut être créé entre humains et non-humains, entre les personnes qui habitent un lieu et le lieu en lui-même. J'aime bien cette idée de dialogue qui ne se fait pas forcément avec la voix mais qui commence par la voix.

C'était un peu différent avec *Curupira, bicho do mato* (2018) et *Luces del Desierto* (2021) : j'enregistrais la voix non plus seulement comme élément sonore mais pour ce qu'elle racontait. Tout en essayant quand même de faire en sorte que les mots et le texte ne définissent pas trop les choses pour laisser le plus de place possible à l'imaginaire. Quand on m'a raconté ces phénomènes [la légende de la Curupira ou les lumières du désert, *ndlr*], les personnes utilisaient leur voix pour décrire bien sûr mais ce qui m'attirait c'est que tous ces discours laissaient une grande place à l'auditeur pour qu'il crée sa propre image. La description se fait à travers une sorte de polyphonie de voix et c'est elle que je veux capter, cette polyphonie. La voix de la tradition orale est encore plus précieuse de nos jours où l'on a l'impression que tout est accessible sur internet. Alors se dire qu'il y a encore des choses qui résistent et que l'on peut uniquement transmettre par l'oral, c'est essentiel.

**Dans ces deux œuvres, la dimension du mystérieux et de l'invisible est très forte, ce qui est accentué par le sonore. La peur par exemple est plus liée au sonore qu'au visuel. On peut fermer nos yeux pour ne pas voir mais on ne peut pas fermer nos oreilles.**

Le mystérieux et le sonore partagent l'invisible. Ce qu'on ne voit pas, c'est tout ce qu'on peut imaginer. L'impalpable est le point commun entre le sonore et le mystérieux. Les animaux non plus ne peuvent pas fermer leurs oreilles : on trouve beaucoup d'animaux aveugles mais il n'y en a pas beaucoup qui sont sourds. Les oreilles sont là pour protéger et c'est pourquoi elles restent toujours « ouvertes ». Il faut pouvoir écouter si



Najem et Ahmad à l'écoute de *Doors of listening*.

une bête arrive par derrière pour nous attaquer. C'est tout l'enjeu aussi de l'enfant qui a peur dans le noir. Et c'est la même chose pour les endroits très bruyants et le stress que cela peut créer chez certaines personnes : l'excès de bruit empêche toute possibilité d'écoute et d'identification d'un danger. Quand j'effectue des exercices d'écoute dans l'espace public, j'invite d'ailleurs les participants à se bander les yeux pour que l'écoute (re) devienne instinctive. Qu'on le veuille ou non et même si on se trouve dans un endroit où l'on ne sait qu'aucun tigre ne peut surgir, il y a toujours une part d'écoute instinctive qui reste en alerte et qui peut générer de la peur.

*Curupira, bicho do mato* est un film qui s'est imposé de lui-même, je suis vraiment parti dans un petit village en Amazonie pour enregistrer des sons. J'ai fait des captures sonores du village, de la forêt et les gens du village ont alors commencé à me raconter des histoires. La première personne à me parler de ces phénomènes sonores était Victor qui m'a dit « moi, j'ai déjà entendu plusieurs fois la Curupira ». Je lui ai demandé « et tu l'as déjà vue ? » Il m'a répondu que la seule personne du village à l'avoir vue était Antonio, qui n'est jamais revenu de la forêt. À partir de là, j'ai senti qu'il y avait un phénomène sonore et mystérieux. Et quand j'ai demandé à d'autres personnes de m'en parler, je me suis rendu compte que chacune avait sa propre vision, son propre récit du phénomène sonore alors j'ai récolté cette matière, sans vraiment savoir ce que j'allais en faire. J'ai réalisé *Curupira, bicho do mato* dix ans après avoir fini mon école de cinéma. Ces dix années sont peut-être le temps qu'il m'a fallu pour arriver à faire le contraire de ce que j'avais appris : débarquer quelque part avec un micro sans avoir aucune idée de ce que j'allais pouvoir trouver.

*Doors of listening* de Félix Blume en collaboration avec les résidents du centre d'accueil de la Croix Rouge à Overpelt (Belgique), 2020.

# Phonurgia Nova: de Pierre Schaeffer au podcast

NOÉMIE  
FARGIER



Jonas, Peter, Marie-Lys et Florence pendant le workshop *Field Recording* animé par Félix Blume pour Phonurgia Nova (France), 2018.

Phonurgia Nova a 35 ans, comme moi. Implantée à Arles, elle est née en contrepoint des Rencontres photographiques initiées en 1970, en proposant un lieu de rencontre pour la *phonographie* – littéralement, écriture du son.

Structurée en association, Phonurgia Nova s'est donné comme objectif premier la formation et a eu le talent de réunir, année après année, des auteurs et réalisateurs sonores venus transmettre un savoir-faire, une technique, des expériences et partager leur passion à quelques heureux connaisseurs et futurs initiés. Car jusqu'à récemment, Phonurgia avait quelque chose de l'ordre du secret. Un secret bien gardé, une piste que l'on se conseille entre artistes, curieux, passionnés, un lieu magique dont on ne révèle pas l'existence à n'importe qui. Il fallait se passer le mot, se le murmurer dans le creux de l'oreille, comme une faveur que l'on ferait à celui ou celle en qui on avait perçu cette vibration, cette sensibilité à la matière sonore.

2009, mon premier stage Phonurgia. J'ai 22 ans et, faisant mes premiers pas en tant qu'autrice et metteuse en scène, la création sonore m'attire. À cette époque, Phonurgia Nova proposait dans le cadre de l'« Université d'été de la radio » deux stages : « initiation technique et artistique à la création sonore » animé par Medhi Ahoudig et « documentaire sonore de création » par Kaye Mortley. À la fin des années 2000, la révolution du son numérique avait déjà permis à un nombre croissant de personnes de se lancer en toute indépendance dans la prise de son, mais les logiciels restaient chers et quelque peu complexes, rendant le montage peu accessible aux autodidactes. Le stage d'initiation permettait d'acquérir les bases nécessaires à une prise de son de qualité, la définition d'un sujet de documentaire radiophonique et la construction d'une dramaturgie via le montage.

Dix ans, quatre mises en scènes et un doctorat en *sound studies* se sont passés avant que je ne retourne me former à Arles, portée par l'urgence de créer, moi-même, avec la matière sonore. Entre temps, l'offre de stages s'était considérablement accrue et l'attention au sonore avait fait du chemin.

D'autres stages cette fois : « Field recording » animé par Félix Blume et « Nouvelles fictions sonores » par Alexandre Plank et Antoine Richard. En tant que jeune artiste et chercheuse de 32 ans, j'avais alors le parfait profil-type de la stagiaire Phonurgia ! Car, à moins de s'être formé très tôt comme ingénieur du son ou d'être un musicien ayant développé des compétences en matière de techniques sonores, le son arrive souvent dans un parcours après une certaine

maturation. Peut-être le temps nécessaire à ce qu'une intuition, un penchant ou attrait puisse clairement se formuler. Que naisse un besoin impérieux de maîtriser la matière sonore, ses techniques, ses zones d'ombres, pour y plonger, la faire parler, y trouver d'autres voies. Un désir de s'approprier un langage et de le réinventer. Pour dire avec des sons, ou à travers eux.

Et s'émanciper de toute barrière technique, économique, psychique, donnant à croire que seuls peuvent toucher aux sons les ingénieurs ou musiciens très tôt formés et disposant d'un matériel dont la prise en main leur serait réservée.

À Phonurgia, la transmission technique passe par des artistes qui se sont eux-mêmes appropriés ces outils, tout en collaborant, pour la majorité d'entre eux, avec des opérateurs, monteurs et mixeurs son, selon une division du travail telle qu'elle a notamment été instituée à Radio France. Aussi, dans les stages Phonurgia, le savoir-faire se transmet-il en même temps que le savoir collaborer. Le désir d'accéder à une pratique se mue alors en expérience de partage qui se nourrit de la diversité des participants. Journalistes, musiciens, auteurs, réalisateurs, techniciens, graphistes, metteurs en scènes, plasticiens, psychologues, chercheurs, novices ou initiés, tous les profils sont les bienvenus dans la mesure où ils sont réunis par une même ouverture et appartiennent, chacun à leur manière, à une minorité. Minorité de ceux qui, dans leurs domaines d'expression ou leur milieu professionnel, ont entrevu dans le son et l'écoute une zone encore trop peu explorée et pourtant essentielle. L'approche du sonore comme une re-découverte. De ce qui est là, présent, partout, fondamental, mais qu'on ne voit pas ou si peu. D'un champ de possibles dans lequel il est urgent d'entrer et de cheminer.

L'urgence d'un côté et de l'autre la patience<sup>54</sup>. Car si le médium sonore répond facilement aux besoins d'une urgence à dire ou à créer, par la relative légèreté des outils techniques et des modalités de diffusion et la possibilité, avec un minimum de matériel, d'enregistrer et d'assembler des sons partout et tout le temps, venir au sonore prend et nécessite du temps, quoi qu'il en soit. Entrer dans le champ du sonore c'est entendre qu'un son se déploie sur une durée. Comprendre que la composition d'une écriture sonore, via la prise de son, le montage et le mixage, exige une écoute et une ré-écoute

<sup>54</sup> Je reprends ici le titre de l'essai de Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Minit, 2012.



prolongée qui en appelle à notre entière disponibilité.

Cette urgence et cette patience jalonnent le parcours de Phonurgia Nova, qui depuis 35 ans travaille à faire entendre la richesse des écritures sonores et l'urgence à les transmettre.

En plus de son offre de formation, Phonurgia Nova développe une activité d'éditeur, dont le catalogue comprend plusieurs essais sur le « huitième art » écrits par des praticiens tels que René Farabet, des publications textuelles et/ou discographiques dédiées à des portraits de documentaristes radio tels que Yann Parenthoën et Kaye Mortley, ayant participé à la renommée de l'ACR<sup>55</sup> et à la réédition d'œuvres majeures de l'histoire de la création radiophonique : *La guerre des mondes* d'Orson Welles et les dix ans du studio et du club d'essai de Pierre Schaeffer. C'est une mémoire et une pensée de la création radiophonique qui se transmet grâce à ces publications, aussi rares que précieuses. Paradoxalement, si la création radiophonique est écriture et si le son inscrit sur support est généralement conservé en tant qu'archive (à l'INA<sup>56</sup> pour la France), l'écoute des œuvres du passé reste difficilement accessible et, l'art radiophonique ne constituant pas encore une discipline enseignée dans les écoles d'art et les universités, la transmission par l'étude d'un « répertoire » est encore balbutiante. Ces quelques publications apparaissent alors comme une incitation à constituer une histoire de la création radiophonique et à l'appréhender comme un champ de création et de recherche à part entière, au-delà du médium de diffusion – la radio ayant été, quant à elle, beaucoup étudiée par les historiens de la technique ou les sociologues des médias.

Ces publications affirment également la voie dans laquelle Phonurgia entend agir : la création sonore non musicale, composant à partir des enregistrements du réel, afin de partager une certaine écoute du monde. Une phonographie qui nous parle, en même temps qu'elle nous rend sensibles à la matière sonore. Cette orientation, qui est aussi celle des prix Phonurgia Nova<sup>57</sup>,

d'abord tourné vers le documentaire sonore de création, puis ouvert aux autres domaines radiophoniques ou phonographiques tels que la fiction ou l'enregistrement de terrain, peut étonner dans la mesure où l'association et les prix Phonurgia sont liés dès leur fondation à Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète<sup>58</sup>. Pierre Schaeffer, tout en ayant ouvert la voie à un art radiophonique à part entière, s'est ensuite concentré, au sein de la radio de service public, sur la Recherche Musicale<sup>59</sup> en faveur de cette nouvelle musique, réalisée exclusivement à partir de sons inscrits sur support. Or les sons enregistrés, à l'inverse d'un documentaire ou d'un enregistrement de terrain, ne doivent pas y être entendus pour ce à quoi ils renvoient (des événements, des lieux, des individus) mais en tant qu'*objets sonores*. Dissociés de leur source, les sons reproduits deviennent pure matière. Schaeffer, avec son *Traité des objets musicaux*<sup>60</sup>, a pour finalité de faire reconnaître cet art sonore né des techniques d'enregistrement, de montage et de mixage, *en tant que* musique. Cette musique, rebaptisée par la suite « musique acousmatique » ou « musique électroacoustique », s'est trouvé des lieux et des représentants. Bien qu'encore marginale aujourd'hui, elle est enseignée dans les conservatoires, connaît une édition discographique importante et peut s'entendre à l'occasion de concerts sur acousmonium<sup>61</sup> (organisés par le GRM ou Motus), où les premiers compositeurs « historiques » (tels que François Bayle, Michèle Bokanowski) côtoient de plus jeunes.

La création sonore qui ne se conçoit pas elle-même comme musique a tendance à se définir par (ou à disparaître dans) le média sonore ou audio-visuel auquel elle est associée. La radio, en tant que média exclusivement sonore, a donc été désignée comme le lieu de cette création. Or, cette dernière semble avoir fait passer le médium, capable de diffuser n'importe quel contenu sonore (artistique ou informationnel), avant sa consolidation en tant qu'art. Il manque peut-être un nom spécifique pour désigner ces créations sonores non musicales mais faisant néanmoins appel à une écriture et une sensibilité spécifiquement sonores. Les Allemands les nomment *Hörspiel* (jeu pour l'oreille). En France, les dénominations se réfèrent soit au genre (fiction, documentaire), soit au média auquel le son est accolé (le cinéma, le spectacle

vivant). La création sonore n'est plus alors perçue comme création en soi, mais comme un accompagnement ou un accessoire, plus ou moins nécessaire ou visible. Si une création sonore prenant part à une œuvre multisensorielle occupe rarement le devant de la scène et peut d'ailleurs trouver dans son invisibilité un terrain d'action lui accordant certains pouvoirs (celui notamment, de réveiller une mémoire sensorielle inconsciente, ou d'orienter notre perception), il est cependant regrettable que les créateurs, qui circulent d'un média à l'autre, ne soient pas reconnus en dehors du champ spécifique pour lequel ils exercent.

Phonurgia Nova, en tant qu'organe indépendant, détaché de toute discipline ou média fait figure de lieu d'écoute de cet art sans nom, dont les artisans se reconnaissent pourtant entre eux. Le Prix Phonurgia, par les temps d'écoute et d'échange en public qu'il permet, l'attention qu'il accorde aux créateurs et l'exigence de développer un langage spécifiquement sonore, contribue à donner des contours à cet art sonore plus figuratif qu'abstrait et ne se revendiquant pas comme musical.

Orphelines de noms, les créations radiophoniques détachées de leur médium de diffusion en ont reçu un nouveau, souvent à contrecœur : *podcast*. Lié étymologiquement aux pratiques d'écoute portatives et à leur support technique (le baladeur mp3, incarné par l'objet *Ipod* depuis 2001), le podcast donne un nom à ces contenus sonores non musicaux, détachés de l'antenne (*to broadcast*: diffuser) et qu'on peut amener partout avec soi. Conçus pour être écoutés dans les transports ou en marchant, les contenus des podcasts, à prédominance verbale, ne se prêtent donc guère à la richesse du langage sonore. Cependant, ils ont fait entrer les contenus sonores non musicaux dans nos pratiques d'écoute individuelles et introduit une attention nouvelle ou plus massive au sonore, en tant que médium d'expression et de partage. Le podcast, à l'image des vidéos Youtube, semble à la portée de tous, abondant et circulant dans l'immense *logosphère*, démultipliant les contenus sonores, pour s'adresser intimement à chacun. Le rêve de Gaston Bachelard, qui disait écouter la radio seul le soir, dans l'intimité de sa chambre<sup>62</sup> ? Une hérésie pour Pierre Schaeffer, qui prônait l'*écoute réduite*, seule capable d'apprécier les sons pour eux-mêmes ? Un cauchemar pour

le père de l'écologie acoustique, Raymond Murray Schafer<sup>63</sup>, qui voyait dans l'écoute attentive de nos environnements sonores une forme d'éducation, nécessaire pour entreprendre leur préservation et la réduction des nuisances générées par la révolution industrielle ?

Oreilles bouchées par des écouteurs, les auditeurs de ces podcasts, qu'ils restent dans leur chambre ou s'isolent des autres dans les transports, apprécient-ils ces contenus sonores en tant que créations ou demeurent-elles des biens de consommations culturels, dont la dimension quantitative et les pratiques addictives sont encouragées par la démultiplication de l'offre ?

Si tout est encore à créer, il y a urgence à faire entendre le podcast comme espace possible de création, temps accordé à l'écoute, et temps possible de partage. Le premier Dinard Podcast Festival, qui s'est tenu en juillet 2021, à l'initiative de Phonurgia Nova, a déjoué ainsi le sort qui associait le podcast à une consommation de contenus sonores non qualitatifs et exclusivement verbaux. Parallèlement aux stages qui ont pris place à Dinard cet été, et aux rencontres avec des autrices et auteurs sonores, le festival organisait des nuits d'écoute en plein air, associant l'intimité d'une écoute au casque et la perspective de partage liée à une écoute collective. La programmation proposait des « podcasts de création », produits et diffusés à la radio ou autoproduits, et s'émancipait de toute catégorie de genre.

Restons patients donc, et exigeants. Si une nouvelle génération écoute et désire créer du podcast, dans l'urgence de s'exprimer, la prise en main du médium sonore s'associera, nécessairement, du moins pour une partie d'entre eux, à une prise de conscience du matériau à travers lequel ils s'expriment. Si un nombre croissant d'auditeurs prend plaisir à des temps d'écoute prolongés, volés à la sollicitation visuelle et informationnelle permanente, le besoin de contenus de qualité, et de dramaturgies sonores innovantes, se fera sentir de façon pressante. Urgence, patience. Le temps du sonore a sonné. La conscience de l'écoute et de la potentialité du langage sonore relève d'un cheminement personnel et plus long, pour lequel les espaces de formations et de réflexion, tels que construits par Phonurgia Nova depuis 35 années, sont des points de repères et d'accompagnements précieux.

<sup>55</sup> ACR : Atelier de création radiophonique, émission de création radiophonique émancipée de toute contrainte de genre ou de format, fondée au sein de France Culture en 1969 par Alain Trutat et arrêtée en 2018.

<sup>56</sup> INA : Institut National de l'Audiovisuel, créé en 1975 à l'initiative notamment de Pierre Schaeffer.

<sup>57</sup> Les prix Phonurgia Nova furent créés en 1986 à Arles et se déclinent en plusieurs catégories (Prix Paysage, Prix Pierre Schaeffer, etc.). Plus d'informations et archives des palmarès sur <http://phonurgia.fr/concours/>

<sup>58</sup> Pierre Schaeffer invente la musique concrète, composée à partir de sons enregistrés, en 1948.

<sup>59</sup> Au sein du Groupe de Recherche Musicale (GRM) qui sera ensuite, à l'issue de l'éclatement de l'ORTF en 1975, intégré à l'INA.

<sup>60</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>61</sup> Ensemble de haut-parleurs permettant de « jouer » cette musique inscrite sur support dans le cadre de concerts live, réunissant du public et faisant appel à une « interprétation » en direct.

<sup>62</sup> Bachelard, Gaston, « Rêverie et radio » in *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 216-217.

<sup>63</sup> Voir Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique* [1969], trad. révisée de Sylvette Gleize, Marseille, Wild project, 2010.