

Izabella Pluta

## Dispositif sonore et narrativité Enjeux intermédiaux dans le spectacle *The Encounter* de Simon McBurney

**Abstract:** In this study, I wish to analyse the effects and interpretative consequences of the sound device in the show *The Encounter*, a work of théâtre Complicité (2015), staged and performed by Simon McBurney. The British artists transpose Petru Popescu's novel *Amazon Beaming* into theatrical space by proposing a solo show where all the characters are played by one single actor, and where the amplified voice, sounds and illustrative noises, put in progress by binaural and mediatized listening, are at the centre of the narration. The sound set that shapes the stage space is characterised by a remarkable complexity and requires a parametrised work by the actor as well as a special collaboration with sound engineers, since the dispositive is then extended in the whole room. Thus, the spectators are equipped with headphones, reaching a state of sound immersion. *The Encounter* then emerges as an interesting work of transpositions from the literary to the oral, but also of the layout presented in the narrative construction that influences the symbolism of this show. I will also observe the intermedial relations between the visual and the sound, between the actor's body, his voice and his sounds, and especially between a theatrical show that assembles the perceptive instances of a radio play and an immersive installation.

**Résumé:** Nous souhaitons analyser dans cette étude les effets et les conséquences interprétatives d'un dispositif sonore dans le spectacle *The Encounter*, travail du théâtre Complicité (2015), mis en scène et joué par Simon McBurney. Les artistes britanniques transposent dans l'espace théâtral le roman de Petru Popescu *Amazon Beaming* en proposant un spectacle solo où tous les personnages sont joués par un seul acteur, et surtout en situant au centre de la narration la voix amplifiée, les sons et les bruits illustratifs, mis en marche par une écoute binaurale médiatisée. Le dispositif sonore qui façonne l'espace scénique se caractérise par une remarquable complexité et exige un travail paramétré de la part du comédien et une collaboration particulière avec les ingénieurs du son, puisque le dispositif est prolongé ensuite dans la salle. Ainsi les spectateurs sont équipés d'écouteurs pendant tout le spectacle et

atteignent un état d'immersion sonore. *The Encounter* se dessine alors comme un travail intéressant de par ses transpositions du littéraire vers l'oral, mais également de par la mise en abyme introduite dans la construction narrative qui influence la symbolique de ce spectacle. Nous allons également observer les relations intermédiales qui s'opèrent entre le visuel et le sonore, entre le corps de l'acteur, sa voix et les sons, et surtout entre un spectacle théâtral qui convoque les instances perceptives d'une pièce radiophonique et d'une installation immersive.

### Dispositif sonore et relations intermédiales sur la scène contemporaine

Les dispositifs sonores mis en jeu dans le spectacle contemporain font émerger des modes de représentation différents, ainsi que des stratégies narratives originales. De nos jours, les démarches appliquées sont variées et se déclinent en environnements sonores propres aux installations, en procédés dissociatifs de la voix de l'acteur ainsi qu'en la synthétisation de celle-ci pour arriver à des configurations inédites du son et de l'image projetée. Le spectacle *The Encounter*, mis en scène par le Britannique Simon McBurney et la compagnie Complicité et réalisé en 2015, s'inscrit également dans cette problématique. Les artistes mettent au centre la voix de l'acteur, puis le son et ses productions, pour arriver à l'audition binaurale proposée au spectateur. De plus, la mise en scène de *The Encounter* se caractérise par de multiples relations de nature intermédiaire, observables à plusieurs niveaux du spectacle que nous souhaitons analyser du point de vue de l'incidence sur la manière de raconter une histoire.

Il convient de rappeler, qu'au théâtre, le son et l'écoute s'inscrivent parmi les paradigmes fondamentaux de l'art scénique. Néanmoins, l'étude de leur histoire semble se consolider depuis à peine quelques années<sup>1</sup>. Il est vrai que le développement de différents logiciels, consacrés au son et

---

1 Voir par exemple Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue (dir.), *Le son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Editions 2016 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Marc Larrue (dir.) : Le son du théâtre I. Le passé audible. In : *Théâtre / public* n° 197, mai 2010 ; Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.) : Voix Words Words Words. In : *Théâtre / public*, n° 201, octobre 2012 ; également Daniel Deshays : *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck 2006.

de plus en plus accessibles aux ingénieurs du plateau, ouvre sans doute de nouvelles perspectives de création et encourage les metteurs en scène à expérimenter les outils récents et à créer des formes parfois inédites. Les programmes tels que le système de reconnaissance de la voix, l'assistant vocal automatisé, le logiciel *Voice eXtensible Markup Language*<sup>2</sup> permettent, par exemple, de générer des voix comme une construction dématérialisée et indépendante d'un corps réel ou d'une identité<sup>3</sup>.

Sur le plan de la création scénique, on peut repérer également de récents travaux explorant les dispositifs sonores ; nous avons : *B.L.A.S.T.E.D Pièce de chambre n°1* de Karim Bel Kacem et Adrien Kuenzy ; *Blanche-Neige ou la chute du mur de Berlin* de La Cordonnerie (2015) ; l'installation *Nachlass. Pièce sans personne* de Rimini Protokoll (2016), par exemple. Ces créations se situent sur la voie esthétique déjà tracée par Robert Lepage et Marie Brassard, figures phares en la question. Il suffit de citer le spectacle *Elseneur* (1995), devenu historique aujourd'hui, ou *Lypsynch* (2007), deux mises en scène remarquables de Lepage. De son côté, Marie Brassard explore d'une manière conséquente l'univers des spectacles solos dans lesquels les technologies sonores lui permettent de jouer plusieurs personnages (*Jimmy, créature de rêve, L'invisible*, entre autres)<sup>4</sup>.

Dans un spectacle intégrant les technologies sonores, le son selon sa provenance, et les sources de son émission semble introduire une mouvance constante entre les divers niveaux qui construisent une représentation. Cette dynamique, qui, parfois, permet de repérer le passage narratif du sonore au visuel, opère à certains moments uniquement sur la force de la métaphore et sur notre propre imaginaire, et privilégie beaucoup plus l'idée du processus et des configurations scéniques changeantes que des constructions théâtrales plus cadrées car plus visibles par le public. Dans ce type de création, l'artiste et le spectateur sont confrontés, à notre

---

2 Il s'agit du langage normalisé de programmation d'une application vocale.

3 Darroch Michael : Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space. In : *Intermédialités*, n° 12 automne, 2008, p. 96.

4 Lepage a également exploré cette démarche dans *Elseneur*, spectacle désormais inscrit dans l'histoire du spectacle à composante technologique. Lepage est le seul acteur de cette pièce fondée sur *Hamlet* et joue tous les personnages de la pièce grâce à la manipulation de sa voix et des images projetées.

avis, à une organisation différente de la représentation scénique, c'est-à-dire à une *re-configuration intermédiaire de la scène* qui est un processus mettant en jeu l'intermédialité et qui est influencée par les composantes technologiques<sup>5</sup>. Nous pensons que le spectacle intégrant des démarches technologiques déplace son centre, un centre qui peut se focaliser aussi bien sur l'acteur que sur un média technologique, convoqué sur le plateau. Ce dernier acquiert de l'importance et ne reste plus en périphérie comme un élément scénographique ou un matériel intégré dans la régie. Il gagne également un signifié théâtral. La *re-configuration intermédiaire de la scène* interroge non seulement l'organisation différente d'un spectacle vivant mais également la relation des éléments constitutifs de celui-ci : théâtraux et médias. L'importance de ce rapport est soulignée, entre autres, par Jens Schröter quand il évoque qu'un média peut définir sa propre ontologie en se référant à un autre média, il s'inscrit ainsi d'ailleurs dans la continuité de la pensée McLuhannienne<sup>6</sup>. Ce processus ne peut donc pas se réaliser isolément. La *re-configuration intermédiaire* fait écho au décentrage tel que remarqué par Hans-Thies Lehmann dans le théâtre postdramatique. L'auteur parle du phénomène de la « parataxe<sup>7</sup> » en tant que déhiérarchisation qui s'instaure dans l'univers scénique. Il s'agit de l'une des caractéristiques principales de cette pratique artistique où les composantes du spectacle n'entrent plus en relation de dominance ou de subordination en formant par la suite une structure ouverte. La *re-configuration intermédiaire*, quant à elle, façonne la structure d'un tel travail scénique qui devient poreuse, et les frontières entre les espaces, les médias et les réalités perdent leur perceptibilité. En effet, l'intermédialité y apparaît non seulement comme

---

5 J'ai proposé l'idée de *re-configuration intermédiaire de la scène* dans mon ouvrage, voir Izabella Pluta : *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*. Lausanne : L'Âge d'Homme 2011. Je définis l'intermédialité en tant que processus, fondé sur un mouvement constant et les changements de configurations entre les éléments constitutifs d'un spectacle vivant.

6 Voir Jens Schröter : *Intermedialität*. [www.theorie-der-medien.de](http://www.theorie-der-medien.de) (consulté le 15 septembre 2016) ; Marshall McLuhan : *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Traduit de l'anglais par Jean Paré. Tours, Paris : Mame, Le Seuil 1968.

7 Hans-Thies Lehmann : *Le Théâtre postdramatique*. Traduit de l'allemand par Philippe-Henry Ledru. Paris : L'Arche 2002.

« processus », mais devient également « l'opération de transformation des pensées » qui se fait à travers le spectacle, comme le définissent Freda Chapple et Chiel Kattenbelt<sup>8</sup>.

### *The Encounter*. Genèse

Le spectacle *The Encounter* (*La Rencontre*) est fondé sur le livre de Petru Popescu *Amazon Beaming*, livre que McBurney a reçu il y a vingt ans<sup>9</sup>. Le livre lui semblait passionnant mais difficile, voire impossible, à monter sur scène. Or, la fascination ne s'est pas dissipée avec le temps et la décision a été prise<sup>10</sup>. McBurney décida de transposer ce roman plutôt que de l'adapter, et d'organiser la pièce autour de l'univers sonore en résonance avec le transformisme du corps de l'acteur.

Julie de Faramond souligne que le processus d'adaptation dans le théâtre contemporain répond « à une exigence contemporaine du recyclage artistique et littéraire : créer une œuvre neuve à partir d'œuvres considérées comme des chefs-d'œuvre [...] »<sup>11</sup>. Michel Corvin remarque en 2003 que, depuis une cinquantaine d'années, l'idée de l'adaptation au théâtre vit des mutations profondes, en étant confrontée à des intentions politiques et sociales. En effet, les metteurs en scène contemporains ont un goût particulier pour des romans elliptiques, à la narrativité multivocale et à la structure atypique. L'adaptation de ces textes offre de la liberté à l'artiste de la scène et la possibilité d'élaborer une « œuvre seconde » à partir d'une œuvre source<sup>12</sup>. Est désormais connu l'exemple du spectacle d'Antoine

---

8 Freda Chapple and Chiel Kattenbelt (eds.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam-New York: Rodopi 2006, p. 12.

9 Spectacle *The Encounter*, mis en scène par Simon McBurney, création en 2015 de la compagnie Complicité. L'analyse de ce spectacle est reprise en grande partie de ma critique « Corps sonore ou comment Simon McBurney raconte l'expérience d'un photographe », publié In : *Critiques. Regard sur la technologie dans le spectacle vivant*, <http://theatreinprogress.ch/?p=125> (consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2016).

10 La première est prête pour le Festival d'Edimbourg en 2015 et ouvre cet événement avec le spectacle 887 de Robert Lepage.

11 Julie de Faramond : Du roman à la scène. In : *Agôn*, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2590> (consulté le 15 mars 2019).

12 *Idem*.

Vitez, *Catherine*, mis en scène en 1975, qualifié par Vitez lui-même comme un « théâtre indirect », car le livre d'Aragon *Cloches de Bâle* est travaillé ici du point de vue de l'une des protagonistes, Catherine Simonidzé<sup>13</sup>. En effet, les critères de représentabilité se sont élargis d'une manière considérable à partir des années 1970.

Dans le livre de Popescu, l'histoire s'inspire de faits réels et des carnets de voyage de Loren McIntyre, un ethnologue de profession qui, dans les années 1950, a commencé à photographier ses voyages et à en faire des articles dans quelques revues scientifiques. Il passa plusieurs années en Amérique du Sud en mission, visant à trouver la source du fleuve Amazon, ce qu'il accomplit finalement avec succès. Le livre se focalise sur sa rencontre avec la tribu des Mayorunas qui est une expérience forte et initiatique pour le photographe, plus forte que le paysage qu'il ne peut pas photographier à cause de la perte de son appareil photo.

Dans le spectacle, le dispositif, la voix et le corps de l'acteur émettant cette voix et produisant des bruitages, fondent la narration. Ces éléments font se croiser des stratégies narratives différentes en puisant dans la pièce radiophonique, dans l'installation sonore et dans le mime. Le metteur en scène donne la primauté à l'univers sonore. Le choix est presque radical, car le plateau ressemble à une chambre sourde : le fond de la scène est couvert d'une structure absorbant le son et éliminant tout écho. Nous voyons, placés sur la scène en demi-cercle, quatre micros sur des statifs et quatre haut-parleurs ; au centre de la scène, un micro enveloppé de mousse et en forme de tête humaine et, à gauche, nous repérons une table et une chaise avec un sixième micro. Nous voyons également de multiples bouteilles d'eau se trouvant un peu partout dans l'espace scénique.

Le dispositif se prolonge vers la salle, car chaque spectateur est équipé d'écouteurs. Cette démarche rend l'idée de transposition du roman originale, car la situant dans le régime spectatorial autre que celui du théâtre : celui de l'installation sonore<sup>14</sup>. Les artistes de la Complicité

---

13 Corvin Michel : L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable. In : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, 2003. pp. 149-172, [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_2003\\_num\\_119\\_1\\_2020](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2020) (consulté le 20 mars 2019).

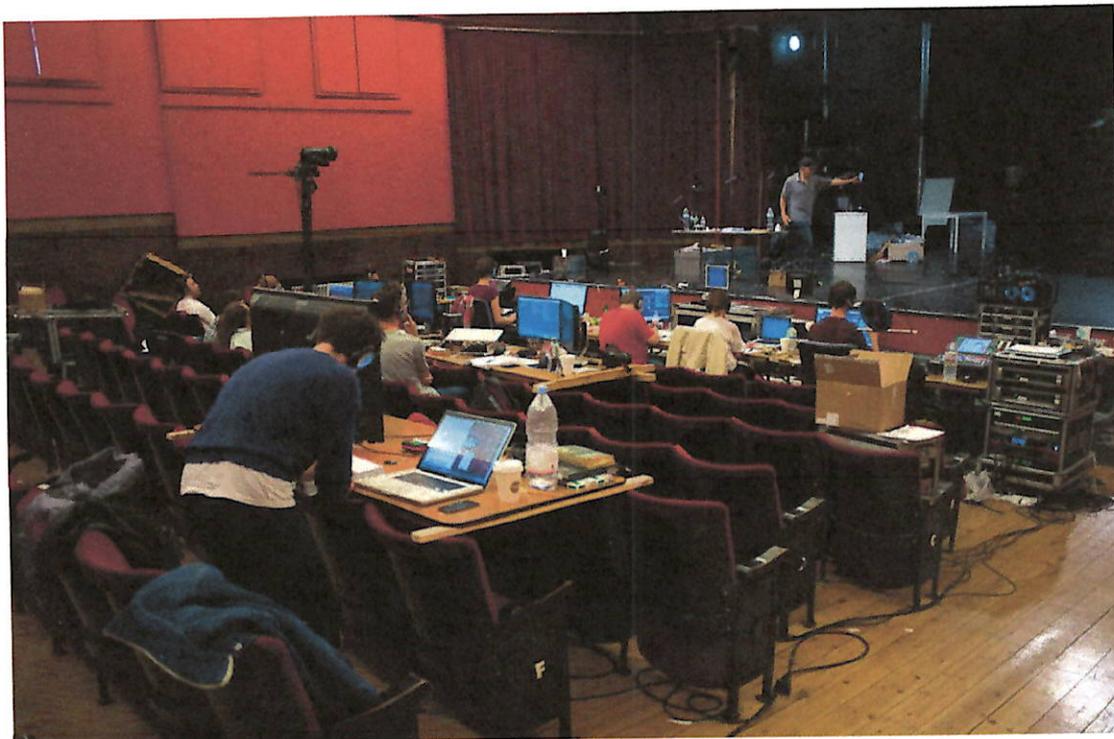
14 Voir les projets du Centre de Recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain CRESSON, <https://aau.archi.fr/cresson/> (consulté le 18 mars 2019).

proposent une « écoute binaurale » qui consiste en l'enregistrement et la transmission des sons dans chaque oreille du spectateur séparément. Ces écouteurs sont alors indispensables pour la bonne réception de ce spectacle. Ils provoquent également chez le public un effet d'immersion complète dans l'univers sonore et garantissent une perception très nuancée aux niveaux de l'espace (proche, loin) et de l'intensité du son.

Le spectacle commence par un prologue durant lequel l'acteur explique le fonctionnement de l'écoute binaurale et l'entrelace avec l'histoire de son enfance. Ce premier point narratif et technique constitue un passage progressif de l'acteur vers le personnage et vers l'histoire. C'est à ce moment-là qu'il nous sensibilise au fait qu'il est le seul acteur en scène et, par conséquent, qu'il y a une différence entre les deux voix humaines qui mènent le récit, à savoir sa propre voix à l'état naturel (le personnage d'un metteur en scène, apparemment McBurney lui-même), et sa voix synthétisée dans le ton bas qui correspond à celle de Loren McIntyre.

Figure 1: Répétitions en juillet 2015

Source : *The Encounter* de Simon McBurney (*Complicité* 2015),  
photo : Sarah Ainslie



## De la narrativité sonore et à la narrativité sensorielle

McBurney manipule sa voix, travaille son corps et interagit avec la trame sonore préenregistrée, gérée par les ingénieurs du son. Ces éléments constituent des points d'effraction entre lesquels se crée une dynamique des transitions constantes entre le sonore et le visuel, entre la voix et le corps, entre présence en scène et dispositif technologique. De cette façon, la mise en scène est marquée par plusieurs relations intermédiaires touchant principalement la manière de raconter l'histoire mais également la composition des personnages par McBurney et la réception par le spectateur fondée sur l'écoute binaurale.

Il convient de préciser que le spectacle édifie deux espaces en superposition qui coexistent à l'instar d'un palimpseste : la forêt amazonienne et l'appartement londonien. Le passage de l'un à l'autre se fait souvent de manière brusque : une porte invisible s'ouvre (nous voyons un puits de lumière) ou encore l'histoire amazonienne est perturbée par la voix préenregistrée de la fille de l'artiste qui, n'arrivant pas à s'endormir, vient interrompre le travail de son père, nous replongeant dans l'espace londonien. C'est la seconde couche narrative du spectacle, dont McBurney nous signale indirectement l'existence dès le prologue. Il s'agit donc d'une narration construite sur une double voix, celle de l'histoire du photographe (perspective du dedans) et celle de la transposition de cette histoire par un artiste (perspective du dehors).

La structure narrative de ce spectacle confirme celle multimodale du théâtre qui, selon Lars Elleström, repose sur l'intermédialité. Il explique que la multiplicité des textes, des éléments sonores, visuels et autres, participent à la création de significations et de savoirs aux enjeux particulièrement complexes<sup>15</sup>. Cette complexité est due aux quatre modalités du média, définies par l'auteur, à savoir les modalités matérielle, sensorielle, spatio-temporelle et sémiotique qui, par conséquent influencent la définition de l'intermédialité<sup>16</sup>. Si nous revenons au spectacle *The Encounter*, la

---

15 Lars Elleström: *The Modalities of Media : A Model for Understanding Inter-medial Relations*. In: Lars Elleström (eds.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave MacMillan 2010, pp. 11–48.

16 *Ibidem*, p. 36.

Figure 2: Simon McBurney

Source : *The Encounter* de Simon McBurney (*Complicité* 2015),  
photo : DR



démarche sonore proposée règle non seulement l'intensité de la narration en donnant au public des intervalles plus silencieux, mais propose aussi un tissage narratif intéressant en participant de la mise en abyme. Cette démarche engendre un jeu de théâtralité remarquable sur le plan du monde représenté (espace ouvert de la forêt, espace clos de l'appartement), mais également sur celui de la construction de l'action à travers des suggestions, des ellipses et la démystification de cet univers. L'effet de la traversée de la rivière, par exemple, est produit par l'acteur qui secoue une bouteille d'eau tout proche du micro binaural.

Soulignons que des travaux scéniques contemporains prouvent que la spécificité de la production du son et de sa réception génère des interrogations différentes par rapport à la perception visuelle<sup>17</sup>. La donnée capitale est que, dans notre perception sensorielle concernant la vue et l'ouïe, notre œil est toujours plus rapide dans la saisie d'un objet que notre oreille

---

17 Daniel Deshays : *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck 2006.

dans la captation du son. Il s'agit d'une spécificité physiologique que nous possédons et qui confère cette primauté à la vision. Il est alors nécessaire de penser le sonore et le visuel dans leur autonomie et, par conséquent, à travers leurs lois propres<sup>18</sup>. En effet, chaque fois, les artistes travaillant avec le son sont confrontés à des questions qui concernent par exemple la construction narrative de leur travail ou d'une complémentarité entre le visuel et le sonore. Enfin, ils sont obligés de trouver une place adéquate au spectateur après avoir pensé sa perception auditive et sa réception. Daniel Deshays souligne à ce propos :

L'exigence de qualité qui est celle de chaque auditeur ne donne guère de chances au débutant. Celui-ci devra apprendre d'abord que prendre un son est un art d'interprétation. L'interprétation des espaces sonores par la prise fait partie de l'art, c'est ce que la technologie nous fait souvent oublier.<sup>19</sup>

Le son demande alors un changement des perspectives, des points de repères, tant chez le créateur que chez le récepteur. Tout en étant immergé dans cet univers sonore, notre perception est divergente, car notre vue perçoit comment l'effet est produit alors même que notre ouïe est trompée par cet effet. C'est également là que la mise en abyme se construit. Le fait d'entendre une fois la forêt amazonienne, puis une autre fois les bruits de l'espace de l'appartement, nous donne la forte illusion de traverser tous ces lieux, pour ensuite nous désillusionner par le passage d'un code théâtral à un autre, afin que nous nous rendions finalement compte que nous regardons toujours le même plateau – qui visuellement ne change pas – et toujours le même comédien.

### **Acteur *dans* et *comme* univers sonore**

Une autre relation intermédiaire concerne l'acteur et son interprétation. Simon McBurney assume ici un véritable défi, car il manie plusieurs éléments : il joue deux personnages, il est le manipulateur de sa voix et celui du dispositif visible sur la scène. Le personnage du photographe est habillé en chemise et pantalon gris d'explorateur, et porte une casquette noire. La narration liée à ce personnage est placée au cœur de la forêt amazonienne.

---

18 *Ibidem*, p. 20.

19 *Ibidem*, p. 15.

Elle est interrompue de temps en temps par un autre espace sonore, celui d'un artiste qui travaille sur un spectacle dans son appartement (McBurney lui-même). L'acteur ne change pas ses habits mais il change sa voix. L'expression corporelle, le geste deviennent importants pour la narration dans son ensemble : McBurney explore le mime et plusieurs situations sont explicitées par la gestuelle.

Il convient de préciser que l'acteur s'est formé à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq qui enseigne le mime, le jeu physique et l'improvisation dans l'esprit du « corps poétique » tel que défini par Lecoq lui-même. L'interprète dans cette perspective est prêt à se métamorphoser en signes<sup>20</sup>. Le travail corporel repose principalement sur la « dynamique du mouvement » mais engendre de multiples exercices de l'ordre de l'improvisation, du mime, du jeu masqué. Ce qui serait important dans le contexte de notre étude c'est que, pour Lecoq, la musique et l'univers sonore exigent les mêmes démarches corporelles que l'image, car le son est pour lui un partenaire de l'acteur et ce dernier peut jouer « pour, contre, avec la musique comme il jouait avec le personnage »<sup>21</sup>.

McBurney, quant à lui, produit une narration sonore mais également des signes iconiques, les uns après les autres. Il enchaîne les images dans le rythme d'un « *travelling* », épreuve exigeante autant pour l'acteur que pour le spectateur. Lecoq nommait un tel exercice la « bande mimée » explorant presque le langage cinématographique, car le geste « restitue la dynamique contenue à l'intérieur des images »<sup>22</sup>. McBurney est très habile dans ses métamorphoses, un véritable *l'homme orchestre* qui puise dans plusieurs expressions corporelles, comme celles du music-hall et du burlesque, procédés qui sont également explorés dans ses spectacles précédents.

L'acteur est ici, selon nous, un *opérateur* scénique de plusieurs configurations intermédiales : entre le théâtre et le cinéma, entre les démarches technologiques et les démarches théâtrales, entre le son et l'image scénique.

---

20 Jacques Lecoq : *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Arles : Actes Sud-Papiers 1997.

21 *Ibidem*, p. 62.

22 *Ibidem*, p. 112.

Ces relations se créent entre des médias différents et le comédien devient l'agent de la *re-configuration intermédiaire de la scène*, citée précédemment. Il est vrai que, sur le plan de la manipulation du dispositif, McBurney est le premier générateur du son qui est sa propre voix, il produit également différents bruits : le clapotis de l'eau quand le personnage traverse la rivière Javari, par exemple. Soulignons qu'il est très souple dans son geste, il maîtrise bien les composantes du dispositif telles que la pédale qui sert à répéter les sons ou tout simplement l'application de son iPhone dont il nous fait écouter les enregistrements (entretiens et témoignages autour de l'expérience de McIntyre). Les deux niveaux, le jeu et la manipulation du dispositif, ont un impact décisif sur la manière de construire l'histoire. Il est également en grande synchronie avec la régie, notamment avec l'ingénieur du son – Gareth Fry – et son assistant – Pete Malkin –, qui sont des acteurs actifs, quoique invisibles.

Les enjeux sonores sont complexes dans ce spectacle et leur impact sur le travail perceptif et sur l'imaginaire du spectateur fondamental. En effet, la compagnie Complicité puise dans l'interpénétration du visible et de l'invisible et c'est ce que Daniel Desch décrit ainsi :

En provenant du lointain du plateau, le son nous permet par son invisibilité de déjouer ce qui est visible sur scène. On peut dire que le *off* du théâtre peut discuter le *in*, contredire ce qui est présenté, confirmant ou déplaçant ainsi le sens de ce qui nous est donné en scène.<sup>23</sup>

Nous pouvons certainement constater que le dispositif sonore *re-configure* non seulement la scène mais la matérialité de la voix de l'acteur et, par conséquent, la médialité du théâtre<sup>24</sup>. Soulignons également que, dans cette mise en scène, la *re-configuration* s'organise sur les niveaux suivants :

- La narration, qui se construit autour de *points d'effraction* ;
- La voix de l'acteur et son corps : dissociation, métamorphose, déplacement ;

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>24</sup> Michael Darroch: *Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space*, *op. cit.*, p. 96.

- La perception par le spectateur de la voix et du corps de l'acteur : une constante décomposition et recombinaison de cette vision que le public effectue dans son esprit et dans son imaginaire.

## Incidences perceptives

Nous pouvons conclure que nous retrouvons là « un espace théâtral synesthésique » (*synaesthetic space*) que Michel Darroch voit à travers le lien qui s'établit entre les sens et l'esthétique. Il s'agit de l'espace où « les technologies sonores soulignent la relation entre le langage, la voix, les sons, le corps, la gestuelle et l'imagination »<sup>25</sup>. Dans *The Encounter*, l'acteur est un véritable catalyseur narratif. Il établit un équilibre entre des signes très différents : le visuel et le sonore, la fiction et le réel, le présent et le passé. Le corps de l'acteur est impliqué pleinement dans « l'espace synesthésique », de même que le corps du spectateur. Ce dernier est engagé dans la relation intermédiaire, car le dispositif sonore a des incidences perceptives importantes pour lui.

« Nous combinons des points colorés, l'aveugle combine des points palpables »<sup>26</sup>, disait Diderot mettant ainsi en valeur l'importance de la perception sensorielle dans l'appréhension du monde. Dans sa *Lettre sur les aveugles*, il démontre à travers la figure de l'aveugle que les idées dépendent des sens et non pas du seul bon sens. Les sens sont considérés par Diderot comme des « modèles » et non pas comme des « sens trompeurs »<sup>27</sup>.

McBurney évoque, dans l'un des entretiens<sup>28</sup>, qu'il souhaitait s'éloigner de l'idée d'être ensemble au théâtre et les écouteurs lui donnent cette possibilité. En effet, le spectacle provoque un redoublement de la situation théâtrale. D'une part, le spectateur est un peu dans son monde à lui, tout en étant assis dans une salle de théâtre complète. En même temps, les écouteurs offrent une immersion totale dans l'histoire racontée sans perdre

---

25 *Ibidem*, p. 96.

26 Diderot : *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Publication anonyme en juin 1749, Paris : GF-Flammarion 2000, p. 40.

27 Katia Genel : *La Lettre sur les aveugles* de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique. In : *Le Philosophoire*, n° 21, mars, 2003, pp. 87-112.

28 Rencontre de l'équipe artistique avec le public au Théâtre Vidy Lausanne après la représentation le 10 septembre 2015.

de vue l'acteur et son jeu remarquable. D'autre part, l'écoute binaurale permet également de recréer de l'intime, car le spectateur est relié par le son à son propre imaginaire et est connecté synesthésiquement à l'action scénique. Indépendamment de tout, il participe dans cet « être ensemble » dans l'espace théâtral.