

LE DÉCOR INVISIBLE. FRONTIÈRES VISUELLES ET DÉCORS SONORES DANS LES SPECTACLES DE LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD (JOËL POMMERAT)

Éric Soyer (1968-) et François Leymarie (1949-), respectivement créateur lumière scénographe et créateur sonore au sein de la Compagnie Louis Brouillard, collaborent avec Joël Pommerat (1963-) depuis plus de vingt-cinq ans. Tous deux contribuent à composer un langage scénique qui s'est affirmé et renouvelé au fil des années, pour donner collectivement forme à une subjectivité, celle d'un *écrivain de plateau*, « écrivant à même la scène »¹ avec tous les moyens d'expression scénique : corps, paroles, sons, lumières, costumes, accessoires². Dans les spectacles de Joël Pommerat, l'obscurité est le fondement de différents espaces de jeu, fragments spatiaux et temporels qui apparaissent et disparaissent au gré des éclairages et des fondus au noir. Les scènes sont ancrées dans un lieu fictif, mais celui-ci est déterminé par un minimum d'éléments scénographiques, et délimité par la lumière. Or ce qui fait exister ces lieux, au-delà du jeu des acteurs, tient beaucoup aux ambiances ou *décors sonores*³. Je chercherai dans cet article

-
1. Bruno Tackels *Les écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, p. 31.
 2. L'écriture de plateau de Joël Pommerat implique la collaboration de nombreux métiers, réunis pendant de longues périodes de recherche et de répétitions. Bruno Tackels inclut d'ailleurs dans l'appellation d'« écrivain de plateau » tous les professionnels du spectacle qui contribuent à cette écriture collective émanant du plateau. Dans ce sens, François Leymarie, Éric Soyer, les acteurs et les actrices de la Compagnie Louis Brouillard, mais aussi ses costumiers, costumières et accessoiristes, sont des écrivains de plateau.
 3. François Leymarie désigne « l'ensemble des sources sonores qui sont en dessous du texte » comme des « décors sonores », tout en précisant que Joël Pommerat « n'aime pas cette

à mener l'enquête sur ce qui *tient lieu* de décor dans les spectacles de Joël Pommerat, pensant l'articulation entre audible et visible, et la distinction entre décor, espace et scénographie. Si le décor est ce qui figure un lieu, et la scénographie ce qui structure l'espace, qui, du décor ou de la scénographie, peut être qualifié d'invisible dans les spectacles de Joël Pommerat ? Et quels liens entre l'invisible, l'imperceptible et l'illusion ? Car l'économie d'éléments matériels cache l'envers du décor et la complicité d'une équipe œuvrant de l'autre côté de la scène. Partant de mes impressions de spectatrice et de mon travail d'analyse au long cours des spectacles de Joël Pommerat⁴, je m'intéresserai à la fabrique de ces décors et à la construction de l'espace dans laquelle ils s'inscrivent. Je m'appuierai sur les entretiens que j'ai réalisés avec François Leymarie et Éric Soyer en 2018 et 2020⁵, et mettrai en perspective leur réflexion avec mon propre questionnement.

SYNERGIES

Lorsque j'ai questionné Éric Soyer et François Leymarie sur « ce qui tient lieu de décor » dans les spectacles de Joël Pommerat, le premier m'a assuré que cela reposait beaucoup sur le son tandis que le second précisait que l'espace et la lumière venaient d'abord, chacun attribuant à l'autre le rôle

appellation » (propos recueillis lors de notre entretien de juin 2018). La notion et l'usage de *décors sonores* remonte à la fin du XIX^e siècle, selon Bénédicte Boisson et Éric Vautrin qui tentent d'en tracer l'histoire dans leur article « les compositions sonores au théâtre, essai de synthèse » : « Les naturalistes ont utilisé les avancées techniques dans le domaine sonore pour renforcer l'illusion théâtrale. Les bruitages et effets sonores employés servaient alors à la fois à “planter le décor”, à illustrer la situation de la pièce et à soutenir l'action, au risque d'une redondance qui fut parfois critiquée. Constantin Stanislavski jeta les bases d'un véritable art de la “scénographie sonore” [...] [II] peut ainsi être considéré, “dès l'époque de *La Mouette* [Tchekhov, 1898] comme un précurseur des ambiances sonores contemporaines” [...] Dans les années 1970, André Serré et Patrice Chéreau innoveront par la mise en œuvre du “décor sonore” et du “silence habité” », in *Soundspace. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Claire Guiu et al. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 28. L'idée, développée par André Serré, de sortir de « l'abstraction d'un vrai silence » par de « faux silences » composés de sons réels enregistrés, revient dans les propos de François Leymarie. Pour en savoir plus sur l'histoire de ces « silences habités », voir « Notes sur le son » par André Serré (décembre 2014) dans l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux « Construire à plusieurs la machine à jouer. Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau », *Genesis*, n° 41, 2015, p. 82.

4. Ma thèse, *Expériences sonores dans le spectacle vivant contemporain*, soutenue en 2018 à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Peter Szendy, portait en partie sur les spectacles de Joël Pommerat.
5. Entretiens inédits que j'ai réalisés dans le cadre de ma thèse de doctorat et pour la préparation de cet article.

principal. Un dialogue approfondi avec les deux créateurs permet de confirmer cette association du son et de la lumière pour figurer les lieux représentés, et le rôle de l'invisible, de l'imperceptible et de l'obscurité pour que ces espaces puissent apparaître sur scène et prendre forme au gré de l'imagination des spectateurs. Leur approche conjointe s'inscrit dans une démarche d'écriture de plateau, multisensorielle, où tous les médiums d'expression scénique viennent converger pour créer des images, patiemment composées ou nées d'une rencontre fortuite lors d'une phase d'expérimentation au plateau.

Deux exemples de cette synergie audiovisuelle, issus du spectacle *Pinocchio* (2008). Pour représenter une fête foraine, les ambiances sonores et les bruits permettent de convoquer un imaginaire avec seulement quelques éléments visuels. Un bruit de chariot de la foire du Trône diffusé dans le noir, auquel s'adjoignent quelques lumières qui tournent, permet de situer immédiatement l'action. À partir de ces fragments visuels et sonores, le spectateur reconstruit mentalement le lieu, qui prend, dans son imagination, une autre dimension.

Le décor, en fait, il est dans la tête du spectateur. C'est là où je pense qu'on a inventé entre guillemets quelque chose. On s'est dit qu'on allait faire confiance au spectateur. [...] Travailler vraiment sur du fragment. Et la partie qui manque est à reconstruire. [...] Ouvrir des portes dans l'imaginaire du spectateur. Des portes émotionnelles, des portes de sa propre mémoire, et du coup chaque spectateur repart avec son spectacle, et son décor⁶.

Si le décor existe « dans la tête » du spectateur, il doit aussi exister à travers le corps du comédien, ses déplacements et son imagination. Toujours dans *Pinocchio*, dans une scène où le personnage est perdu sur un radeau au milieu de la mer, une association de lumière laser et de fumée permet de représenter les vagues et l'écume. Et tandis que *Pinocchio* apparaît comme une petite lueur au milieu d'une ondulation lumineuse, un son annonce l'approche de la baleine, comme une vibration annonce un tremblement de terre, raconte Éric Soyer.

Plus qu'un décor, c'est une image qu'il s'agit de faire apparaître, en associant des éléments visuels et sonores, et à travers des moyens qui sont d'abord humains. L'apparition de la mer sur scène tient à la coordination de toute une équipe et de ses différents médiums d'expression. Toutefois, l'acteur, au centre du dispositif, donne la sensation que tout émane de lui. Les artifices de théâtre : lumière, fumée, son, costumes, accessoires, utilisés

6. Propos d'Éric Soyer recueillis lors de l'entretien croisé avec François Leymarie réalisé le 15 décembre 2020 au studio Sinuances, Paris.

pour composer une image et faire exister un lieu scénique ne doivent jamais apparaître comme tels, ni comme une soumission du comédien à la technique, mais travailler avec lui pour donner la sensation qu'ils constituent son milieu de vie⁷. Si l'apparition du décor exige la coordination minutieuse de multiples techniques et artifices, il n'en est pas moins vivant car mouvant, éphémère. Nécessitant d'être reconstruit à chaque représentation, il repose donc, sur scène et en régie, sur une main-d'œuvre chevronnée.

LA PART MANQUANTE

Dans les spectacles de Joël Pommerat auxquels j'ai assisté, depuis *Au monde* (2004) jusqu'à *La Réunification des deux Corées* (2013)⁸, le lieu scénique, variant d'une courte scène à une autre, est figuré par des lumières, quelques accessoires ou éléments scénographiques, dans une économie visuelle où l'espace éclairé occupe, pour de nombreuses scènes, seulement un fragment du plateau. La scène visible apparaît ainsi dans une zone délimitée par la lumière et entourée de noir. Ce noir, cet invisible qui nimbe l'apparition, n'est pas un vide abstrait mais le hors-cadre de la scène. Des sons acoustiques⁹, musiques, bruits ou ambiances sonores, semblent provenir d'un espace contigu, que nous nous représentons mentalement. L'espace représenté trouve ainsi sa partie manquante dans notre imagination.

Dans *Ma chambre froide* (2011), dont la majorité de l'action se situe dans un supermarché, le magasin n'est jamais représenté mais existe à

-
7. Marion Boudier, dans son ouvrage *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, Arles, Actes Sud, 2015, rapporte que l'auteur-metteur en scène cherche aussi à « faire oublier l'acteur », et qu'il choisit dans cette perspective des « gens qui ne portent pas sur eux leur identité d'acteur » (p. 54).
 8. Parmi les spectacles de cette décennie auxquels j'ai assisté : *Au monde*, Théâtre national de Strasbourg, 2004 ; *Les Marchands*, Théâtre national de Strasbourg, 2006 ; *Pinocchio*, Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris), 2008 ; *Je Tremble (1 et 2)*, festival d'Avignon, 2008 ; *Cercles / Fictions*, Théâtre des Bouffes du Nord (Paris), 2010 ; *Ma chambre froide*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2011 ; *Cendrillon*, Théâtre national de Bruxelles, 2011 ; *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*, Comédie de Béthune, 2011 ; *Thanks to my Eyes*, opéra d'Oscar Bianchi, livret et mise en scène de Joël Pommerat d'après *Grâce à mes yeux*, festival d'Aix-en-Provence, 2011 ; *La Réunification des deux Corées*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2013. *Ça ira. Fin de Louis* (Manège de Mons, 2015) marque une rupture dans l'esthétique de la compagnie et le processus de création, en s'emparant d'un sujet historique (la Révolution française), en accordant une plus grande importance au texte et en abolissant la séparation scène-salle. D'autres tournants ou ruptures pourraient être observés, à l'intérieur de cette même « période » de création. Pour une approche complémentaire des tournants esthétiques qui ont marqué la Compagnie Louis Brouillard et des différents « types » de spectacles qui caractérisent son répertoire, voir l'ouvrage de Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*.
 9. Est dit « acousmatique » un son dont on ne voit pas la source.

travers les musiques qui en proviennent, et que l'on entend depuis les espaces de l'arrière-boutique où ont lieu les scènes faisant interagir les membres du personnel. Les ambiances sonores permettent de situer ces scènes dans un espace plus large que le lieu représenté, en faisant entrer sur le plateau des sons en provenance d'un espace environnant, invisible. Ces ambiances sonores, discrètes et réalistes, fonctionnent sur le même principe qu'au cinéma où elles permettent de situer la scène et d'ouvrir sur un hors-champ. Cette perception partielle d'un lieu, dont nous voyons et entendons des fragments, nous permet d'en recomposer mentalement la globalité et accroît aussi notre désir de voir et d'entendre ce qui s'y passe. Cette recomposition n'est souvent pas consciente ni volontaire mais participe à la sensation d'être englobé dans le monde recréé sur scène.

Le cas de *Ma chambre froide* est d'autant plus marquant qu'il s'agit d'un dispositif circulaire, où l'espace scénique est encerclé par les spectateurs. Ceux-ci, lorsqu'ils se représentent le hors-scène, ne peuvent donc pas le situer au lointain de la scène ou dans les coulisses. C'est, comme au cinéma, un élargissement du cadre visible qui a lieu. Le cadrage réalisé par la lumière, de la même façon qu'un cadrage cinématographique, agit selon le principe du « cache »¹⁰ pour reprendre les mots d'André Bazin. Le spectateur de cinéma admet sans s'en étonner que lorsqu'« un personnage sort du champ de la caméra [...] il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché », dans la mesure où « l'écran n'a pas de coulisses »¹¹. Or dans le théâtre de Joël Pommerat, l'obscurité profonde cache et fait oublier l'architecture théâtrale, pour plonger les spectateurs dans la fiction, comme au cinéma, mais sans son « réalisme photographique »¹², et avec les éléments du langage scénique : corps, paroles, espace, son, lumière, qui permettent à eux seuls de reconstruire le réel, *ex nihilo*¹³. Un monde, au sens où il s'agit aussi de l'imaginaire d'un artiste, dans lequel nous sommes invités à entrer. Un monde qui déborde le plateau et se fait, par le sonore, *univers*. *L'univers sonore* de Joël Pommerat englobe et déborde les autres éléments de la mise en scène et semble la marque discrète de son monde intérieur.

Dans ses spectacles, si les lumières dessinent les espaces et donnent une certaine couleur à la scène, leur beauté et leur précision éveillent aussi l'admiration, tandis que le son agit plus souterrainement, secrètement. Une

10. Voir André Bazin, « Théâtre et cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 160.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 157.

13. Sur cette notion de réel dans les spectacles de Joël Pommerat, voir Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, p. 84-114.

discrétion grouillante, dans cette indéfinition entre le familier et l'étrange. Une circulation faite de latences et de jaillissements, de flashes surgis du noir. Il serait alors improductif d'opposer le son à la lumière. Dans les spectacles de Joël Pommerat, les deux travaillent ensemble, cherchant, par cette exploration sensible, les limites de l'audible et du visible, un en-deçà ou un entre-deux permettant de réveiller des sensations profondes, comme enfouies.

PRESTIDIGITATION

Cette perception parcellaire venant stimuler l'imagination se déploie tout au long du spectacle, tant le fragment est au principe même de cette écriture. Aussi, l'imagination du spectateur est-elle stimulée voire bousculée par l'enchaînement des scènes, entrecoupées de noirs. Ces noirs profonds, épais, autorisent toutes les ellipses et transformations, à une allure qui parfois dépasse l'entendement. Entre les scènes, le spectateur n'a souvent pas le temps d'attendre ou d'imaginer ce qui va suivre. Il reste imprégné par ce qu'il vient de voir et de ressentir, au moment où une nouvelle scène apparaît. Cette rémanence de l'image disparue, d'abord due à un phénomène physiologique de persistance rétinienne, est à la fois accentuée par le passage de la lumière à l'obscurité complète et bousculée par la rapidité des enchaînements. Changement de lieu, changement d'époque, transformations des espaces et des personnages, apparitions monstrueuses, vision nocturne, rêve, tout semble pouvoir surgir du noir. Dans ces transitions, au cœur même d'une écriture scénique qui se fait orchestration, son et lumière travaillent conjointement pour focaliser ou détourner l'attention du spectateur. Au plateau, ce sont aussi les comédiens, guidés par des diodes de couleurs, les régisseurs, machinistes et habilleuses qui contribuent à fabriquer l'illusion. Car ces tours de prestidigitateurs exigent un réglage de toutes les actions scéniques au millimètre et à la demi-seconde près. Un des exemples les plus impressionnants de ces tours de passe-passe, que m'a rappelé Éric Soyer lors de notre entretien, se situe dans *Cercles / Fictions* (2010), première création de la compagnie en dispositif circulaire, avec laquelle elle a fait preuve d'une virtuosité inégalée dans ces jeux d'apparitions et de disparitions. La dramaturgie, résolument fragmentaire, et même lacunaire, rappelant la continuité morcelée des rêves, croise trois époques différentes : le Moyen Âge, le XIX^e siècle et l'époque contemporaine. L'enchaînement des scènes ne cesse de surprendre, de dérouter ou d'impressionner le spectateur.

À un moment du spectacle, un personnage est sur scène. Il y a un noir de quatre secondes, la lumière revient et le personnage est toujours au

même endroit mais dans un costume différent, il a changé d'époque. Dans le noir il y a deux habilleuses qui arrivent, qui le dévêtissent et le vêtissent en quatre secondes et l'orientation de la lumière fait qu'on a changé d'époque. Cela procède de la magie parce qu'on détourne l'attention à un endroit pour la reporter à un autre¹⁴.

Si le décor, dans les spectacles de Joël Pommerat, peut être qualifié d'immatériel, puisqu'il est principalement composé d'ondes sonores et lumineuses, et que la synergie audiovisuelle se nourrit du hors-scène et de l'obscurité, ce sont surtout les changements de décors qui se veulent invisibles, dissimulant tout le travail, la machinerie, la chorégraphie de gestes, en scène et en régie, qui contribuent à fabriquer l'illusion. Le décor perd sa matérialité pour n'être plus qu'apparition.

Ce jeu d'apparition et de disparition est au cœur du travail de l'éclairagiste et scénographe Éric Soyer, qui le replace dans la problématique très concrète des entrées et sorties sur une scène de théâtre.

C'est la chose la plus compliquée sur une scène de théâtre : comment on fait entrer, et comment on fait sortir – un objet, un décor, un personnage, un groupe, une lumière, une voix. Comment elle arrive, à quel moment on la perçoit, et comment elle disparaît, comment on ne la perçoit plus. C'est toute la complexité de l'art scénique¹⁵.

À ce jeu-là, Éric Soyer et François Leymarie sont passés maîtres, en jouant sur la simultanéité ou les subtils décalages dans les tops¹⁶ son et lumière, et leur coordination a permis de générer fulgurances et métamorphoses, en focalisant ou détournant savamment l'attention. Seul le visionnage répété d'une captation vidéo permet, en tant que spectatrice, de déceler la façon dont son et lumière s'interpénètrent dans les moments de transitions, permettant, comme dans un montage cinématographique, de glisser ou de basculer d'une image à une autre.

Dans *Ma chambre froide*¹⁷, le personnage principal, Estelle, qui nous est présentée en voix off par l'une de ses anciennes collègues, Claudie,

14. Extrait de l'entretien que j'ai réalisé avec Éric Soyer en novembre 2020.

15. *Ibid.* Voir également l'entretien avec Éric Soyer réalisé par Marion Boudier et Alice Carré pour le dossier sur l'entrée en scène de la revue *Agôn* : « Ce fut comme une apparition », *Agôn*, n° 5 : *L'entrée en scène*, 2012, en ligne à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/agon.2707> (mis en ligne le 22 août 2012 ; consulté le 31 mars 2021).

16. Le « top », dans le vocabulaire de la technique théâtrale, désigne le moment précis pour envoyer un effet son ou lumière depuis la régie. Le « top » peut être donné par un repère de texte, de déplacement, un comptage, etc.

17. Spectacle que j'ai vu à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2011, et revu de multiples fois grâce à sa captation vidéo (l'une des seules disponibles dans le commerce) : Julien Bechara, *Ma chambre froide. Une création théâtrale de Joël Pommerat*, La Compagnie des Artistes, 2012, 140 minutes (DVD).

apparaît pour la première fois en situation de travail, nettoyant les toilettes, musique pop à fond¹⁸. Bien que la source d'émission ne soit pas visible, la musique est vraisemblablement diégétique : elle émane de la situation comme si elle était diffusée par le radio du supermarché ou avait été choisie par Estelle pour faire le ménage. Cependant, accompagnant la voix off, elle semble aussi se poser sur la scène. Et tandis qu'une découpe¹⁹ dessine au sol l'espace exigu des toilettes, sur lequel apparaissent les mouvements circulaires de la ventilation, la focale lumineuse se resserre sur Estelle, dans une double rotation suivant des mouvements inverses, ceux du plateau et de la ventilation, jusqu'à ce qu'Estelle disparaisse dans le noir et que, dans l'obscurité, le volume de la musique augmente. Ce mouvement, qui semble mu par la musique même, suggère l'image d'un disque ou d'une planète tournant sur elle-même, par un phénomène d'influence ou de « valeur ajoutée »²⁰ du son sur l'image, telle que la nomme Michel Chion, qui est ici généré par la musique et la voix off, rapportant les théories d'Estelle sur l'univers. Il participe à la fluidité du fondu au noir et donne la sensation d'une action continue, lorsque la musique et la voix s'interrompent net, et que la lumière fait apparaître une nouvelle image, un nouveau lieu.

Par leur recherche continue, sous l'impulsion de l'auteur et metteur en scène Joël Pommerat, Éric Soyer et François Leymarie mettent non seulement leur matériau sensible au service d'une reconstruction du réel, mais aussi de la création d'images fantasmatiques. Dans cette action coordonnée du son et de la lumière pour reconstruire des espaces, ce que l'on peut désigner comme décor est cependant la partie la plus manifeste d'un travail sur l'espace, qui pose comme base la nécessité du silence et du noir absolu.

L'INVISIBLE COMME FOND

Une fois les prémices d'un projet énoncées, la première étape consiste à déterminer l'espace en termes volumétriques. Joël Pommerat et Éric Soyer définissent ensemble un volume qui est celui de l'espace de jeu mais aussi du public, ce qui implique de déterminer le dispositif scénique et la jauge.

18. *Bad to the Bone* de George Thorogood & The Destroyers, un tube de blues rock sorti en 1989.

19. Type de projecteur permettant une focalisation très précise et le dessin de surfaces ou formes lumineuses, à l'aide de couteaux réglables et/ou de gobos (sortes de pochoirs métalliques placés devant le projecteur).

20. Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 11.

Ce volume, Éric Soyer le nomme « contenant »²¹. Car avant d'élaborer un contenu visuel, les différents lieux prenant forme au gré d'apparitions et de disparitions successives, il s'agit en quelque sorte de partir de zéro et de fabriquer intégralement l'espace de la représentation. La boîte noire n'est pas celle du théâtre mais une reconstruction réalisée par le scénographe, de laquelle toutes les images peuvent surgir. Ainsi ce n'est pas sur le plancher et entre les murs du théâtre que ces décors immatériels prennent forme, mais à l'intérieur de parois redessinant l'espace de la scène. La scénographie fait disparaître les marques et les différences du lieu théâtral où prend place la représentation, à de rares exceptions près. Si certaines scénographies (comme celle de *Cendrillon*, 2011) se posent directement sur le plateau du théâtre, la plupart reconstruisent sol et murs, et recouvrent *a minima* le plateau d'un autre sol, absorbant la lumière et parfois le son (comme c'était le cas pour *Au monde*).

Cette boîte dans la boîte n'est pas un modèle standard mais s'invente pour chaque spectacle. Il s'agit d'une première scénographie, dans laquelle la scénographie sonore et lumineuse peut s'inventer. Lorsque certains éléments de l'architecture théâtrale sont mis en avant, comme un rideau rouge scintillant dans *Je Tremble* (2008)²², qui explorait une dimension spectaculaire, il s'agit toujours d'une reconstruction et d'une réappropriation. Pour les spectacles en cercle comme *Cercles / Fictions* et *Ma chambre froide*, c'est tout un théâtre, plateau, systèmes d'accroches, coulisses, gradins qui a été reconstruit. Ce volume, dans lequel le spectacle prend place, scène et salle comprises, quel que soit le lieu de tournée, se traduit aussi en volume de transport : deux semi-remorques, un maximum pour la compagnie. Cette construction du théâtre en cercle, qui partait d'un désir de rapprocher les spectateurs de la scène et de retrouver une intimité perdue par l'accroissement des jauges, manifeste, par l'absolu qu'il incarne, le désir d'une reconstruction totale de l'espace afin de maîtriser les conditions de la représentation et surtout de sa réception :

L'environnement, on fait en sorte de le maîtriser pour pouvoir travailler sur les notions d'échelle, et sur la perte de repères pour le spectateur, la disparition des limites. On travaille assez peu avec l'environnement naturel de la cage de scène. Avec notre contenant, on génère toutes les illusions dont on a besoin pour fabriquer le spectacle. Illusion sonore, lumineuse²³.

21. Propos d'Éric Soyer recueillis lors de l'entretien croisé avec François Leymarie.

22. Sur ce rideau rouge scintillant, voir Joëlle Gayot et Joël Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 42-45.

23. Propos d'Éric Soyer recueillis lors de l'entretien croisé avec François Leymarie. Cette exigence du noir est complexe, car contradictoire avec les normes de sécurité. Les sorties

Cette nécessité de repartir de zéro, de faire abstraction de l'environnement réel, se traduit, en termes visuels et auditifs, par la nécessité de faire le silence et le noir :

Notre matière première c'est la qualité du noir. Ce qu'on exige des lieux, c'est de pouvoir faire un noir total. C'est quelque chose qui est écrit dans tous les contrats de vente des spectacles. Une fois qu'on peut faire le noir alors on peut commencer à faire de la lumière²⁴.

NEUTRALISER L'ACOUSTIQUE

La construction d'espaces sonores, partant de cette abstraction du silence, tend d'abord à maîtriser l'environnement de la représentation, autrement dit l'acoustique de la salle, avant de recomposer sonorement des lieux et de travailler à un rapprochement de la scène et de la salle. Lorsqu'Éric Soyer évoque les ambiances sonores de *Pôles* (1995), composées de glouglous de radiateurs, de grésillements de frigidaire, de bruits de chaudières, rendant sensibles les « petits appartements un peu étouffants »²⁵ où avait lieu l'action, et le froid à l'extérieur, François Leymarie revient sur le désir de Joël Pommerat de « ne pas être dans l'abstraction d'un vrai silence »²⁶.

C'était l'absence, mais quand même une présence. Et assez contemporaine, dans le sens de l'époque, puisqu'un bruit de frigidaire c'est très daté finalement. Ça mettait l'oreille dans quelque chose de concret, et en même temps ça s'entendait quelquefois à peine. Ça permettait de ne pas être dans le vrai silence. Je crois qu'il a beaucoup utilisé cette notion du sonore invisible²⁷.

Si Joël Pommerat cherche à recréer le silence, c'est aussi parce que l'acoustique des théâtres et la diction qui y est associée, cette projection de la voix caractéristique de la technique de jeu traditionnelle, ne le satisfont pas. Et alors que les comédiens jouaient « très bas »²⁸, et que le souci de leur audibilité se faisait sentir, Joël Pommerat commence à penser un rapport voix-salle et une hiérarchisation des différents plans sonores. Lorsqu'il fait appel en 1993 à François Leymarie, qui a travaillé avec Jean-Jacques

de secours doivent en effet être signalées par des blocs lumineux, et seule leur obturation permet de parvenir au noir complet.

24. Propos d'Éric Soyer recueillis lors de l'entretien croisé avec François Leymarie.

25. *Ibid.*

26. Extraits de mon entretien avec François Leymarie, juin 2018.

27. Propos de François Leymarie recueillis lors de l'entretien croisé avec Éric Soyer.

28. Extraits de mon entretien avec François Leymarie, juin 2018.

Lemètre au Théâtre du Soleil sur des *continuums* instrumentaux accompagnant les comédiens en direct, il a non seulement l'envie de reconstruire sonorement des espaces, mais aussi de « poser les voix sur autre chose que la résonance de la salle »²⁹.

Ne pas utiliser l'émotion première du jeu mais une accumulation d'informations et une couleur neutre d'abord. Et l'intégrer dans quelque chose qui est multiple, entre l'espace, la lumière et le son, qui fait partie de la perception de ce qu'il veut entendre des voix³⁰.

Lorsque la compagnie a eu les moyens financiers de s'équiper de micros HF³¹, leur usage s'est systématisé. Cela a permis d'autonomiser la création d'espaces sonores vis-à-vis de l'acoustique des salles, tout comme le *contenant scénographique* conçu par Éric Soyer permet une autonomie vis-à-vis de leur volume. Le *contenant sonore*, c'est le système de diffusion, à travers lequel passent tous les sons du spectacle : voix, ambiances, bruits, musiques, qu'ils soient émis en direct ou enregistrés. S'ajustant aux salles plutôt qu'il ne s'y adapte, il permet un rendu sonore équivalent d'un théâtre à l'autre. Ce versant sonore du contenant spatial a permis au scénographe de ne plus être limité sur les volumes et ainsi sur la conception des espaces. La « neutralité »³² à partir de laquelle chacun travaille a pour idéal une forme d'invariabilité de l'œuvre scénique par rapport au lieu où elle est représentée, avec en ligne de mire la perception des spectateurs.

Partant de cette *neutralité acoustique* et d'un système de diffusion sur mesure, les possibilités pour construire des espaces sonores sont infinies. Parce qu'il faudrait un livre entier pour les décrire et les analyser, je concentrerai ici ma réflexion sur l'idée de lieu, en énonçant les moyens proprement sonores par lesquels les lieux sont représentés ou rendus sensibles.

Il y a d'abord ces enregistrements du réel, réalisés par François Leymarie ou trouvés dans des sonothèques (ce qui n'était pas chose aisée lorsqu'il

29. Propos de François Leymarie recueillis lors de l'entretien croisé avec Éric Soyer.

30. *Ibid.*

31. Micro HF (haute fréquence) : microphone sans fil, auquel est associé un récepteur, situé en régie. Il peut être de taille variée. Le terme de « micro HF » est néanmoins utilisé, dans le contexte du spectacle vivant, pour désigner les microphones sans fil de petite taille, placés sur les interprètes et permettant d'amplifier leurs voix. Le micro HF est accroché au costume (micro cravate) ou fixé au visage de l'interprète pour une retransmission optimale. La Compagnie Louis Brouillard a fait le choix de placer ces microphones sur la joue des comédiens.

32. François Leymarie développe l'idée d'une « couleur neutre », qui servirait de base à la création. Cette notion de neutre fait partie du lexique de la Compagnie Louis Brouillard qu'analyse Marion Boudier dans *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*, p. 154-155. Elle explique comment Joël Pommerat, dans le prolongement de la pensée de Roland Barthes, vise à une « suspension du jugement » dans la représentation du réel.

a commencé à travailler avec Joël Pommerat, au début des années 1990). Des « sons naturalistes »³³, tels qu'il les nomme, enregistrés sur le terrain ou reconstitués en studio, qui ne peuvent pas être utilisés bruts, mais qui sont des matières premières importantes. Les effets de réverbération (jouant sur la résonance) ou d'égalisation (permettant l'accentuation ou la soustraction de certaines fréquences) appliqués à ces enregistrements, de même qu'aux musiques, aux bruits et aux voix émises en direct, permettent de recréer l'acoustique du lieu représenté (un supermarché, un hall de gare, une église, une cave, un appartement) et de suggérer un espace contigu, comme par exemple, lorsqu'une musique nous parvient depuis une pièce voisine et perd un peu en aigus.

Le jeu sur les niveaux dessine différents plans sonores, et donne la sensation d'une profondeur, laquelle est renforcée par la spatialisation des émissions *via* le système de diffusion, dont certains haut-parleurs sont dédiés à des sons spécifiques tels que les voix. Un mixage appliqué à l'espace de diffusion permet de créer toutes les illusions, comme des play-back de bruits ou de chants qui semblent véritablement émis par l'interprète.

Ce travail sur l'illusion et la sensation de présence permettent aussi de modifier les proportions réelles du plateau et la distance entre la scène et la salle. Grâce à la spatialisation de la diffusion et aux rapports entre l'entendu et le vu, l'espace sonore gagne en profondeur et en largeur, en générant à la fois une sensation de proximité physique avec les interprètes et un élargissement de l'espace fictionnel par l'imagination.

La boîte noire, issue du développement des projecteurs électriques, s'est imposée dans le dernier tiers du XX^e siècle dans les théâtres occidentaux comme le fondement nécessaire d'une esthétique théâtrale reposant sur la vue³⁴. La boîte noire est devenue un standard pour les cages de scènes, et un modèle esthétique. C'est à partir de ce modèle créant une sorte de cadre dans le cadre ou de boîte dans la boîte, qu'Éric Soyer et Joël Pommerat ont pensé et élaboré leurs « contenant », ne se satisfaisant pas de l'opacité partielle offerte par les salles, et de toutes les scories visuelles et lumineuses qu'elles laissent. Ils ont ainsi œuvré ensemble au perfectionnement d'un modèle théâtral et à l'aboutissement d'une esthétique, poussée à son plus haut degré d'exigence.

C'est à partir de ce contenant visuel mais invisible que le système de diffusion sonore a pu s'inventer au sein de la Compagnie Louis Brouillard, selon une élaboration patiente fondée sur l'expérience du plateau et l'écoute.

33. Extraits de mon entretien avec François Leymarie, juin 2018.

34. Voir Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 207-283.

Sur quel modèle ce système de diffusion sonore repose-t-il ? Cette boîte noire de théâtre, coupée du monde ? Cette perspective sonore propre à l'écoute, qu'il a fallu reconstruire, réintroduisant les sons du réel, pour sortir de l'abstraction du silence ? En somme le modèle de cette reconstruction sonore *ex nihilo* est-il le monde réel, la boîte noire de théâtre ou les autres arts et médias sonores lui coexistant ?

Lorsqu'on analyse la dramaturgie des spectacles de Joël Pommerat et son esthétique, le modèle cinématographique semble omniprésent. Au niveau sonore, pour le rapport entre voix et ambiance, et les effets de gros plans permis par la sonorisation des voix. En lumière, pour le cadre visible que les éclairages dessinent et la notion de hors-champ. Au niveau du jeu, pour le refus de la diction théâtrale et la recherche d'une intimité. Au niveau des enchaînements de scènes, pour la réalisation de transitions audiovisuelles en direct dignes des montages cinématographiques les plus adroits.

Pourtant Joël Pommerat dénie au cinéma son rôle de modèle esthétique. Parlant d'invisible, est-ce que cette influence constitue le point aveugle de l'artiste dans l'appréhension de son propre travail ? Si l'auteur et metteur en scène reconnaît que, comme la plupart des gens, il est d'abord un spectateur de cinéma, puisque le nombre de films qu'il a vus dans sa vie dépasse de loin le nombre de spectacles, il ne souhaite pas en faire trop de cas, mais plutôt faire reconnaître l'originalité de son langage théâtral dans un contexte historique et médiatique où il est pour lui acquis que notre expérience du monde a été façonnée par le cinéma³⁵.

Pour revenir à notre interrogation initiale sur ce qui *tient lieu* de décor dans les spectacles de Joël Pommerat, l'enquête que j'ai menée, à travers

35. Il s'exprime à ce sujet notamment dans l'un des entretiens réalisés par Joëlle Gayot pour l'émission *À voix nue* sur France Culture, du 9 au 13 septembre 2013. « Je pense que si j'avais un désir de cinéma, j'en ferais. Il y a une façon de faire du théâtre qui est propre à quelqu'un comme moi qui a vécu cinquante ans dans un monde d'images. Je ne sais pas à quel âge j'ai vu mon premier film. Peut-être à cinq ans, six ans au cinéma. Ma première pièce je sais que je l'ai vue à treize, quatorze ans. Si je mets en rapport le nombre de films que j'ai vus et le nombre de pièces de théâtre, on sait très bien de quel côté va pencher la balance. Je suis nourri, comme vous, depuis le berceau, par l'image cinématographique, par l'image photographique. Je fais du théâtre avec ça. Et je n'ai pas l'impression de devoir rendre des comptes à chaque fois que quelque chose qui se passe dans un de mes spectacles peut être mis en relation avec le cinéma. C'est très étrange. Tous les arts se pillent les uns les autres en quelque sorte. Ils ne se pillent pas, ça communique bien évidemment. Ce serait étrange que ça ne communique pas. Et c'est étrange quand ça ne communique pas. Quand le théâtre est opaque, est complètement étanche aux autres arts. Moi je vois encore des spectacles comme ça. C'est ça qui est problématique. ». Entretien audible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/joel-pommerat-je-demande-davantage-l-acteur-de-se-depouiller-que-de-se-remplir> (consulté le 1^{er} avril 2021).

mes observations de spectatrice et les coulisses de leur fabrication, nous amène à reconsidérer la notion même de décor. Bien que se prêtant à l'analyse puisque relevant d'une construction élaborée, ces décors d'ondes et d'éphémère apparaissent parfois comme indissociables des scènes elles-mêmes. Ils sont au cœur d'une écriture scénique multisensorielle, et n'en sont pas seulement le cadre mais la *chair*, la forme et le fond.

NOÉMIE FARGIER
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (EHESS)