



Réinventer le Silence : sur l'introduction des fonds sonores dans le théâtre français du dernier tiers du XX^e siècle

Noémie Fargier¹

¹Unité Mixte de Recherche/Théorie et Histoire des Arts et des
Littératures de la Modernité – UMR-THALIM, Paris, France

RÉSUMÉ – Réinventer le Silence : sur l'introduction des fonds sonores dans le théâtre français du dernier tiers du XX^e siècle – Selon une approche à la fois théorique et historique, cet article s'intéresse à la réinvention du silence sur les scènes théâtrales françaises au dernier tiers du XX^e siècle, par la création de ce qui a été nommé diversement « silence habité », « décors », « fonds » ou « ambiances sonores ». L'article cherche, en s'appuyant sur les témoignages des créateurs sonores André Serré et François Leymarie, respectivement collaborateurs de Patrice Chéreau et Joël Pommerat, à analyser les enjeux dramaturgiques et esthétiques qui ont été attribués aux fonds sonores. Il établit des liens entre les différentes pratiques et interroge le statut paradoxal de ces sons d'arrière-plan : aussi discrets soient-ils, ils occupent, pour ceux qui les suscitent, la fonction essentielle de se substituer à une abstraction – le silence du plateau – et de créer un cadre acoustique choisi pour l'écoute du spectacle.

Mots-dés : **Ambiances sonores. Mise en scène au XX^e siècle en France. Création sonore. Dramaturgie sonore.**

ABSTRACT – Reinventing Silence: on the introduction of background sound in French theatre in the last third of the twentieth century – Taking both a theoretical and historical approach, this article looks at the reinvention of silence on French theatre stages in the last third of the twentieth century, through the creation of what have variously been called inhabited silence, soundscape, soundbed or sound atmosphere. Drawing on the testimonies of sound designers André Serré and François Leymarie, who worked with Patrice Chéreau and Joël Pommerat respectively, this paper seeks to analyse the dramaturgical and aesthetic challenges they were assigned. It establishes links between the different practices and examines the paradoxical status of these background sounds: however discreet they may be, for those who create them they have the essential function of replacing an abstraction – the silence of the stage – and creating a chosen acoustic framework for listening to the performance.

Keywords: **Soundscapes. Stage direction in 20th century France. Sound creation. Sound dramaturgy.**

RESUMO – Reinventar o silêncio: a introdução de fundos sonoros no teatro francês nas últimas três décadas do século XX – De acordo com uma abordagem teórica e histórica, este artigo se interessa pela reinvenção do silêncio na cena teatral francesa nas três últimas décadas do século XX, por meio da criação do que foi nomeado “silêncio habitado”, “cenários sonoros”, “fundos sonoros” ou “ambientes sonoros”. Com base nos depoimentos dos criadores sonoros André Serré e François Leymarie, colaboradores de

Patrice Chéreau e Joël Pommerat respectivamente, procura-se analisar as questões dramáticas e estéticas atribuídas a estes fundos sonoros. O artigo estabelece relações entre as diferentes práticas e questiona o status paradoxal desses sons de pano fundo: por mais discretos que eles sejam, eles têm a função essencial de substituir uma abstração – o silêncio do palco – e criar um contorno acústico escolhido para a escuta do espetáculo. Palavras-chave: **Ambientes sonoros. Encenação na França no século XX. Criação sonora. Dramaturgia sonora.**

« Silences habités », « décors », « fonds », « nappes », « ambiances » ou « atmosphères sonores » ; les termes ne manquent pas pour désigner ces sons qui, bien que ténus, occupent, au théâtre, un rôle essentiel : celui de se substituer au vide et à l'abstraction acoustiques du plateau. Qu'il s'agisse de situer l'action ou de donner une tonalité à une scène, ces sons d'arrière-plan font l'objet d'une attention rigoureuse de la part de ceux qui les suscitent, avec l'idée que cet imperceptible-là fait toute la différence.

Introduire du son sur scène en lieu et place du silence implique le plus souvent son inscription sur un support et la présence d'un dispositif de diffusion permettant de réinjecter *ici* ce qui a été prélevé et/ou composé *ailleurs*. Si, au théâtre, l'usage d'ambiances sonores a commencé avant la possibilité technique de reproduire le son, leur essor est inextricablement lié à ces avancées, et notamment à l'invention du magnétophone. C'est d'ailleurs un réalisateur de cinéma, Luchino Visconti qui, s'attelant à la mise en scène d'un texte de William Gibson, *Deux sur la balançoire*¹, dont l'action est située à New York, aurait été en 1958 l'un des pionniers en la matière. Donnant à entendre un hors-scène, et ancrant les situations dans une réalité tangible, les ambiances des deux quartiers de la ville, enregistrées à New York par Fred Kiriloff, se succédaient selon l'alternance des lieux représentés sur scène, rapporte Marie-Madeleine Mervant-Roux (2009, p. 4), qui note la dimension continue de cette diffusion sonore. Si les jeux d'influences entre théâtre, cinéma et radio ont conduit à d'autres essais, c'est au dernier tiers du XX^e siècle que se développent, sur les scènes françaises, ces ambiances faites de sons enregistrés qui, tout en introduisant un surplus de réel, renforcent l'ambition démiurgique du metteur en scène.

Nous verrons, à travers les témoignages de créateurs sonores, comment et pourquoi les fonds sonores sont devenus aussi indispensables que fondamentaux aux yeux et aux oreilles des metteurs en scène qui les ont

introduits. Nous reviendrons sur la genèse des « silences habités » dans les mises en scène de Patrice Chéreau des années 1970, d'après le récit de celui qui se revendique comme leur inventeur, André Serré. Puis nous nous pencherons sur le travail du créateur sonore François Leymarie, qui collabore avec le metteur en scène Joël Pommerat depuis le milieu des années 1990. L'article cherchera à comprendre comment la maîtrise et la recreation du silence sont apparues comme une nécessité dans l'œuvre de ces deux metteurs en scène, et quelle collaboration artistique cela a permis de développer. La réflexion partira du discours des créateurs pour tendre vers un questionnement dramaturgique. Elle analysera les fonctions attribuées à ces ambiances, dans la perspective d'agir sur la globalité sensible perçue depuis la salle, et tentera d'associer ces « pensées en pratique » avec la pensée de philosophes ayant abordé les notions d'ambiance et d'atmosphère et celles, plus récentes, de théories issues du champ de recherche interdisciplinaire sur les ambiances (*ambiance studies*).

Intentions de non-attention et manipulations silencieuses

Cherchant à définir l'ambiance dans une réflexion à la croisée de l'esthétique et des sciences sociales (géographie, sociologie, urbanisme), Jean-Paul Thibaud (2022) a mis en évidence sa dimension holistique.

L'ambiance n'est pas un domaine sensible parmi d'autres, mais bien plutôt ce par quoi le monde devient sensible. Elle n'est pas un objet de la perception – comme pourrait l'être par exemple un spectacle ou un paysage – mais la condition même de la perception. En d'autres termes, nous ne percevons pas l'ambiance à proprement parler, nous percevons *selon* elle. L'ambiance est ce qui rend la perception possible, ce à partir de quoi nous percevons, ce qui fait exister le sensible.

Selon lui, « une ambiance relève d'un champ de forces, d'un mode opératoire d'autant plus efficient qu'il est discret et inaperçu » (Thibaud, 2018, p. 67).

Au théâtre, les ambiances sonores peuvent modifier la tonalité globale d'une scène et la façon dont elle est perçue. Leur discrétion fait bien leur force, et il semblerait que moins elles sont perceptibles et effectivement perçues par le spectateur, plus elles ont la capacité de diriger sa perception. Le théoricien britannique George Home-Cook a une très belle formule

pour décrire cette action quasi imperceptible du son, au point de paraître silencieuse : « Operating undercover, or by stealth, sound creeps through the back door of perception, stealing our experience from under our ear » (Home-Cook, 2015, p. 75). Il joue ici, comme il l'explique lui-même, avec le verbe *to steal*, qui signifie à la fois voler et se mouvoir sans bruit. Voici une tentative de traduction : « Agissant clandestinement, ou comme un voleur [*by stealth*], le son se fraye un passage par la porte arrière de notre perception, et nous dérobe sans bruit notre expérience, juste sous nos oreilles ».

Cette capacité de l'ambiance à modifier l'ensemble de la perception sans que nous lui prêtions attention est d'autant plus effective dans le cas des ambiances sonores, qui ont la possibilité d'agir sur le plan physiologique, mais aussi sémantique et psychologique. Aussi le champ d'action des ambiances sonores est-il décuplé par leur dimension doublement invisible : capables d'orienter notre regard, elles influent également sur la part active de notre écoute, tout en se tenant en deçà de toute perception consciente.

Les *sound designers* anglais nomment *false soundbeds* [littéralement : fonds sonores factices] les ambiances sonores qui, placées en arrière-plan, ont la particularité de ne pas être remarquées. Gareth Fry explique ainsi que nous sommes « inconsciemment conscients [*subconsciously aware*] de leur présence, mais que nous ne les remarquons pas. C'est seulement lorsque l'arrière-plan sonore change que nous y prêtons attention » (Home-Cook, 2015, p. 76). Et c'est lorsqu'il y a soustraction, absence, plus encore que superposition ou transformation, que l'on se rend compte, *a posteriori*, de leur présence. François Leymarie, créateur sonore pour la Compagnie Louis Brouillard, parle ainsi de cette présence *fondamentale* du fond sonore, que le spectateur ne remarque que lorsque celui-ci disparaît : « Il est là. Et si on le coupe, ce silence n'est pas juste. Donc on le met, on peut ne pas l'écouter, mais on l'entend. Il a un niveau où on l'entend » (Leymarie ; Fargier, 2018).

Si ces fonds sonores ont une action aussi discrète, c'est qu'ils ont pour fonction première de recréer le silence : un silence vivant, composé de bruits infimes, que nous pouvons sentir dans le monde réel, et que la seule absence de son ne suffit pas à exprimer. « Quand je dois faire sentir le silence au public », nous dit le metteur en scène Romeo Castellucci, « je demande à

Scott Gibbons de créer un son qui puisse exprimer le silence. Parce que le silence n'est pas capable de s'exprimer tout seul, je pense. Vous avez besoin de grain dans l'air. Vous avez besoin de saisir l'air » (Castellucci ; Gibbons ; Fargier, 2018).

Le but de ces arrière-plans sonores semble donc non seulement de reproduire la perspective sonore opérée naturellement par l'écoute, mais aussi de se faire environnement d'influence capable d'agir sur notre perception. La création d'environnements sonores est alors mue par un double désir : introduire sur la scène de théâtre le fond sonore qui lui manquait, par rapport au monde réel, et manipuler sans qu'il s'en aperçoive la perception du spectateur, en attribuant une tonalité particulière à ce qu'il voit et entend.

En langue anglaise, l'ensemble de la création et du traitement sonores d'un spectacle, c'est-à-dire le sonore médiatisé (enregistré et/ou retransmis en direct), est désigné par le terme de « *sound design* »². Le « design » analyse George Home-Cook (2015, p. 59) « n'est pas seulement associé, fondamentalement, avec l'idée d'intention, mais aussi de ruse, de tromperie et de manipulation ». Le design sonore a bien été créé avec l'intention de manipuler la perception des auditeurs. C'est d'ailleurs, rappelle-t-il, Harold Burris-Meyer, qui a été, dans les années 1930, le premier *sound designer* de théâtre, vantant ses capacités à contrôler l'humeur et à cadrer l'attention. Il a ainsi opéré non seulement dans les salles de spectacle, mais aussi dans les usines et sur les champs de bataille, avant de prendre la tête d'une entreprise commercialisant des ambiances sonores à destination des lieux publics et des magasins, Muzak Corporation, faisant alors dériver le design sonore vers le marketing sensoriel³.

Cette idée de manipuler subrepticement la perception semble s'être originellement portée, dans l'histoire du théâtre français, sur la création de silences. Un silence qui, à lui seul et aussi infime qu'il soit, aurait la capacité de modifier complètement l'ambiance générale et avec elle, la perception du public.

Faire le « son de l'image ». Histoire des « silences habités » sur les scènes françaises

Le silence semble l'une des préoccupations centrales des metteurs en scène qui s'intéressent à la dimension sonore de leur art. Car le silence, s'il laisse entendre la qualité d'écoute du public, est aussi composé d'un certain nombre de bruits, produits par l'activité même de représentation – crépitements des projecteurs, craquements du plateau, grincement des sièges –, et dépend des caractéristiques acoustiques du lieu, ainsi que de son isolation. Le silence, au théâtre, est une « abstraction » selon le créateur sonore André Serré qui, de surcroît, n'est jamais pur ; il est un espace ouvert à de multiples bruits indésirables. Il s'agit donc, soit de les laisser entendre, soit de les masquer, pour maîtriser la globalité de ce qui est entendu. Partant ainsi du constat que le silence est un des éléments avec lesquels composer, certains metteurs en scène ont voulu introduire de « faux silences »⁴ sur scène, de telle sorte que le fond sonore du spectacle ne soit plus celui de la représentation mais de la fiction représentée.

Le désir est né de la comparaison entre le théâtre et le cinéma. André Serré (2011, p. 44), qui a été créateur sonore pour Patrice Chéreau et revendique, avec lui, l'invention des « silences habités » dans les années 1970, raconte ainsi : « Nous sommes partis d'une idée très simple : pourquoi au cinéma entend-on toujours le son de l'image même si personne ne parle (ce que l'on appelle les "sons seuls"), alors qu'au théâtre on entend le son du plateau et de la salle même si la scène se déroule dans une forêt ? ». Il attribue ainsi d'emblée une double fonction à ces « faux silences » : couvrir le bruit de la représentation et faire entendre, comme au cinéma, le son de ce qui est représenté.

Chéreau s'est dit « On n'entend jamais le son de la pellicule au cinéma », je veux dire s'il y a un blanc, on entend le bruit de l'image, et au théâtre on n'avait jamais pensé à faire ça, à faire le bruit de l'image. Si par exemple on dit « il pleut » au théâtre, on met un parapluie ou on met la main comme ça, mais jamais on n'avait pensé à faire le bruit de l'image. Chéreau bêtement, et ensemble, on l'a vraiment fait ensemble tous les deux, on s'est dit, s'il pleut, mettons le bruit de la pluie. Donc on a commencé à faire ce qu'on a appelé des « silences habités » ou des « ambiances sonores » maintenant. J'aimais bien ces « silences habités » parce qu'un vrai silence ça n'existe pas, c'est fait de mille petits bruits, le bruit des tasses, le bruit des pas, le bruit de

la ventilation tout ça, donc reconstruisons des ambiances, et ces ambiances vont influencer sur le spectacle (Serré ; Riedler, 2013).

Il dit vouloir faire « le bruit de l'image », mais c'est en réalité le son du lieu qu'il désigne en ces termes, puisque le lieu représenté par l'image cinématographique ou par la scénographie déborde le cadre visuel dans lequel il s'inscrit. Les premiers « silences habités » qu'André Serré compose donnent ainsi à entendre le son d'une forêt, déjà présente physiquement et visuellement sur le plateau. « Quand on a fait *La Dispute*⁵, ça se passait dans une forêt, et quand le rideau s'ouvrait, il y avait une véritable forêt sur scène et moi j'ai mis le bruit des grillons et le bruit de la forêt que j'étais allé enregistrer avant. Voilà comment on a fait les ambiances sonores » (Serré ; Riedler, 2013). Le son réel du lieu représenté, enregistré par le créateur sonore, apporte à la scénographie la dimension qui lui manquait. Ce n'est plus un décor qui figure, mais un lieu, et toutes les sensations qui y sont associées, qui est reconstitué sur scène. André Serré (2015, p. 82-83) explicite ainsi le processus de création de ce qu'on qualifie aujourd'hui d'« environnement sonore » :

[Patrice Chéreau] n'aimait pas les bruits de sonothèque, enregistrés à cette époque sur des disques vinyles. Pour *La Dispute*, il y avait sur le plateau une vraie forêt. Je lui ai proposé d'aller enregistrer les bruits dans la campagne, où j'habite encore. Je me suis procuré un Nagra 4S et, armé de perches et de micros, je suis d'abord allé près de chez moi – c'était l'été – enregistrer les grillons. Je me souviens que la première fois où je les ai fait écouter à Patrice, il était fou de joie, il riait, comme souvent, comme s'il venait de faire une bonne blague : le son entrainait au théâtre.

Il décrit ensuite le système de diffusion qu'il a imaginé spécialement pour reconstituer le son de la forêt, d'autres haut-parleurs étant dédiés spécifiquement à la diffusion de la musique.

J'avais ceinturé le plateau de vingt-quatre petites enceintes Elipson [...]. Ces enceintes étaient fixées au châssis du plateau et alimentées en quatre pistes, c'est-à-dire qu'une enceinte sur quatre donnait un son différent. Je voulais, pour donner plus de relief à tous les petits sons enregistrés, que le mixage ne soit pas fait sur la bande sonore mais dans le volume du plateau. Ce qui permettait à Patrice d'intervenir. Si par exemple, dans une ambiance de nuit, il souhaitait que les fameuses « grenouilles tut-tut » soient moins présentes par rapport au bruit continu des grillons, je pouvais le faire en direct (Serré, 2015, p. 83).

L'idée semblait ainsi de dépasser la simple représentation de la forêt pour recréer toutes les perceptions sensibles que l'on peut y rencontrer : lumières, sons, odeurs, et déclencher de véritables sensations. Marie-Madeleine Mervant-Roux, s'intéressant aux inventions techniques réalisées par l'équipe de création de *La Dispute*, rapporte ainsi la sensation produite par l'introduction de la première « vraie forêt » scénique.

Les troncs des arbres étaient vrais, les branches aussi (du moins au début). Yves Bernard découvrit chez un spécialiste de décoration florale un moyen de garder fraîches les feuilles : vider la sève et tremper les branches dans un bain de paraffine. Or ce traitement représentait un réel danger. 'Nous avons fait des tests : quand nous mettions le feu aux feuilles, non seulement elles brûlaient, mais elles explosaient!' L'effet de ces grands arbres était si réussi que les techniciens ont couru le risque, et découvert des gains inattendus de leur trouvaille. Ils évoquent encore aujourd'hui avec une vive émotion le début du spectacle et 'le grand courant d'air qui traversait la salle à l'ouverture du velours rouge'. On sentait une odeur de sous-bois étonnante (Mervant-Roux, 2015, p. 81).

Ce dispositif scénographique couplant spatialisation sonore et introduction de véritables éléments sur scène semble hérité des débuts naturalistes de la mise en scène et, par sa volonté à reconstituer matériellement et sensoriellement un lieu réel, annoncer son devenir immersif. L'invention qu'André Serré (2015, p. 83) revendique, et qu'il explique par le désir de cinéma de Patrice Chéreau⁶, se place donc dans un héritage, autant qu'elle a « fait école ». Cet héritage est non seulement celui du naturalisme, mais aussi celui de l'histoire intermédiaire du théâtre, et des apports des techniques cinématographiques sur les scènes modernes.

C'est ainsi le désir d'associer la perception visuelle d'un lieu à sa perception auditive qui est à l'origine de cette nouvelle dramaturgie sonore, et au cœur de la collaboration entre créateur sonore et metteur en scène. La volonté d'agir sur la globalité des sensations du spectateur est alors encouragée par cette recherche d'un *à peine perceptible* faisant toute la différence. André Serré (2015, p. 82) raconte ainsi comment, pour *Toller*⁷, il « a dû faire des boucles et des boucles de pluie fine » que seuls Patrice Chéreau et lui entendaient mais qui, selon lui, « faisaient "tourner" l'ambiance de la scène ». Il raconte comment il a passé « des dimanches à faire de la pluie qui devait durer vingt minutes dans la salle, parce qu'en

plus Chéreau voulait que ça soit à l'échelle un, c'est-à-dire que le bruit de la pluie ne soit pas un orage, mais soit un bruit de pluie très doux » (Serré ; Riedler, 2013). C'est donc à la fois l'ambiance *de la scène* et celle *dans la salle* sur laquelle le metteur en scène et le créateur sonore veulent agir. Et ils en ont, d'après les récits d'André Serré, perçu les effets, sur les comédiens et sur les spectateurs, même si ces derniers n'en avaient pas conscience immédiatement. Les deux hommes ont ainsi mis intuitivement en pratique « les pouvoirs d'imprégnation de l'ambiance » décrits par Jean-Paul Thibaud (2018, p. 76). Selon lui, « l'ambiance opère non pas sur le mode d'un déterminisme étroit ou d'une stricte causalité, mais comme une influence discrète et durable. Elle procède d'un accompagnement continué qui infuse et oriente l'expérience, en "secondant le monde" ».

André Serré (2011, p. 45) raconte aussi comment, en plus de reconstituer l'environnement sonore du lieu représenté : la pluie fine, des chiens, une horloge pour *Toller*, une forêt pour *La Dispute*, il en a reconstitué l'acoustique. Il a ainsi, pour *Toller*, reproduit l'acoustique d'un palais, en captant les sons du plateau par des micros statiques suspendus et en les renvoyant « dans une très belle réverbération à ressort ». « Les personnages semblaient vraiment, ainsi, se trouver dans un palais avec son phénomène de résonance particulier », affirme-t-il. L'idée semble alors de plonger complètement le spectateur dans la fiction, et de l'inclure dans le lieu représenté. En entendant la pluie dans la salle, même s'il ne l'écoute pas, son impression d'y *être* est bien plus forte. Il n'a pas à s'efforcer d'imaginer qu'il pleut parce que des acteurs le figurent sur scène. Au contraire, le son de la pluie ouvre son imaginaire, éveille sa mémoire sensorielle et réactive ainsi d'autres sensations liées au phénomène. L'ambiance sonore, par l'étendue de son champ d'action, permet ainsi au metteur en scène de tendre vers un idéal d'immersion.

Les silences habités plongent les spectateurs dans l'*ici* représenté et dans l'*ailleurs* de leur mémoire sensorielle. Habités, ils le semblent autant par la présence, discrète, de ces bruits du monde réel, permettant de reconstituer l'environnement sonore propre à un lieu, que par les sensations de ceux qui les entendent, sans nécessairement y prêter attention. De même qu'au cinéma les spectateurs focalisent leur attention sur l'image et ne remarquent pas nécessairement le son diégétique qui semble en émaner, de

même les spectateurs de Patrice Chéreau, à en croire les récits, ne perçoivent pas nécessairement les sons qui semblent provenir de la scène, et qui ont pour effet de les plonger dans l'atmosphère d'un lieu.

Ainsi, l'introduction de ces silences habités, qui devait permettre de créer au théâtre « le son de l'image », déborde, dès ses premières mises en œuvre, son intention initiale⁸. Parmi ses héritiers les plus talentueux, l'idée d'élargissement et de débordement d'un cadre visible confirme les liens de cette dramaturgie sonore avec l'art cinématographique.

La face cachée de l'univers. Les ambiances sonores dans les spectacles de Joël Pommerat

Invité à narrer les débuts de sa collaboration avec Joël Pommerat, remontant à 1993, le créateur sonore François Leymarie évoque un désir, de la part du metteur en scène, de créer du « off ».

Il voulait pouvoir évoquer un petit peu du off, déjà. Quelque chose qui ne soit pas présent sur scène, mais qui soit perçu comme un espace ou un vécu extérieur au visuel du plateau. Et qu'on puisse l'entendre. Qu'on puisse se référer, en écoutant le texte, à un sonore qui, lui, se passe ailleurs, et décrit un espace, ou une situation indépendante du décor concret visuel et de la présence du comédien (Leymarie ; Fargier, 2018).

Le décor de la première pièce sur laquelle ils ont travaillé ensemble, *Léon Talkot*⁹, représentait une maison et Joël Pommerat avait imaginé un son qui donnerait à entendre ce qui se passait à l'extérieur, dans le jardin. Cet invisible situé hors-scène, dans le prolongement du lieu représenté, est ainsi désigné par le terme de « off ». « C'est un décor off. C'est une invitation par l'oreille à imaginer un espace qui existe en dehors du plateau ». La formulation de François Leymarie entre ainsi en écho avec l'idée de Daniel Deshays (2006, p.108) selon laquelle « au théâtre, le sonore crée le off ».

Si Joël Pommerat prend contact avec un musicien jusqu'alors inexpérimenté dans la création sonore théâtrale, il semble savoir ce qu'il recherche ; le sonore est déjà présent dans son imaginaire fictionnel, et la forme que prend son travail scénique est indissociable d'une pensée sur la perception du spectateur. « Il m'a toujours en fait donné l'impression d'être très perceptif d'un univers sonore qui correspondait très bien à ce qu'il

entendait en écrivant ses histoires » (Leymarie ; Fargier, 2018). Pour leur première collaboration, Joël Pommerat a imaginé, plus encore qu'un *décor sonore off* – terme que le metteur en scène n'aime pas – une *scène sonore off*.

En dehors de la maison, la maison étant la scène, il fallait un espace, un jardin où il y avait un cocktail. [...] Il a pensé à une fanfare et il a demandé à un musicien, François Tusques, de composer une petite pièce de fanfare, à ce moment-là, je me souviens. On a placé cette fanfare dans ce jardin, et puis on y a rajouté quelques bruits de cocktail, de foule, de bavardages, de verres qui s'entrechoquent, de pas dans les graviers... Bref, c'était une scène à part entière, uniquement sonore, mais qui faisait partie d'un moment dramaturgique où c'était important d'avoir une image sonore perceptible (Leymarie ; Fargier, 2018).

Ce son, en provenance d'un espace contigu au lieu représenté, permet ainsi d'élargir l'espace visible du plateau par la visualisation mentale de son prolongement. La réalité représentée sur scène, avec un minimum d'éléments visuels, déborde ainsi du cadre dans lequel elle s'inscrit.

Dans la majorité des spectacles de Joël Pommerat¹⁰, 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 l'éclairage 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. Ce qu'on entend et qui semble se dérouler dans un espace contigu permet ainsi d'élargir cet espace en le situant dans un espace plus grand, et aiguise notre attention à la scène, dans la mesure où nous ne voyons qu'une partie de ce qui *a lieu*.

Dans *Ma chambre froide*¹¹, dont la majorité de l'action se situe dans un supermarché, le magasin n'est jamais représenté, mais existe à travers les musiques qui en proviennent, et que l'on entend depuis les espaces de l'arrière-boutique où ont lieu les scènes faisant intervenir les membres du personnel. Cette perception partielle d'un lieu, dont nous voyons et entendons des fragments, nous permet d'en recomposer mentalement la globalité et accroît 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. Donnant à entendre, plus encore que « le son de l'image », celui d'un hors-champ, c'est, comme au cinéma, un élargissement du cadre visible qui a lieu. Le spectateur voit une partie de la réalité recrée sur scène et la replace dans un monde plus large. Un monde, au sens où il s'agit aussi de l'imaginaire d'un artiste, dans lequel nous sommes invités à entrer, par notre imaginaire à nous. 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 : jeu, scénographie, lumières, et semble la marque discrète de son monde intérieur. Tout aussi réalistes que ces ambiances sonores puissent être, elles sont, nous dit François Leymarie, soit imaginées dès l'écriture, soit écoutées pendant la phase d'écriture, qui se prolonge pendant les répétitions. Elles font partie de l'imaginaire de Joël Pommerat, de la façon dont il veut donner à entendre le monde.

Je crois que Joël utilise le sonore comme une composante à part entière de l'écriture scénique. Et s'il compte faire entendre un contenu par les mots, il se sert du son pour le faire entendre mieux. Ou même quelquefois, le sonore prend une forme d'écriture. Joël utilise à certains moments des sons pour parler, sans faire parler ses comédiens (Leymarie ; Fargier, 2018).

Le récit de François Leymarie pourrait donner à penser que les ambiances sonores, dans les spectacles de Joël Pommerat, ont une fonction narrative, et sont plus porteuses de sens qu'elles n'ont d'effet sensoriel. Si elles permettent de jouer avec l'invisible (le hors-scène) et le non-dit, en se substituant à la parole et à l'action scénique, elles ont aussi un effet perceptif, car elles environnent la parole sur laquelle nous portons notre attention, lui donnant une couleur ou un ancrage.

Les ambiances sonores en arrière-plan des dialogues ne sont d'ailleurs pas, dans les spectacles de Joël Pommerat, constituées seulement de sons reconnaissables, que François Leymarie nomme « sons naturalistes »¹², mais peuvent, à travers une modulation de fréquence leur donnant une dimension « très faiblement » musicale, évoquer une réalité quotidienne par la texture même du son.

On sélectionnait beaucoup de sons, et pas simplement le son concret, le son naturaliste... Joël a fait un gros travail sur les fonds, les fonds sonores du quotidien par exemple. On a utilisé souvent des espèces de nappes, qui sont présentes sans être très perçues. Qui permettaient de ne pas être dans l'abstraction d'un vrai silence (Leymarie ; Fargier, 2018).

On retrouve ici cette abstraction attribuée au silence, et le désir, comme pour Chéreau, de créer des fonds sonores qui s'y substitueraient. L'objectif, pour Joël Pommerat, était aussi de poser sous les voix des comédiens un son dont la présence serait aussi discrète que nécessaire.

Entre les mots il fallait trouver un rapport pour mettre un sol, comme un sol, quelque chose qui soit stable. Ou qui soit évocateur d'un quotidien. Comme un bruit de frigidaire ou un bruit de présence urbaine lointaine. Une fréquence quelconque. Elle pouvait être même quelquefois musicale, musicalisée dans le sens de sa modulation, mais très faiblement, très imperceptiblement pour rester dans quelque chose qui ne raconte pas, par opposition à ce qui est raconté, mais qui soit juste dans une présence. Ça fait partie des troubles peut-être (Leymarie ; Fargier, 2018).

Le son sous ces voix constitue-t-il un sol ou un fond ? Un arrière-plan duquel elles se détachent ou un environnement qui les englobe ? Analysons plus en profondeur cette association du fond sonore et des voix, et la façon dont l'ensemble parvient au spectateur : comment il lui est adressé (techniquement et intentionnellement) et comment celui-ci le perçoit (du point de vue des sensations et de l'imaginaire déclenchés).

Un « sol sous les voix » : hiérarchisation de l'écoute et perception globale

Interrogé sur l'intentionnalité de ces ambiances sonores, en termes d'attention, François Leymarie explique qu'elles ont pour vocation d'« être perçues » mais de ne pas être écoutées. D'être « entendues mais à un niveau imperceptible presque ». Ces arrière-plans sonores, aussi discrets que nécessaires, participent ainsi à une perception sonore hiérarchisée.

Revenant sur la formulation de « décor sonore » que Joël Pommerat désapprouve, François Leymarie s'en explique par l'idée d'un son se situant en-dessous du texte :

'Décors sonores' – il n'aime pas cette appellation Joël, mais en fait, quand même, il y a l'ensemble des sources sonores qui sont en-dessous du texte, et

puis d'autres sources qui sont plus puissantes, utilisées avec plus de force, ou parce qu'elles sont associées directement avec le jeu du comédien, comme un play-back par exemple, ou comme un événement violent qui doit passer au-dessus du texte (Leymarie ; Fargier, 2018).

Car c'est la voix du comédien autour de laquelle toute la création sonore s'articule. C'est elle qui induit le choix des fréquences et le rapport de niveaux. C'est la voix « qui donne le *la*, de ce que l'on peut utiliser comme espace de dynamiques » (Leymarie ; Fargier, 2018). Cette voix, au centre de l'attention du metteur en scène est, dans tous ses spectacles depuis 1993, sonorisée. À partir du moment où il a introduit des ambiances sonores, et dès qu'il en a eu les moyens, Joël Pommerat a amplifié la voix de ses comédiens à l'aide de micros HF¹³. Sur sa première collaboration avec François Leymarie, *Leon Talkoi*, « il y en avait peut-être un seul, parce qu'à l'époque on n'avait pas les moyens d'acheter des HF, c'était difficile, c'était un peu le début », mais le son du plateau était capté par des « micros aériens » qui permettaient de « choper l'espace global », « toute l'acoustique du plateau » et qui devaient produire un effet de « résonance » et donner l'impression d'un « espace de dimension plus large que le plateau » (Leymarie ; Fargier, 2018). Cette idée d'élargissement, via le sonore, semblait donc présente dès le début, par l'introduction d'un hors-scène et par l'agrandissement acoustique de l'espace du plateau.

L'amplification des voix rendait possible une diction « naturelle » et la présence simultanée d'autres émissions sonores, sans risque de masquage. En refusant toute projection vocale, caractéristique d'une certaine théâtralité, Joël Pommerat cherchait à créer un niveau d'intimité pour laquelle la distance entre la scène et la salle constituait une véritable contrainte.

Les comédiens jouaient très bas. Très très bas. Et donc le problème était tout de même de savoir si le public percevait assez bien cette intimité qui était créée sur scène. Je pense que c'est pour cette raison que Joël a décidé de s'entourer de quelqu'un qui l'aide là-dessus, sur le rapport sonore entre la voix et la salle (Leymarie ; Fargier, 2018).

La Compagnie Louis Brouillard s'est ainsi équipée progressivement de micros HF. La reprise en direct de la voix de chaque comédien, par un micro collé sur la joue, au plus près de son émission buccale, a permis de

préservé sur la scène cet entre-soi intime, libérant les interprètes de la nécessité d'être entendus, tandis que le système de diffusion qu'ont conçu ensemble le metteur en scène et ses créateurs sonores a permis de rapprocher les voix des oreilles des spectateurs.

Le problème après c'était la façon dont était perçue cette amplification pour qu'elle ne s'entende pas comme une sonorisation de la voix, comme une projection, qui était le contraire de ce que voulait exprimer Joël. Dans la forme, il n'était pas question qu'on ait l'impression que le comédien projette. Donc il fallait obtenir un son assez naturel, comme un soutien, qui soit en même temps une présence intime (Leymarie ; Fargier, 2018).

L'équilibre de ce rapport voix-salle a été trouvé par le biais de la diffusion. François Leymarie raconte comment Joël Pommerat et lui ont d'emblée cherché à « rapprocher les enceintes des oreilles des spectateurs ». Le plus important, « pour donner une logique entre le visuel et le sonore de la voix », c'est d'« utiliser l'aspect central de la diffusion » (Leymarie ; Fargier, 2018). Ils évitent ainsi tout de suite le piège de la diffusion stéréo en façade, contre laquelle s'insurge Daniel Deshayes, et qui produit une incohérence entre le visuel du plateau et le sonore de la voix, lorsque le spectateur est décalé par rapport à la dichotomie inorganique de cette diffusion¹⁴. Ici, inversement, la source sonore diffusant la voix des comédiens, constituée d'un ensemble d'enceintes spécifique, est située au centre de la salle. Elle constitue une sorte d'organe vocal au plus près des oreilles des spectateurs, permettant d'abolir cette séparation physique avec le plateau. Ce déplacement du lieu d'émission est la condition même d'une inter[o]ralité¹⁵ intime, par laquelle le spectateur entre en contact avec l'intimité prenant place sur scène. Quelle que soit sa distance avec cette dernière, le spectateur se trouve inclus dans un même espace acoustique et entend aussi bien que s'il était sur scène, avec les comédiens.

François Leymarie et Grégoire Leymarie (2018) (qui s'occupe spécifiquement de la diffusion du son et de la régie sonore des spectacles) ont ainsi imaginé une « couronne vocale » très complexe, composée d'un « *cluster* central » ainsi que d'enceintes situées en hauteur, au sol, d'une « petite rampe pour les premiers rangs », et d'enceintes latérales « pour redonner une petite précision dans les aigus ». L'objectif est « d'entendre la voix le plus « naturellement » possible, le plus proche, et sans qu'on entende

une seule enceinte donner la voix plus l'une par rapport à l'autre » ; l'amplification opère par conséquent à un niveau très bas, « proche du son direct » (Leymarie ; Fargier, 2018).

Il y a, dans ce système de diffusion, une forme de reconstruction du relief de la perspective sonore. Ce n'est pas seulement l'ambiance sonore qui est placée au fond, mais la voix qui, mise en avant, passe la rampe. Ce dispositif complexifie alors le schéma en deux dimensions selon lequel une voix se poserait sur un arrière-plan sonore. Les ambiances elles-mêmes sont spatialisées, grâce à une multiplication des points de diffusion et un jeu de mixage entre les différentes sources. Et si c'est le mixage qui, dans la continuité du spectacle, va mettre en avant telle ou telle émission sonore, la dramaturgie sonore se construit d'abord autour de la voix. Cette représentation quasi sphérique de la globalité des sons d'un spectacle, au centre de laquelle se trouverait la voix, permet-elle de maintenir le modèle vertical voulant que le fond sonore constitue un « sol » sur lequel se poserait la voix ?

L'expérience d'accompagnement sonore au théâtre qu'a connue François Leymarie avant sa rencontre avec Joël Pommerat peut nous donner quelques pistes pour interpréter cette formulation. Le travail au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine, sur la pièce d'Hélène Cixous *L'Indiade*¹⁶, pour laquelle il a, aux côtés de Jean-Jacques Lemêtre et d'un autre instrumentiste, été l'un des interprètes d'une composition musicale jouée en direct, peut expliquer pourquoi son approche diffère de celles de créateurs sonores tels qu'André Serré ou Daniel Deshayes, qui réalisent des « simulations de réel »¹⁷ en recréant le son d'un lieu sur scène¹⁸. Cette première expérience de *continuum sonore*, « mariage permanent de la voix et de la musique » (Leymarie ; Fargier, 2018), est d'abord celle, sensible, d'un instrumentiste à l'écoute de la scène et de la salle. Elle lui a appris beaucoup, raconte-t-il, sur le rapport non seulement de la voix et de la musique, mais aussi de « l'écoute du rapport salle/voix des comédiens » (Leymarie ; Fargier, 2018). Il décrit ainsi l'espace où il jouait, et introduit cette notion de hiérarchie dans la perception sonore des spectateurs.

Il y avait d'une part la scène, avec les protagonistes principaux (en tout ils étaient une soixantaine de comédiens qui circulaient dans cette création), et d'autre part la salle très vaste de la Cartoucherie de Vincennes. Nous (les

musiciens) on était sur le côté de la scène, et on devait sentir ce rapport entre le public et la voix des comédiens, en direct, non reprise. La musique, on la jouait vraiment en rapport au jeu des comédiens, et aussi en rapport à l'acoustique générale de la salle, dans la logique d'une hiérarchie de perception pour le spectateur (Leymarie ; Fargier, 2018).

Il a alors compris, à sa place d'interprète, la nécessité pour le spectateur « d'entendre d'abord la voix du comédien » et « le sens du texte », et pour la musique, qui était permanente, la nécessité de « glisser » sur scène « comme une partie intégrante du vocal ». Cette perception, qui était celle du musicien, d'une émission sonore s'associant à la voix des comédiens, mais devant toujours se placer en-dessous d'elle, donne quelques clés pour interpréter cette idée de « sol », sur lequel se poserait la voix. Ce continuum sonore, qui précède et prolonge le spectacle – « la musique [de *L'Indiade*] démarrait vingt minutes avant le début de la pièce et terminait vingt minutes après la fin de la pièce » (Leymarie ; Fargier, 2018) – est l'environnement sonore même dans lequel est émise la voix et à partir duquel elle est perçue. Ce n'est pas seulement un fond, mais un fondement. La voix se « pose » sur un fond sonore fondamental pour ne plus s'en dissocier.

L'interrogation qui subsiste, à la lumière de cette expérience, touche à l'ambiance sonore globale des spectacles de la Compagnie Louis Brouillard, à leur *atmosphère*. Est-elle caractérisée par la présence de ces arrière-plans sonores, ou par leur association avec la voix ? L'analyse de la dramaturgie sonore de Joël Pommerat dans sa globalité permet de comprendre comment ces ambiances que nous n'écoutons guère ont la capacité de nous faire percevoir différemment ce que nous écoutons, mais aussi ce que nous entendons. L'écoute recouvre alors une dimension consciente et inconsciente, alors que nous nous focalisons sur un vocal signifiant et percevons, sans y prêter attention, l'environnement dans lequel il est émis. Or c'est une globalité sonore qui nous parvient et influe aussi bien sur la perception de l'un comme de l'autre. L'ambiance ne se tient pas sagement sous la voix, bien qu'elle soit conçue comme telle et que le rapport des niveaux et la spatialisation placent celle-ci en avant. L'ambiance déborde sur la voix, de même que la voix déborde sur l'ambiance, et constitue, avec elle, l'ambiance générale du spectacle. Lorsque l'attention baisse et ne répond donc plus au schéma de perception hiérarchisé conçu par la scène,

l'impression globale est celle d'un continuum de voix et d'ambiances sonores, comme fondues les unes dans les autres.

Les deux couples metteur en scène-créateur sonore convoqués dans cet article ont, chacun à leur manière, « réinventé » le silence au théâtre, par l'introduction de fonds sonores enregistrés en lieu et place du vide acoustique imposé par la boîte noire, et de tous les bruits parasites qui pouvaient s'y greffer. En rendant « systématique » cet usage des ambiances sonores, ils affirment leur résolution à maîtriser la représentation dans son ensemble : de la direction d'acteur à la scénographie, et de la dramaturgie sonore à l'attention de la salle. L'introduction de ces fonds sonores ne permet pas seulement de masquer les bruits indésirables, elle crée un environnement choisi pour l'écoute de la voix des comédiens, et de tout ce qui se donne intentionnellement à entendre. Elle conditionne ainsi non seulement l'écoute, mais aussi la perception globale du spectacle, dans un jeu d'influence entre audible et visible, écouté et entendu. L'introduction d'ambiances sonores est ainsi, dans le théâtre français du dernier tiers du XX^e siècle, un acte dramaturgique et esthétique mu par le désir de créer une globalité sensible et signifiante, et d'en maîtriser tous les éléments, du plus infime au plus manifeste. Si les moyens et les influences varient, c'est dans l'un et l'autre cas la perception des spectateurs et leur « expérience », qui est en ligne de mire. Les différents termes convoqués par les créateurs pour désigner ces fonds sonores laissent deviner ce que chacun y projette, et les intentions qui les sous-tendent¹⁹.

Le terme de « décor sonore » – mal aimé de certains metteurs en scène (Joël Pommerat) ou créateurs sonores (Daniel Deshays) tandis que d'autres (André Serré, François Leymarie) l'utilisent sans complexe – implique l'idée de figuration ou de reconstitution d'un lieu. Le son est celui du lieu de la fiction. Or loin de se restreindre à l'espace scénique, il le prolonge et le déborde, soit sur le plan imaginaire, soit dans une spatialisation incluant l'espace de la salle et renforçant le sentiment d'inclusion. Le terme d'« ambiance » est alors plus approprié dans la mesure où il implique l'englobement de la scène et de la salle, alors que celui de « décor sonore » semble confiner le son à la scène.

Les ambiances peuvent être composées de sons réels ou synthétiques, de bruits ou de musiques, et même si elles ne sont pas rattachées à un lieu, elles semblent provenir de l'espace scénique, et constituent ainsi un fond à toute parole ou action y prenant place²⁰. Si le terme d'« ambiance » implique que ce son, venant de scène, se situe en arrière-plan, il introduit aussi l'idée qu'il puisse influencer sur la perception sonore globale, ainsi que sur l'« ambiance générale ». Selon le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty (1976, p. 260), « toute perception a lieu dans une atmosphère de généralité » et ce « milieu de généralité » (Merleau-Ponty, 1976, p. 261), dans lequel je ressens une partie de ce qui peut se donner à sentir, constitue donc la globalité du sensible que je peux percevoir. Le philosophe allemand Gernot Böhme, instigateur d'une nouvelle esthétique des atmosphères, va aussi dans ce sens. Cherchant à libérer le concept de perception « de sa réduction à un traitement de l'information » il défend l'idée que « le premier "objet" de la perception, ce sont les atmosphères ». Tout en étant perçues « en premier », elles constituent un « arrière-plan sur lequel le regard analytique distingue les choses telles que les objets, les formes, les couleurs, etc. » (Böhme ; Le Calvé, 2018, p. 47). Les notions d'ambiance et d'atmosphère sont ici équivalentes, et ce d'autant plus que le passage d'une langue à l'autre ne permet pas toujours la coexistence des deux termes. L'ambiance (ou l'atmosphère) est, dans cette phénoménologie de la perception lui reconnaissant un rôle « essentiel », à la fois partie et tout, arrière-plan et environnement, socle et assemblage.

En matière d'expérience spectatorielle, l'atmosphère pourrait désigner plus spécifiquement ce qu'il nous reste d'un spectacle, une fois que nous en sommes sortis. Elle serait, en ce sens, le goût de notre présence en présence du spectacle, lorsque nous cherchons à la retrouver. Générée en partie par les ambiances sonores et le climat d'écoute propre à la représentation²¹, l'atmosphère forme une globalité à laquelle nous avons pris part, dans l'équation d'une rencontre entre le collectif de spectateurs duquel nous faisons partie, le spectacle et le lieu de la représentation.

Notes

- ¹ *Deux sur la balançoire*, de William Gibson, mis en scène par Luchino Visconti en 1958. Théâtre des Ambassadeurs, Paris.
- ² Au cinéma le *sound design* désigne plus particulièrement les ambiances sonores diégétiques ou extradiégétiques, qui peuvent être une reconstruction du lieu apparaissant à l'image ou un accompagnement sonore permettant d'intensifier ou de suggérer des émotions.
- ³ Voir, au sujet de cet étonnant personnage, l'ouvrage de Volcler (2016).
- ⁴ « Il s'agissait de produire de 'faux silences' que par la suite j'ai nommés 'les silences habités' » raconte André Serré. Voir Serré (2015, p. 82).
- ⁵ *La Dispute* de Marivaux, mise en scène par Patrice Chéreau en 1973. Création le 24 octobre 1973 à Paris au Théâtre de la Musique (ancienne Gaîté Lyrique). Scénographie : Richard Peduzzi, lumières : André Diot, son : André Serré.
- ⁶ André Serré raconte : « Chéreau crevait d'envie de faire du cinéma, il n'en avait pas encore fait à l'époque » (Serré; Riedler, 2013).
- ⁷ *Toller* de Tankred Dorst, mis en scène par Patrice Chéreau en 1973. Création le 12 janvier 1973 au TNP de Villeurbanne.
- ⁸ « Le son ne s'est jamais tenu tranquille dans son statut décoratif », nous dit Marie-Madeleine Mervant-Roux (2009, p. 4).
- ⁹ Le titre complet est : *Vingt-cinq années de littérature de Léon Talkoi*. Spectacle créé en 1993 au Théâtre de la Main d'Or, Paris, 11^e.
- ¹⁰ À l'exception, notamment, de *Ça ira (1). Fin de Louis* (2015), qui donne à entendre les diverses voix ayant mené à la Révolution Française. Ce spectacle constitue un point de rupture ou un cas à part dans la dramaturgie de Joël Pommerat, en termes sonores et visuels, mais aussi sur le plan de la direction d'acteur, l'espace du public étant inclus dans l'espace de la fiction.
- ¹¹ *Ma chambre froide*. Texte et mise en scène de Joël Pommerat. Création le 2 mars 2011 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Scénographie et lumières : Éric Soyer. Son : François Leymarie et Grégoire Leymarie. Visible en captation vidéo (DVD): BECHARA, Julien. *Ma chambre froide* : une création théâtrale de Joël Pommerat, La Compagnie des artistes, 2012, 140 minutes.

- ¹² Le théoricien de l'écoute et fondateur de la musique concrète Pierre Schaeffer nomme ces enregistrements du réel immédiatement reconnaissables par l'oreille « sons anecdotiques ».
- ¹³ 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.
- ¹⁴ Voir Deshays (2016, p. 261-274).
- ¹⁵ La notion d'*inter[oralité]*, que je développe dans ma thèse de doctorat, désigne la relation se liant entre scène et salle à travers le son et l'écoute. Reliant par un même phonème [o] l'*oralité* de la scène (en tant qu'instance émettrice) et l'*auralité* de la salle (en tant qu'entité réceptrice), elle présuppose que la coprésence de l'une et l'autre [*oralités*] n'est pas simple complémentarité, mais circulation, passage, entrelacement. Voir Fargier (2018).
- ¹⁶ *L'Indiade : ou l'Inde de leurs rêves* de Hélène Cixous, mis en scène par Ariane Mnouchkine en 1987. Création le 30 septembre 1987 au Théâtre du Soleil, Paris.
- ¹⁷ Daniel Deshays (2006, p. 93) parle d'une « simulation de réel par une forme de synthèse spatiale ».
- ¹⁸ Sur cette distinction entre fond sonore musical et « silences habités », marquée par l'histoire de la composition sonore au théâtre, voir Boisson et Vautrin (2014, p. 20-24).
- ¹⁹ Pour prolonger la réflexion sur les termes désignant ces ambiances sonores, voir Mervant-Roux (2009).
- ²⁰ Cette idée d'un son venant de l'image et non se posant sur elle fait écho aux catégories de « musique d'écran » et de « musique de fosse » théorisées par Michel Chion (1985).
- ²¹ Sur cette notion d'atmosphère d'écoute, voir Home-Cook (2016, p. 201-210).

Références

BÖHME, Gernot ; LE CALVÉ, Maxime. L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? **Communications**, Paris, Le Seuil, n. 102, p. 25-49, 2018.

BOISSON, Bénédicte ; VAUTRIN, Éric. Les compositions sonores au théâtre : essai de synthèse. In : GUIU, Claire ; FABUREL, Guillaume ; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine *et al.* (Dir.). **Soundspaces** : espaces, expériences et politiques du sonore. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014. p. 25-32.

CASTELLUCCI, Romeo ; GIBBONS, Scott ; FARGIER, Noémie. Entretien. In : FARGIER, Noémie. **Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain** : l'inter[o]ralité entre désir et pouvoirs, thèse de doctorat. Paris : ED 267 Arts & Médias ; Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

CHION, Michel. **Le son au cinéma**. Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.

DESHAYS, Daniel, **Pour une écriture du son**. Paris : Klincksieck, 2006.

DESHAYS, Daniel. L'impossible façade. L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces. In : LARRUE, Jean-Marc ; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre** : XIX^e-XXI^e siècle. Paris : CNRS éditions, 2016. p. 261-274.

FARGIER, Noémie. **Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain** : l'inter[o]ralité entre désir et pouvoirs, thèse de doctorat. Paris : ED 267 Arts & Médias ; Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

HOME-COOK, George, **Theatre and aural attention**: stretching ourselves. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

HOME-COOK, George. Théorie des atmosphères : L'écoute, l'attention et le silence au théâtre. Dans LARRUE, Jean-Marc et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre** : XIX^e-XXI^e siècle. Paris : CNRS éditions, 2016. p. 201-210.

LEYMARIE, François ; FARGIER, Noémie. Entretien. In : FARGIER, Noémie. **Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain** : l'inter[o]ralité entre désir et pouvoirs, thèse de doctorat. Paris : ED 267 Arts & Médias ; Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris : Gallimard, 1976.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. De la bande-son à la sonosphère : réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme « paysage

sonore ». **Images Re-vues**, n. 7, 2009. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428>. Consulté le 06 déc. 2023.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Construire à plusieurs la machine à jouer : figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau. **Genesis**, n. 41, p. 73-90, nov. 2015.

SERRÉ, André ; RIEDLER, Juliette. De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public. **Agôn**. Souvenirs de théâtre, TNP, 2013. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/agon.2615>. Consulté le : 06 déc. 2023.

SERRÉ, André. Des silences habités. **Théâtre/Public**. Le son du théâtre II. Dire l'acoustique, n. 199, p. 44-45, mars 2011.

SERRÉ, André. Notes sur le son. In : MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Construire à plusieurs la machine à jouer : Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau. **Genesis**, n. 41, p. 82-83, nov. 2015.

THIBAUD, Jean-Paul. Les puissances d'imprégnation de l'ambiance. **Communications**, Paris, Le Seuil, n. 102, p. 67-79, 2018.

THIBAUD, Jean-Paul. Ambiance. **Psychologie environnementale** : 100 notions clés, HAL, 2022.

VOLCLER, Juliette. **Contrôle** : comment s'inventa l'art de la manipulation sonore. Paris : La Découverte, 2016.

Noémie Fargier est docteure en études théâtrales, spécialisée en 'sound studies'. Sa thèse, soutenue en 2018 sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux (Université Paris 3 – CNRS) et Peter Szendy (Brown University) porte sur l'expérience sonore dans le spectacle vivant contemporain. De 2015 à 2019, elle enseigne en études théâtrales à l'université Paris Nanterre. Elle a également enseigné à l'Université Paris 8 et à l'Université de Strasbourg. En 2020, elle est chercheuse postdoctorale à l'Institute for Advanced Studies in Humanities de l'Université d'Édimbourg où elle développe une recherche sur le field recording et l'écologie acoustique. Elle prolonge cette recherche en 2020-2021 au CRAL à l'EHESS, autour des pratiques de cartographies sonores. Noémie Fargier est également autrice, metteuse en scène et créatrice sonore.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7928-3204>

E-mail : noemie.fargier@orange.fr



Disponibilité des données de recherche : l'ensemble des données appuyant les résultats de cette étude est publié dans l'article lui-même.

Ce texte inédit est également publié en portugais dans ce numéro de la revue.

Les évaluations d'approbation pour la publication d'articles sont disponibles sur :
<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/libraryFiles/downloadPublic/1005>

Reçu le 25 janvier 2024

Accepté le 05 aout 2024

Rédactrices responsables : Ana Wegner ; Rafaella Uhiara

