

Présences au théâtre des codes sonores du cinéma

À propos de Jean Boillot, Joël Pommerat, Jérémie Niel et Marie Brassard

Philippe Couture

Number 134 (1), 2010

À la scène comme à l'écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63062ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couture, P. (2010). Présences au théâtre des codes sonores du cinéma : à propos de Jean Boillot, Joël Pommerat, Jérémie Niel et Marie Brassard. *Jeu*, (134), 93–99.

À la scène comme à l'écran

PHILIPPE COUTURE

PRÉSENCES AU THÉÂTRE DES CODES SONORES DU CINÉMA

À propos de Jean Boillot, Joël Pommerat, Jérémie Niel
et Marie Brassard

Si, au théâtre, la fabrique du son ne cesse de se raffiner, elle ne constitue encore que trop rarement un champ d'investigation pour les critiques et les divers observateurs de la scène théâtrale. Au Québec, du moins, l'absence de réflexion sur le rôle du son est frappante. En y pensant bien, dans une société dominée et fascinée par l'image, il n'y a pas de quoi en être surpris. C'est encore plus vrai dans le cas des spectacles dits « cinématographiques », lesquels captivent par leur utilisation de la vidéo ou par une dramaturgie épousant le rythme du montage, quand il ne s'agit pas tout simplement de corps bougeant dans l'espace de manière à rappeler la fluidité du cinéma. Tout un pan du théâtre contemporain, surtout québécois, évolue en ces territoires théâtre-cinématiques. Les artistes travaillant plus spécifiquement le son dans une perspective cinématographique ne manquent pourtant pas.

À partir de quelques spectacles récemment vus à Montréal, qu'ils soient venus de France ou créés ici, je tenterai de jeter les bases d'une réflexion sur les codes sonores du cinéma dans le théâtre de Jean Boillot, Joël Pommerat, Jérémie Niel et Marie Brassard. Il s'agira de quelques observations sur le caractère cinématographique de l'utilisation de microphones au théâtre, l'amplification des voix permettant souvent une variation des points d'écoute ou une accumulation sonore qu'on peut facilement associer aux mouvements de la caméra et à des principes simples de montage cinématographique. Dans d'autres cas, la voix amplifiée emprunte plus directement aux codes du doublage ou de la narration en voix hors champ, dans un esprit parodique (comme chez Jean Boillot) ou objectif (comme chez Joël Pommerat). Les réflexions ici présentées sont embryonnaires et doivent être perçues comme telles, mais, qui sait, peut-être



ouvriront-elles la voie à des analyses plus sérieuses. Tous les artistes cités ont aussi abondamment travaillé le son dans leur œuvre, mais pour éviter l'étalement, je me contenterai la plupart du temps d'évoquer un ou deux spectacles plus frais à ma mémoire.

JEAN BOILLOT SUR LES RIVAGES D'HOLLYWOOD

Le spectacle *No Way, Veronica!*, de la compagnie française la Spirale, vu au Théâtre la Chapelle à l'automne 2009, fut présenté dans les médias comme un « concert théâtral » ou une séance de « cinéma pour les oreilles ». Cette dernière dénomination est assez juste. Sur scène, une actrice jouant tous les rôles, ou toutes les voix, est accompagnée d'un didascaliste et d'un bruiteur, tous trois entourés de micros et de machines sonores de toutes sortes. Ensemble, ils donneront vie aux dialogues corrosifs et aux spectaculaires scènes d'infiltration imaginées par l'auteur Armando Llamas, dont la pièce met en scène des météorologues (supposément interprétés par des acteurs hollywoodiens) dont la base, isolée du reste du monde, est envahie par une nymphomane – un amusant *remake* du film *The Thing*, de John Carpenter. Même si les limites de cette forme sont évidentes, il semble bien que nul, avant le metteur en scène Jean Boillot, n'ait abordé le principe du doublage et du bruitage cinématographique de manière aussi frontale sur une scène de théâtre¹.

En ne cherchant jamais à montrer l'action en images, Boillot propose une pièce de théâtre sur le doublage et sur l'illusion de vérité créée par le cinéma. Sa posture est aussi ludique que critique, car s'il s'amuse ferme avec les délirantes possibilités de son dispositif sonore, il dénonce aussi par là le caractère emphatique du doublage des films américains, et peut-être son fondement même. Le spectateur constate l'inadéquation entre les personnages et le corps qui les incarne, de telle sorte qu'il ne peut jamais vraiment croire au récit qu'on lui propose. Morale de l'histoire : le cinéma est une formidable fabrication d'images et de sons, une reconstruction factice du réel. Mais, en ne nous montrant que la fabrication du son, Boillot transgresse l'idée qu'au cinéma la parole et le bruit sont subordonnés à l'image. Ici, ils précèdent et conditionnent l'image. Paradoxe intéressant, et profondément révélateur.

Certes, les bruitages recréant le son d'un hélicoptère en plein vol ou de soucoupes volantes lors de l'atterrissage sont réalistes et parviennent à stimuler l'imagination. Elles font image. À d'autres moments, les bruits soulignent le rythme du montage (par des coups ou des percussions) – il y a correspondance exacte entre le rythme supposé de l'image et le rythme sonore. Ce qui, dans le cas présent, invite le spectateur à imaginer l'action, mais est assez peu fécond, car cela suppose une image très précise. Le système érigé par Boillot parvient surtout à diriger les émotions, comme le ferait la musique d'un film hollywoodien classique. Les bruits et la musique d'accompagnement indiquent quand un revirement de situation devrait faire sursauter le spectateur, quand une tragédie s'annonce, quand l'action se déroule à un rythme inhabituel. Ils créent des sensations musicales reliées de près à l'image qui devrait normalement accompagner le son. Comme dans les moins bons films américains, la musique souligne l'émotion en cours de manière pléonastique ou remplace un bruit réel en l'amplifiant ou en lui donnant différentes valeurs selon que l'on veut créer l'impression d'un bruit proche ou lointain. Bien sûr, étant donné l'absence d'image, ce procédé est des plus ironiques.

JOËL POMMERAT : DES BRUITS ET DES VOIX HORS CHAMP

L'œuvre de Joël Pommerat est profondément cinématographique. Composées de fragments et de narrations, ses pièces jouent souvent de la confusion entre le réel et la fiction et font une large place à ce que Marion Boudier et Guillermo Pisani, dans *Jeu*, ont appelé des procédés lynchéens, c'est-à-dire des scènes meublées de « trous, de lacunes, de manques » et des « personnages

PAGE DE GAUCHE :
No Way, Veronica!,
mis en scène par Jean Boillot
(la Spirale, France) et présenté
à la Chapelle à l'automne 2009.
Sur la photo :
Katia Lewkowicz et, à
l'arrière-plan, Jean-Christophe
Quenon. © Arthur Pequin.

1. Précisons toutefois qu'au Québec Olivier Choinière a travaillé une forme semblable dans *ParadiXXX*, avec des intentions différentes, privilégiant le propos à la forme, sans se lancer dans un travail d'amplification vocale aussi sophistiqué que le fait Boillot.

présentant une part d'invisible, une part d'eux-mêmes étant offerte à l'imagination du spectateur² ». Cette esthétique, se traduisant par ailleurs toujours dans des espaces épurés et faiblement éclairés, doit à l'amplification des voix et des bruits une large part de son efficacité.

Une première fonction de la voix amplifiée est mise à l'œuvre dans les narrations en voix hors champ, présentes dans la plupart des spectacles de Pommerat. Que le narrateur soit extérieur à l'action, comme dans *le Petit Chaperon rouge*, ou protagoniste de l'histoire racontée, comme dans *Cet enfant* ou *les Marchands*, il est toujours ce narrateur à la voix posée, imperturbable, totalement distancée de l'émotion ou la sensation vécue par les personnages en action. Le procédé de la voix hors champ rappelle chez Pommerat, lorsqu'il accompagne des scènes sans paroles, les intertitres du cinéma muet. Si la narration en voix *off* est parfois purement illustrative et objective, s'attardant à expliquer l'action en cours, elle est plus souvent subjective et donne accès à la pensée des personnages ou à des émotions invisibles sur les corps. Il ne s'agit pas d'une adresse directe et assumée de l'acteur vers le spectateur, mais bien d'une voix externe (ce que l'amplification suggère fortement), qui raconte des événements de manière détachée, même si le personnage est impliqué dans l'histoire. Il y a aussi quelque chose du doublage dans l'amplification des voix – dans la mesure où la voix telle qu'entendue par le spectateur est dissociée du corps, et donc pourrait ne pas être la voix de l'acteur présent sur scène.

Pommerat a aussi développé, notamment dans *Cet enfant* et *le Petit Chaperon rouge*, un procédé d'amplification du bruit des pas qui, en insistant sur les déplacements des personnages, dirige le regard du spectateur et joue presque le rôle d'une caméra en plein travelling. Cela induit aussi un suspense très cinématographique, le bruit des pas prenant une place prépondérante, mystérieuse et intrigante. En nous distrayant des autres éléments scéniques, l'amplification des pas nous fait percevoir l'image, et surtout le corps, différemment, ce qui génère une inquiétude, une étrangeté.

Dans *les Marchands*, qui raconte l'histoire d'une ouvrière aliénée par son travail dans une usine, les bruits de machine comptent pour beaucoup dans la création d'un univers réaliste oppressant. L'ouvrière répète le même geste, toujours accompagné des mêmes bruits grinçants, légèrement exagérés, alors que la scène demeure presque vide, à peine éclairée. Le bruitage, ici très précis et très construit, nous fait voir le fonctionnement de la machinerie en se synchronisant avec les gestes répétés par l'actrice. Encore une fois, le son crée l'image, joue le rôle de la caméra, influence le regard.

LES ESPACES INTIMES DE JÉRÉMIE NIEL

Le jeune metteur en scène Jérémie Niel, dont la compagnie Petrus est associée de très près au Théâtre la Chapelle depuis quelques années, utilise aussi l'amplification de la voix dans la plupart de ses spectacles, et va souvent jusqu'à amplifier les respirations de ses acteurs ou à faire entendre d'autres bruits corporels souvent inaudibles à l'oreille humaine. C'était le cas dans sa mise en scène de *la Campagne* de Martin Crimp (2005), comme dans *Son visage soudain exprimant de l'intérêt* de Philippe Ducros et Franz Xaver Kroetz (2007). Dans *Tentatives* (2009), qui nous occupera plus précisément, le procédé est particulièrement bien exploité, car il met l'accent sur des dimensions très précises de l'image scénique globale et recrée l'intimité du cinéma sans recourir à l'image vidéo. Le jeu tout en retenue de ses acteurs parvient au spectateur par le biais d'une sonorisation sophistiquée, donnant à voir les situations de manière rapprochée, quasi transparente. Niel ne cherche pas par là à créer des effets dramatiques ou à se rapprocher de la psychologie des personnages comme au cinéma conventionnel, mais plutôt à saisir les différentes couches d'émotions et d'affects en jeu dans le corps. Le son n'agit pas seul, il révèle une dimension cachée de l'image.

2. « Joël Pommerat : une démarche qui fait œuvre », *Jeu* 127, 2008.2, p. 150-157.



Le Petit Chaperon rouge, écrit et mis en scène par Joël Pommerat (Compagnie Louis Brouillard), présenté à l'Usine C en novembre 2008. © Hervé Bellamy.



Tentatives de Jérémie Niel (Pétrus/Théâtre la Chapelle, 2009). Sur la photo : Evelyne de la Chenelière, Eric Forget, Denis Gravereaux, Marika Lhoumeau et Éric Robidoux. © François Gélinas.

Dans la première partie de *Tentatives*, un jeune homme partage un repas avec des amis et sort graduellement de table, débarrassé de ses obligations sociales pour pénétrer dans un espace intime, pulsionnel et sensuel. Le micro, qui amplifie peu à peu ses chuchotements, ses respirations et ses grognements, sert à pénétrer l'intimité et à la mettre en opposition avec le social. Il agit exactement comme le ferait la caméra en faisant par exemple un plan rapproché du visage pour montrer l'émotion d'un personnage en particulier. En parallèle, le repas se poursuit, les voix, non amplifiées, s'y mélangent sans trop de distinction. Cette simultanéité accentue le contraste entre le personnage isolé et la cacophonie ambiante, et le regard du spectateur, se promenant d'un espace à l'autre en se laissant guider par les propositions du son, crée un jeu de perspectives sonores qu'au cinéma seuls l'image et le montage parviendraient à faire voir. Le son dirige l'œil et propose un montage, en somme.

Le spectateur peut aussi regarder la scène dans son ensemble en tout temps : il y a alors un effet de surimpression. Si l'on observe le côté de la scène qui n'est pas amplifié, tout en percevant le son amplifié de l'autre côté de la scène, on reçoit alors les bruits de respirations et les chuchotements comme des sons hors champ, ce qui crée un effet cinématographique indéniable et remet encore une fois en confrontation le personnage social et l'être intérieur.

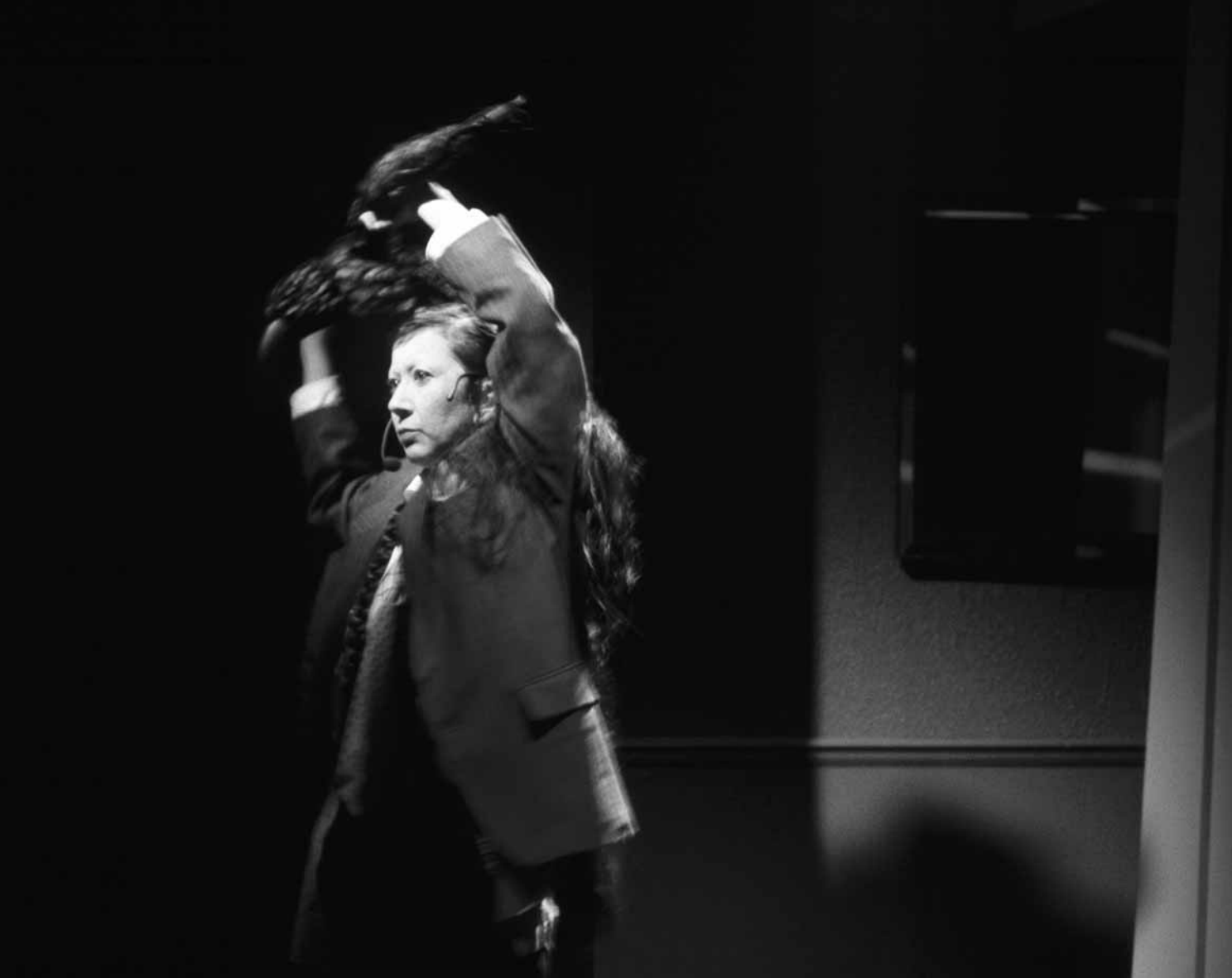
IDENTITÉS EN MOUVEMENT CHEZ MARIE BRASSARD

Chez Marie Brassard, dans *Jimmy, créature de rêve*, l'amplification et surtout la modification de la voix par différents effets dévoilent des fragments d'une personnalité multiple. Jimmy est à la fois un homme et une femme, un rêve et une réalité. Pour faire vivre ces différents niveaux de personnalité, parfois successivement et parfois simultanément, la voix amplifiée change constamment de tonalité et de timbre, modifiant la perception du personnage sans que l'actrice doive trop se déplacer ou changer de costume. En plus de signifier la coexistence de nombreuses identités dans un même corps, le procédé montre l'inscription de ces identités dans une durée, dans différentes temporalités. Voilà une élasticité spatio-temporelle qui s'apparente une fois de plus à des procédés de montage cinématographique, en liant de très près, par des changements mécaniques de timbre sonore, des événements séparés dans le temps ou, au contraire, en séparant des séquences chronologiquement rapprochées (en supposant qu'il y ait possibilité de reconstruire une progression d'événements chronologiques à partir des différents récits racontés par l'actrice, ce qui n'est pas nécessairement le cas avec la structure éclatée et polymorphe de *Jimmy, créature de rêve*).

Les différents effets de modification du timbre de la voix, bien que parfaitement distinguables, sont rarement utilisés seuls et presque toujours combinés, de manière à créer l'impression d'une voix à plusieurs niveaux et, par extension, d'une identité toujours démultipliée. Si la voix plus virile est à l'avant-plan, des traces d'une voix plus aiguë subsisteront à l'arrière-plan, et ainsi de suite. Est-il besoin de préciser que cette cohabitation d'effets d'amplification vocale rappelle les différents niveaux d'une image cinématographique ? Dans ces timbres de voix en perpétuel croisement se rencontrent les temporalités, les rêves, la réalité et le souvenir, à travers une enfilade de récits aux frontières poreuses.

On pourrait ajouter que le simple fait de donner à une actrice une autre voix que la sienne rappelle les codes du doublage, mais surtout qu'il contribue ici à l'effet d'étrangeté recherché pour brouiller les pistes et flouer l'identité. Marie Brassard en joue d'ailleurs avec humour, dans des moments de lucidité où son personnage s'aperçoit qu'il ne possède pas sa voix.

Dans un récent article de la revue *Mouvement*, Éric Vautrin constatait lui aussi que la réflexion sur le son au théâtre se fait bien rare. « Est-ce parce que le son est à la fois immanent (il n'existe



Jimmy, créature de rêve de Marie Brassard (Infrarouge, 2001). © Simon Guillbault.

que dans le temps de sa production) et impalpable, à la fois immersif (il n'existe pas de "point de vue" sonore – le son nous englobe) et culturel (toute écoute est empreinte d'habitudes et de symbolisations culturelles), à la fois physique (il est le seul élément d'une performance qui "affecte" physiquement le spectateur) et technologique (toute production sonore – de l'interprétation musicale à la diffusion par haut-parleurs – nécessite une technique, souvent poussée) – qu'il est si difficile à étudier et qu'il échappe aux théorisations évidentes³ ? » La question est bien lancée. À la lumière de la réflexion enclenchée ici sur les codes sonores du cinéma dans le théâtre contemporain, il serait tentant d'y répondre par un détour. Le son, au théâtre, ne se conçoit assurément pas sans emprunts théoriques aux autres disciplines, comme le cinéma, la vidéo, la radio ou même les expérimentations sonores immédiates comme la performance sonore ou le *djing*. Il y a là un riche territoire à explorer. ■

3. Éric Vautrin, « Le bruit du théâtre. Colloque sur le son sur scène à Londres », 29 avril 2009, <www.mouvement.net>.