

« Trouble persistant »¹. De l'expérience sensorielle à la quête de sens : « Au monde » de Joël Pommerat (2004)

di Cécile Auzolle

cecile.auzolle@univ-poitiers.fr

In all his performances Joël Pommerat is writing a theatre of trouble, by its nature addressed to the spectators' senses. Thanks to the example of *Au Monde* (2004), it will be shown how trouble is produced by the hiatus between sight and hearing, visual half-light and auditive acuteness, but also by the almost obsessional questioning of senses all over the text. How do senses and sensations build the meaning of play *Au monde*? This paper offers a study their visual and lexical occurrences.

Les sens nous permettent de mettre le monde extérieur et notre propre corps en coïncidence² ; ils sont indispensables à la perception de l'œuvre d'art et, réciproquement, l'œuvre d'art possède une matérialité et une sensibilité en ce qu'elle est perçue par les sens. La vue et l'ouïe, sens de la distance, permettent une perception collective, ce qui n'est pas le cas du goût, du toucher ou de l'odorat. Bien qu'il favorise la distance et la collectivité, n'existe-t-il pas dans l'espace théâtral des interstices pour les sens de proximité (le toucher) ou d'individualité (l'odorat, le goût) ?

Depuis 1990, Joël Pommerat élabore un théâtre du trouble³. Nommant sa compagnie « Louis Brouillard » en hommage facétieux à Louis Lumière, l'auteur de spectacles se place d'emblée sous le signe des sens, de leur stimulation et de leur déstabilisation : le terme « brouillard » induit l'idée de la vue perturbée et d'une sensation tactile de froid et d'humidité. Pourtant, ce brouillard revendiqué est un masque car le théâtre de Pommerat renvoie intimement le spectateur à lui-même et à son rapport personnel au monde, dans une présence qui « est toujours précaire et toujours menacée »⁴.

¹ J. Pommerat, *Au monde*, suivi de *Mon ami*, Actes Sud-papiers, Arles, 2004, p. 46.

² É. Souriau, « Sens, sensation, sensible, sensoriel, sensuel » *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, coll. « Quadrige », Paris 1999, p. 1285-1286.

³ Voir : J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Actes Sud, Arles 2009.

⁴ M. Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Jean-Michel Place, Paris 1991, p. 59.

Cette spécificité vient du rapport particulier de Pommerat avec les sensations : « J'ai décidé de chercher et d'écrire le théâtre à partir de mes sensations. Et je me suis senti aussitôt libéré, maître à bord. Libre et responsable de ce que j'allais créer »⁵. Il précise :

Cette utopie n'a rien à voir avec une recherche de pureté. C'est simplement une expérience, une tentative artistique et humaine à la fois : aller vers plus d'abandon et moins de contrôle, aller vers un laisser-être. Non pas dissimuler, non pas composer mais plutôt montrer⁶.

Le théâtre de Pommerat se pose donc comme un « théâtre sensible »⁷, « un travail sur la perception »⁸ comme le note Marion Boudier qui affirme que les oscillations inconfortables que perçoit le spectateur de Pommerat « introduisent une sorte de vibration qui met le sens et les sens en mouvement »⁹.

Je proposerai une réponse à l'interrogation : « comment le texte du théâtre peut-il être une écriture sensorielle ? » en analysant le spectacle *Au monde* (2004) afin de montrer comment le trouble, le sens et la sensation adviennent du hiatus entre la vue et l'ouïe, la pénombre visuelle et l'hyperacuité auditive mais aussi, et tout particulièrement dans ce spectacle-là, de la convocation obsessionnelle des sens au cœur du texte.

L'expérience théâtrale sensible

Dans les spectacles de Pommerat l'assistance est immergée dans le noir absolu, les salles étant aménagées spécialement à cet effet. Puis, dans une boîte noire lorsque la scène est frontale, se succèdent des scènes volontairement peu ou sous-éclairées, en clair obscur ou en pénombre, partant du noir pour retourner au noir. Dans cet espace singulier, les détails des corps sont peu visibles mais le micro HF transmet le grain de la voix, les effets de respiration les plus ténus et les scènes sont accompagnées d'une

⁵ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-papiers, Arles 2007, p. 6.

⁶ Ivi, p. 13.

⁷ M. Boudier, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Actes Sud-papiers, « Apprendre », Arles 2015, p. 29.

⁸ Ivi, p. 162.

⁹ Ivi, p. 136.

bande sonore sophistiquée, accompagnatrice ou signifiante. L'entrave visuelle décuple alors l'acuité auditive.

Un théâtre entre cinéma et opéra

Ces usages situent délibérément le théâtre de Pommerat entre cinéma et opéra. Dans *Au monde* la scène frontale rappelle d'autant plus l'écran qu'un quatrième mur est suggéré par les éclairages d'Éric Soyer afin de figurer la télévision qu'allument, regardent et éteignent les protagonistes pendant toute la durée du spectacle. Les comédiens jouent pendant la diffusion d'une bande-son préenregistrée à laquelle ils doivent être aussi attentifs qu'à l'opéra les chanteurs doivent l'être à l'orchestre¹⁰. En vertu de ces partis-pris, une présence est donnée à ressentir, expérience à la fois commune et individuelle.

En effet, Pommerat instaure l'espace furtif d'une scène imaginaire, reliée aux psychés, aux rêves du public, où des bribes de vie surgissent, nettement délimitées. Les noirs qui les encadrent installent un temps pour la perception individuelle, favorisent un écho intime avec ce qui vient d'advenir. L'auteur ne représente pas les tribulations d'une collectivité théâtrale afin de purger les passions d'une collectivité de spectateurs. Il révèle des moments qui trouvent leur résonance en chacun de ceux qui les reçoivent. Ce qu'ils en éprouvent restera leur jardin secret : en dehors du plaisir esthétique d'un spectacle bien réalisé et de l'immersion dans une atmosphère singulière, l'inquiétante étrangeté d'un miroir tendu au-delà de l'espace théâtral. Joël Pommerat confirme : « *Au monde* est une histoire qui ne se déploie jamais, une fausse tension. Un jeu avec l'idée de la narration. Cette histoire est décevante. (Dans mon théâtre, il y a souvent un premier degré qui induit des histoires décevantes) »¹¹.

¹⁰ Trois spectacles de Joël Pommerat ont été adaptés à la scène lyrique : *Thanks to my eyes* (Oscar Bianchi, 2011), *Au monde* (Philippe Boesmans, 2014), *Pinocchio* (Philippe Boesmans, 2017).

¹¹ J. Gayot, J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, cit., p. 66.

Démultiplier l'intime

Dans *Au monde* mis en scène par Pommerat, la scène semble floue, plongée dans la pénombre d'une temporalité indéfinie. Tout s'y inscrit en noir et blanc : noir sur lequel se détachent le blanc de la nappe, des fentes des fenêtres, des vêtements, mais aussi la lumière de la télévision qui fait en outre office de fenêtre invisible. Elle reflète un monde extérieur trivial et violent, alors que les ouvertures qui strient verticalement le décor donnent sur le jardin privé de la maison, idyllique, qui existe à travers ce qu'en dit la seconde fille et aussi les chants d'oiseaux qui en proviennent. Ces métaphores lumineuses accusent l'oppression du huis-clos. Tout se joue entre les scènes et dans l'imaginaire du spectateur qui assemble les pièces de ce puzzle incomplet et insuffle sa couleur personnelle à l'ensemble, comblant les manques. Dans son écrin noir, Pommerat démultiplie l'intime, donnant à entendre à plein volume des sons d'ordinaire cachés, notamment les pas, la respiration et la voix dans toutes ses nuances, mêmes les plus infimes, les chuchotements. Le spectateur ressent ainsi l'intimité du personnage à travers celle du comédien et en dehors du texte théâtral.

Pour ce faire, sur le plateau d'*Au monde* Pommerat place souvent un témoin, figure incarnant une transition entre les comédiens/personnages et le spectateur. Ces écouteurs, au sens verlainien du terme, invitent le spectateur à occuper la position du psychanalyste, démêler l'écheveau, faire les rapprochements, entendre *l'entre-mots* ou *l'après-mots*. Car les répliques des protagonistes semblent autant de paroles spontanées livrées sinon à la sagacité du spectateur du moins à son écoute flottante. Il travaille en lui-même pour suivre les provocations et les méandres de cette parole.

La bande-son travaillée à l'extrême et à la seconde près par François Leymarie joue un rôle similaire à celui de l'orchestre dans les drames de Wagner, donnant à entendre ce qui ne peut se dire, contredisant les mots : sons, boucles, bribes, créent un monde parallèle à celui du texte, un monde puissamment sensoriel, s'adressant à l'ouïe mais pas à l'intellect, juste à la sensation auditive. Il n'existe aucune partition des effets sonores intrinsèques à ce théâtre : imaginés sur le vif lors du travail au plateau, ils en sont l'humeur, le sang, les invisibles coutures. Par exemple, les pas des

comédiens, préenregistrés et amplifiés, permettent au spectateur d'apprécier le poids de chacun, sa manière de s'ancrer dans le monde : les chaussures aux semelles de cuir des hommes ou les talons hauts des deux sœurs aînées et de la femme embauchée imprègnent l'imaginaire du spectateur du poids de leurs corps, de leur assurance ou de leur arrogance. Au contraire, la plus jeune glisse sur le sol sans bruit, comme une ombre, un spectre, un fantôme. Une pièce de Pommerat jouée en français dans un pays étranger ne pourrait-elle être ressentie avec justesse au-delà de la compréhension des mots grâce à ce travail sonore ? Les mots seraient alors réduits à leurs phonèmes et la bande-son leur insufflerait un sens, en écho aux attitudes et aux intonations des comédiens : un théâtre de la sensorialité.

Le *playback* comme vecteur mémoriel

La musique enregistrée, diffusée aux limites du seuil supportable et souvent dans le noir, est une composante intrinsèque de la scène. En effet, dans *Au monde*, Pommerat introduit des *playbacks* qui désaccordent le visuel et le sonore tout en transportant le spectateur hors de l'huis clos. Pour en accentuer l'étrangeté, Leymarie accélère ou ralentit le tempo originel des chansons, travestissant légèrement les timbres, plongeant l'auditeur dans un brouillard mémoriel : il identifie quelque chose de familier, tout en percevant l'effet du masque sonore. Face au public, dans la pénombre, moulée dans ses vêtements ou totalement nue, la comédienne Ruth Olaizola, jouant une femme étrangère « embauchée dans la maison »¹² chante trois fois en *playback* sur trois voix différentes : celles de Mort Schumann¹³, de Joëlle¹⁴, la chanteuse du groupe « Il était une fois », de Milva¹⁵. En quelques secondes, le spectateur se retrouve confronté à une situation incongrue, à la sensualité d'un corps ondulant, une main tenant fermement le micro devant

¹² J. Pommerat, *Au monde*, cit. p. 8.

¹³ *Sorrow*, bande originale du film *À nous les petites anglaises* (Michel Lang, 1976). *Au monde*, scène 6, durée : 3' 29".

¹⁴ *Dis-moi comment tu t'appelles* de Serge Koolenn et Richard Dewitte (1975). *Au monde*, scène 14, durée 3' 45".

¹⁵ *Hier encore* (1964), de Charles Aznavour par Milva (2001). *Au monde*, scène 21, durée 2'14".

la bouche, l'autre accompagnant dans l'espace les mélismes du chant, et à celle de la voix chantée, ainsi qu'aux souvenirs ranimés par ces musiques de variété d'un autre temps, aux sensations suscitées par les paroles des chansons en écho à l'action théâtrale. La chanson n'est jamais entière et la coupure, chirurgicale, fait sens : laisser un mot ou une phrase en suspens, afin de donner à éprouver sa résonance dans la scène qui commence juste après. Le procédé de fin est toujours le même : le son s'arrête, la comédienne continue à mimer le chant comme si elle continuait à entendre la musique, puis noir. Après la voix acousmatique, le silence procure un effet d'irréalité et d'effacement et affûte les sens pour la scène qui va suivre : après un bruit de ville et l'amorce d'une petite mélodie lancinante et lointaine, une scène de caresses après *Sorrow*, après *Dis-moi comment tu t'appelles* des chants d'oiseau au lever du jour dans le noir avant une scène capitale où les sept protagonistes mêlent rêves et réalité, et après *Hier encore*, dont la fin est mixée avec des cris effroyables, une courte boucle répétitive de violons en *decrescendo* sous la scène de doute des trois enfants aînés au sujet de leur père qui sort de la chambre de la plus jeune d'où venaient les cris.

Que signifie ce subterfuge ? Il donne à ressentir la vanité de la société du spectacle et de la consommation, thème central de la pièce, mais il renvoie aussi à la solitude, aux désirs inaboutis, aux intuitions troublantes et, pour les spectateurs qui connaissaient ces chansons, aux souvenirs associés en chacun à ces tubes d'un autre temps, ces mélodies qui « reviennent en nous, malgré nous, pour nous parler de nous. Elles nous font même accéder à nous »¹⁶. Aussitôt, par l'ouïe, l'imagination se met en mouvement, du cœur de soi aux mirages du monde, de l'individuel au collectif. Joël Pommerat laisserait-il sciemment à ces chansons sentimentales le soin de combler les apories du texte théâtral, en résonant dans ses silences ?

Ainsi, par la représentation du collectif, Pommerat stimule l'intime en chaque spectateur à travers sa sensorialité : il se retrouve dans une expérience individuelle, même si elle s'éprouve en collectivité. Dès lors, le noir absolu qui baigne la salle prend tout son sens : chaque spectateur est en

¹⁶ P. Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 92.

prise directe avec ses propres sensations qu'il perçoit d'autant mieux qu'elles reviennent comme des *Leitmotive*¹⁷ dans le discours des personnages. Car si les sens figurent au cœur de l'œuvre, ils apparaissent aussi au cœur du texte, comme le montre l'analyse approfondie des champs lexicaux sensoriels dans *Au monde*.

Le vocabulaire des sens au cœur de l'expression théâtrale

Pièce au titre étrange, *Au monde* raconte l'attente : chaque protagoniste habite le temps particulier d'avant la révélation, sorte d'*Erwartung* multipliée par huit, huit points de vue sur le monde, entre rêve et réalité, fantasme et délire. Chaque protagoniste évolue dans son propre monde, reflété par celui du monde d'avant que la fille aînée ne mette un enfant au monde et que la femme mystérieuse ne révèle son nom que reconnaît Ori avant tous les autres. Métaphores de l'être et du paraître déclinés dans leurs nuances les plus subtiles, ces mondes sont avant tout donnés à percevoir, dans la bande-son ou dans la musique enregistrée comme nous l'avons vu, mais aussi à travers le champ lexical des sens et de la sensorialité, inscrit dans la didascalie et les répliques des personnages.

Vivre-ressentir

Au monde est construit sur des jeux de présence réelle ou fantomatique et d'absence des personnages :

*Ils regardent la télévision et ne remarquent pas, dans le fond de la pièce, l'arrivée d'Ori qui fait quelques pas dans leur direction. Quelques instants plus tard, dans le dos d'Ori, la seconde fille entre à son tour, vêtue d'un manteau. Ori ne la remarque pas. Pas plus que la plus jeune fille et le mari de la fille aînée. Le père et le fils aîné sont toujours profondément endormis*¹⁸.

¹⁷ Procédé musical imaginé par Richard Wagner, associant une brève mélodie à un personnage, un sentiment, un objet, un concept. L'orchestre des opéras de Wagner développe ainsi un langage parallèle et parfois contradictoire avec les mots du poème musical chanté.

¹⁸ J. Pommerat, *Au monde*, cit., Sc. 9, p. 32. Tous les relevés *infra* renvoient à cette édition. Dans les notes, les personnages seront ainsi abrégés : LSF : la seconde fille ; O : Ori ; LPJ : la plus jeune ; LFA : la fille aînée ; LFsA : le fils aîné ; LP : le père ; LMFA : le mari de la fille aînée.

Cette présence passe par la vue (le spectateur les voit), mais aussi par l'ouïe (le spectateur les entend). Or, ce qui se dit tout au long de la pièce, c'est la possibilité de voir, de regarder, d'entendre, de dire, de comprendre, de lire, de toucher, de ressentir, de sentir, voire de goûter. Du monde extérieur, dont il est question mais qui reste toujours en lisière, parviennent les sons et l'idée des images tandis que les protagonistes cherchent à voir et à comprendre, à percevoir au-delà du langage. Dans *Au monde*, ce qui existe passe par ce crible sensoriel, et l'on peut même se demander s'il existe une vie en dehors de ce qu'on dit qu'on en ressent, de manière toujours insistante, répétitive, voire obsessionnelle. Seul le mari de la fille aînée déploie une utopie politique et sociale, exposant sa théorie sur la beauté et la laideur, l'être et le paraître, le rêve d'un monde désincarné, fait d'hommes uniquement voués à la contemplation, apothéose de la jouissance devant la « transparence de la matière¹⁹ ». Son fantasme est amplifié par la seconde sœur en apothéose finale²⁰.

Les mots portent aussi une vision intérieure, un fantasme, comme le cauchemar de la plus jeune : « Le sang coule par terre, jamais on ne pourra nettoyer tout ce sang sur le sol »²¹. Une image, une odeur peut-être naissent dans l'imaginaire des spectateurs et la puissance symbolique de ce sang proféré mais invisible rappelle celui qui fut versé pour les intérêts économiques de la firme familiale. On retrouve le même procédé lorsque la seconde fille évoque la cécité de son frère : « Que ferons-nous lorsqu'il sera plongé dans le noir, plongé dans le noir complet ? »²², une interrogation qui renvoie à la posture visuelle inconfortable de l'auditoire face à la scène sombre.

Le personnage qui emploie le plus de termes liés aux sens est incontestablement la seconde fille. Contrairement aux autres protagonistes, à l'exception d'Ori, elle sort de la maison pour exercer le métier de présentatrice de télévision, dans une acception désenchantée :

¹⁹ Sc. 9, p. 32-33.

²⁰ À la scène 26, qui est en réalité, selon l'usage de la Compagnie Louis Brouillard, la dernière (la scène 27) n'étant pas jouée.

²¹ Sc. 10, p. 35.

²² Sc. 15, p. 43.

Maintenant, des personnes me suivent dans la rue pour me voler une image, quel intérêt, je ne comprends pas, alors qu'on peut me voir deux heures par jour en allumant le poste de télévision, il n'y a plus qu'ici qu'on ne me regarde plus, qu'on ne voit plus même [...] ²³,

ou catastrophiste, relayant les rumeurs les plus farfelues :

[...] cette personne aurait entendu dire que des photos de notre frère auraient été prises comme à son insu, et que certaines de ces photos le représenteraient couvert de sang ²⁴.

Ce personnage toujours à la limite de l'hystérie rapporte ainsi les sensations du monde extérieur à l'intérieur du monde pétrifié de sa famille. Cependant, les bouffées d'air frais que ses propos tentent d'insuffler restent sans effet. Il est rare que les autres protagonistes y répondent, en dehors du mari de la fille aînée.

De la vue

La signification du spectacle est à la fois plurielle et mystérieuse, mais l'un des fils conducteurs est la perte de la vue d'Ori, mentionnée aussi bien dans les répliques de la seconde fille ²⁵ que par les didascalies : Ori « *percute de façon assez inexplicable* » ²⁶, « *hésite. Il manque de rentrer dans un mur* » ²⁷, « *Il sort, manquant de peu de percuter le mur* » ²⁸. S'agit-il d'une perte de vue réelle ou de la métaphore du labyrinthe dans lequel il s'enfonce en revenant dans cette famille incestuelle et en acceptant de reprendre les affaires à la fois florissantes et obscures de son père ? De fait, il passe de la vue au toucher, un toucher violent qui blesse son corps et formule une métaphore lumineuse de son désir : « Tout cela me paraît trop grand, trop important pour moi... trop exposé à la lumière aussi, moi j'aimerais seulement faire quelque chose... de plus simple, même dans l'ombre [...] » ²⁹.

Que voit-on dans *Au monde*, sinon les corps et les visages des personnages et quelques accessoires symboliques, intimement liés aux sens :

²³ Sc. 9, p. 33.

²⁴ Sc. 22, p. 60.

²⁵ Sc. 5, p. 24 ; sc. 15, p. 43 ; sc. 17, p. 50 ; sc. 23, p. 62.

²⁶ Sc. 15, p. 44.

²⁷ Sc. 15, p. 47.

²⁸ Sc. 17, p. 52.

²⁹ Sc. 17, p. 52.

le miroir à la vue, la télévision à la vue et à l'ouïe, la table au goût, le bouquet de fleurs à l'odorat et le livre qui passe de mains en mains comme les fauteuils dans lesquels dorment ou se reposent les protagonistes au toucher. S'il y a peu à voir, la vue demeure pourtant le sens le plus convoqué avec une centaine d'occurrences lexicales. Sur cette scène où l'œil du spectateur peine à distinguer nettement, la vue est présente à travers une abondance de verbes mais aussi sa simple mention³⁰ ou celle des yeux, organes de ce sens³¹ miroirs de l'âme³², ou vecteurs de la vérité³³. Le miroir, invisible, est mentionné dans les didascalies³⁴ comme dans le texte³⁵. Il reflète les personnages qui portent sur eux-mêmes un regard plus ou moins complaisant, et sa matérialité évoque les jeux de regards des personnages, à la lisière des mots ou contre eux.

La didascalie donne presque pour chaque scène une indication de temporalité et, partant, de luminosité, « *lever du jour* »³⁶, « *la nuit* »³⁷, « *le matin* »³⁸, « *soirée* »³⁹, « *soir* »⁴⁰, et indique les directions de regard des personnages, ce qu'ils voient et ne voient pas. Le texte lui-même s'enroule dès la deuxième réplique autour du champ lexical de la vue, avec une insistance renvoyant à l'enfermement des protagonistes dans leurs mondes personnels, à leur manque absolu de considération de l'univers qui les entoure. Si Pommerat utilise parfois le procédé de rafale déclinant une sensation dans ses nuances les plus subtiles⁴¹, le verbe « voir »⁴² au sens propre comme au sens figuré domine largement avec soixante-deux occurrences par tous les personnages sauf la fille aînée et la femme embauchée, toutes deux liées intimement avec le mari de la fille

³⁰ Sc. 5, p. 24 : cf. note 25.

³¹ Sc. 4, p. 14 : LSF, sc. 5, p. 24 : LSF ; sc. 9, p. 31 : LMFA, p. 33 : didascalie.

³² Sc. 19, p. 55-56 : LPJ.

³³ Sc. 7, p. 25 : LSF. ; sc. 16, p. 49 : LMFA ; sc. 20, p. 57 : O.

³⁴ Sc. 8, p. 27 ; sc. 10, p. 34 ; sc. 11, p. 35 ; sc. 16, p. 48 ; sc. 27, p. 69.

³⁵ Sc. 2, p. 11 : LSF. ; sc. 4, p. 15 ; sc. 17, p. 52.

³⁶ Sc. 1, p. 9 ; sc. 15, p. 42.

³⁷ Sc. 7, p. 24 ; sc. 11, p. 35 ; sc. 16, p. 48 ; sc. 20, p. 56 ; sc. 22, p. 58 ; sc. 25, p. 65 ; sc. 27, p. 69.

³⁸ Sc. 12, p. 37 ; sc. 17, p. 50.

³⁹ Sc. 13, p. 39.

⁴⁰ Sc. 19, p. 55.

⁴¹ Sc. 13, p. 42 LSF. « [...] elle regarde la télévision toute la nuit [...] j'ai même l'impression qu'elle me scrute, qu'elle m'observe, qu'elle me dissèque [...] ».

⁴² Sc. 1, p. 9-10 : LFsA, LMFA. ; sc. 3, p. 13 : LSF. ; sc. 5, p. 21-23 : O., LSF, LMFA. ; sc. 7, p. 26 : LSF. ; sc. 8, p. 28 : O., LSF. ; sc. 9, p. 30-32 : LPJ., LMFA. ; sc. 13, p. 40-41 : LSF., LMFA., LPJ. ; sc. 15, p. 44 : LP. ; sc. 16, p. 49 : LMFA. ; sc. 17, p. 50-53 : LSF. ; sc. 18, p. 54 : LMFA. ; sc. 23, p. 61-64 : LSF., LFsA., LP. ; sc. 26, p. 66-68 : LSF.

aînée, grand utilisateur du verbe : « Bientôt tu verras. [...] tes yeux ne sont pas encore formés, plus tard tu verras que le monde [...] Tu verras que ce qui est laid [...] Tu verras qu'il existe [...] Tu verras que le progrès [...] nous pourrons enfin nous voir, tels que nous sommes [...] »⁴³ et Ori, l'aveugle voyant : « Ça se voit que je suis indécis, sans aucun doute cela se voit [...] je vois ce que vous êtes, et qui vous êtes, et qui vous êtes je le vois. [...] De la même façon que j'ai pu voir, percevoir, tout au fond, à l'intérieur de vous, pour ainsi dire vous découvrir [...] »⁴⁴. La seconde fille, quant à elle, exprime parfaitement le mensonge et l'illusion dans laquelle se complaît cette famille lorsqu'elle évoque leur adoption de la plus jeune pour remplacer Phèdre, leur sœur morte, une adoption fondée sur la ressemblance⁴⁵, donc sur la vue :

[...] c'était tellement extraordinaire de te voir, de te voir vivante, si pleine de vie, de te voir vivre [...] Nous t'avons vue et nous avons vu notre sœur, nous avons vu notre sœur Phèdre, [...] c'est seulement ensuite que nous t'avons vue, vue toi, que nous t'avons vue toi pour toi, toi-même⁴⁶.

Ou encore : « nous n'allons plus voir Phèdre aussi souvent, c'est un fait, nous n'allons plus la voir aussi souvent »⁴⁷. L'enfant que porte la fille aînée et dont elle ne connaît pas le père est lui aussi sujet à troubles de la ressemblance dans l'imaginaire de la seconde fille : « Est-ce que tu t'es déjà demandé à qui ou à quoi est-ce qu'il pourrait ressembler ? »⁴⁸.

Le verbe « regarder » est également omniprésent, autant dans la didascalie que dans les répliques, et à ce titre la scène 5 est caractéristique du style de Pommerat :

On entend une musique provenant de la télé.
LA FILLE AÎNÉE (regardant⁴⁹ en direction de la télé, s'adressant à la seconde fille) Tiens, regarde, c'est toi...
LA SECONDE FILLE (regardant en direction de la télé) En ce moment, je ne m'aime pas.
LA PLUS JEUNE (regardant en direction de la télé, s'adressant à la seconde fille) Qu'est-ce que tu es belle !
LA SECONDE FILLE Des fois je me demande si je n'aimerais pas mieux faire un métier ordinaire.
Tout le monde regarde en direction de la télé.

⁴³ Sc. 9 ; p. 30-32.

⁴⁴ Sc. 20, p. 56.

⁴⁵ Sc. 2, p. 12 : LSF., LPJ. ; sc. 7, p. 24-26 : LPJ.

⁴⁶ Sc. 7, p. 26.

⁴⁷ Sc. 17, p. 52-53.

⁴⁸ Sc. 23, p. 62.

⁴⁹ Nous soulignons désormais les occurrences significatives dans les citations longues.

LE PÈRE Regardez comme elle est belle ma princesse. [...]
 LA SECONDE FILLE. Ce matin pendant que je ne serai pas là, vous pourrez
 me regarder. [...]
 De la télé proviennent des cris exprimant la douleur, la souffrance, on entend
 des pleurs.
 LA PLUS JEUNE Oh regardez !
 Tout le monde fixe la télé, en silence. Puis la fille aînée l'éteint. Silence⁵⁰.

La scène convoque aussi la notion d'espionnage qui allie métaphoriquement la recherche du sonore à celle du visuel⁵¹ et la conclusion est laissée à la seconde fille : « Ou alors, regardez-moi, si le cœur vous en dit »⁵². Il est notable que cette scène, très réduite pour le livret de l'opéra éponyme de Philippe Boesmans⁵³, conserve tout de même six verbes « regarder »⁵⁴ sur sept et la phrase de chute⁵⁵. Enfin, le champ lexical de la vue s'enrichit aussi des nuances apportées par les verbes « remarquer »⁵⁶, « se revoir »⁵⁷, « lire »⁵⁸, « fixer »⁵⁹, « veiller »⁶⁰, « paraître »⁶¹, « apercevoir »⁶², « se montrer »⁶³, « apparaître »⁶⁴, « éblouir »⁶⁵, « contempler »⁶⁶, « admirer »⁶⁷,

⁵⁰ Sc. 5, p. 18-19.

⁵¹ Sc. 5, p. 20 : O. « Non, il n'avait jamais rien espionné de sa vie, même pas ses parents dans leur chambre à coucher ».

⁵² Sc. 5, p. 18.

⁵³ J. Pommerat, *Au monde, livret d'après sa pièce éponyme, Musique de Philippe Boesmans, Commande de la Monnaie, La Monnaie, [programme de salle de la création], Bruxelles 2014.*

⁵⁴ Ce verbe est utilisé 25 fois dans le spectacle : Sc. 3, p. 12-16 : didascalie, LSF., didascalie ; sc. 5, p. 18-24 : cf. note 50 et : LSF. ; sc. 9, p. 32-33 : didascalie, LPJ. ; sc. 11, p. 36 : didascalies ; sc. 12, p. 37-39 : LSF. ; sc. 13, p. 39 : didascalie, LSF. ; sc. 15, p. 47 : LPJ. ; sc. 17, p. 52 : LSF. ; sc. 19, p. 55 : didascalie ; sc. 23, p. 61-63 : LSF ; sc. 24, p. 64 : didascalie ; sc. 26, p. 68 : didascalie.

⁵⁵ Dans l'opéra, il s'agit de la sc. 4. J. Pommerat, *Au monde, livret d'après sa pièce éponyme*, cit., p. 14-18.

⁵⁶ Sc. 3, p. 14 : didascalie ; sc. 9, p. 29 : didascalie (2 fois) ; sc. 20, p. 57 : O.

⁵⁷ Sc. 4, p. 14 : LFsA.

⁵⁸ Sc. 5, p. 17 : didascalie ; puis toujours par LSF au sujet du livre rapporté par Ori : sc. 8, p. 28 ; sc. 13, p. 42 ; sc. 17, p. 53.

⁵⁹ Sc. 5, p. 19 : didascalie.

⁶⁰ Sc. 5, p. 23 : LSF. ; sc. 7, p. 27 : LSF. ; sc. 20, p. 57-58 : O.

⁶¹ Sc. 7, p. 26 : LSF.

⁶² Sc. 7, p. 26 : didascalie.

⁶³ Sc. 8, p. 28 : LFA., O.

⁶⁴ Sc. 9, p. 32 : LPJ. ; sc. 13, p. 39 : LFA.

⁶⁵ Sc. 9, p. 32 : LMFA.

⁶⁶ Sc. 9, p. 33 : LMFA.

⁶⁷ Sc. 12, p. 38 : LFA. (3 occurrences) ; sc. 17, p. 53 : LSF. ; sc. 19, p. 55-56 : LPJ.

« reconnaître »⁶⁸, « observer »⁶⁹, « distinguer »⁷⁰, « repérer »⁷¹, « percevoir et découvrir »⁷² « guetter, avoir à l'oeil »⁷³, « attirer l'attention »⁷⁴.

La vue permet de dégager la morale du monde et la parole permet ensuite de la révéler au monde. Les deux sont donc intrinsèquement liées : dans *Au monde*, la connaissance passe par la vue et par l'ouïe.

De l'ouïe

L'ouïe est le deuxième sens le plus convoqué et, comme pour la vue, des indications sonores sont données dans les didascalies. Outre la mention des musiques enregistrées, il y est question d'« entendre les oiseaux »⁷⁵, des « pas »⁷⁶, « les bruits de la ville étouffés »⁷⁷ ou le « bruit [qui] s'infiltré », de « la musique »⁷⁸, des « cris »⁷⁹, des « pleurs »⁸⁰, des « mots »⁸¹, de « chuchoter »⁸², de « chanteurs et de chanteuses »⁸³, de « chanter dans un micro »⁸⁴, de « voix »⁸⁵, de « calme »⁸⁶, de « sanglots »⁸⁷ ou même de s'adresser « avec violence, rage et mépris »⁸⁸, avec une voix aux « accents effrayants »⁸⁹. Mais dans *Au monde*, ce qu'on entend est un leurre, un faux espoir, un mensonge et l'on attend des révélations, à l'image des appels que guette le fils aîné pour son père⁹⁰. Le langage semble avoir perdu son sens. Il faut

⁶⁸ Sc. 11, p. 36 : deux occurrences dans les didascalies.

⁶⁹ Sc. 13, p. 42 : LSF. ; sc. 16, p. 48 : didascalie.

⁷⁰ Sc. 17, p. 50 : LSF.

⁷¹ Sc. 20, p. 57 : O.

⁷² Sc. 20, p. 57. O.

⁷³ Sc. 20, p. 58, O.

⁷⁴ Sc. 23, p. 64 : LSF.

⁷⁵ Sc. 2, p. 11 ;

⁷⁶ Sc. 1, p. 10 (4 fois) ; sc. 15, p. 43-44 (3 fois) ; sc. 17, p. 50 ; sc. 18, p. 54.

⁷⁷ Sc. 3, p. 12.

⁷⁸ Sc. 5, p. 18.

⁷⁹ Sc. 5, p. 19 ; sc. 8, p. 28 et 29 ; sc. 22, p. 59.

⁸⁰ Sc. 5, p. 19.

⁸¹ Sc. 5, p. 20.

⁸² Sc. 7, p. 26 ; sc. 17, p. 50.

⁸³ Sc. 7, p. 27.

⁸⁴ Sc. 6, p. 24 ; sc. 14, p. 42.

⁸⁵ Sc. 8, p. 28.

⁸⁶ Sc. 8, p. 28 et 29.

⁸⁷ Sc. 13, p. 42.

⁸⁸ Sc. 22, p. 61.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Sc. 17, p. 51 ; sc. 26, p. 66.

parler mais rien ne se dit. Personne ne dit rien à celle qui parle au monde à travers la télé et qui ne supporte pas de se voir ou de s'entendre.

Le substantif « mot », au singulier comme au pluriel fait son apparition à partir de la scène 18, dans la bouche de deux personnages venus du dehors, Ori et la plus jeune⁹¹. Alors, le langage signifie enfin quelque chose, les sens révèlent le but de l'existence. Parce qu' Ori est allé éprouver dans le monde les horreurs du commerce de son père, tandis que la seconde fille tente d'habiller la réalité des chimères idéalisantes de la télévision, il peut ressentir le cœur des hommes. Quand le sens de leur existence commence à affleurer, les protagonistes remarquent que la musique baigne la vie de la femme embauchée par le mari⁹², conjonction de sensations (les sons qui seuls semblent perçus par la seconde fille) et de sens (les paroles des chansons que le spectateur reçoit de plein fouet) : « C'est de votre chambre que nous parvient cette musique. Il faut reconnaître que c'est assez beau, à part que cet air est d'une beauté à se vendre au diable ». Une musique métaphore du monde ?

Dans cette famille, il est quelque chose à « dire » dont on ne peut pas « parler » et dont le poids est révélé par l'insistance de ces deux verbes, le premier désignant le fond qu'il semble impossible d'entendre, de révéler et le second la forme, le babillage qui régit les rapports des personnages entre eux mais ne sait ni qualifier, ni désigner. « Dire » est employé dans ses quatre sens⁹³ d'émission de sons et d'expression de la pensée par la parole, par le langage, par un signe autre que la parole et revient à soixante-sept reprises⁹⁴. Le mari de la fille aînée, la seconde fille et Ori ont chacun leur acception du verbe, le premier dit la vérité :

Je dis ce que je vois [...] et je dis ce que je fais, je dis cela à qui veut m'entendre.
[...] je peux dire exactement la vérité [...] je peux tout dire [...], je peux dire tout

⁹¹ Sc. 18, p. 55, LFA. ; sc. 19, p. 53 : LPJ.

⁹² Sc. 22, p. 60 : LSF.

⁹³ Cf. « Dire », *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris 2011, p. 744-746.

⁹⁴ Sc. 2, p. 11 : LSF. ; sc. 4, p. 15-16 : O., LP. ; sc. 5, p. 20-24 : LMFA., LSF. ; sc. 7, p. 26-27 : LSF. ; sc. 9, p. 31-32 : LMFA. ; sc. 12, p. 37 : LFA. ; sc. 13, p. 41-42 : LMFA., LSF. ; sc. 15, p. 43-48 : LSF., O. LSF., LMFA. ; sc. 16, p. 49 : LMFA. ; sc. 17, p. 50-53 : LFA., LSF., LFsA., LSF. ; sc. 18, p. 55 : O. ; sc. 20, p. 56-57 : O. ; sc. 22, p. 59-60 : LSF. ; sc. 23, p. 62-63 : LSF. ; sc. 26, p. 66-67 : LSF.

ce que j'ai à lui dire [...] même si ce n'est pas agréable à entendre [...] alors je lui dirai [...] je dis la vérité [...] je dis devant eux ce que je pense [...] et ce que j'ai envie de dire [...]»⁹⁵,

la seconde s'apprête à faire une révélation (« Je vais vous dire moi [...] »)⁹⁶, mais elle n'en dira rien de plus. Elle dit sans rien dire, sa parole meuble le malaise des sanglots de la petite, essaie de faire diversion de révéler un secret, mais ce qu'elle veut transmettre reste vain, tout n'est qu'apparence, enveloppe de discours, langue de bois. Elle a mobilisé l'ouïe de ses sœurs pour rien. Enfin, Ori tente d'affirmer ce qu'il sait :

[...] au fond je dois vous le dire en face [...]. cela s'est fait très simplement, si on peut dire. [...] de pouvoir vous dire, les yeux dans les yeux, ce que je vais vous dire, car je vais le dire... Je vais aussi vous dire à quoi j'ai ressenti ce que vous étiez. [...] ce que je vais vous dire, ce que je voulais vous dire est simple. [...] pour ainsi dire vous révéler telle qu'en vous-même [...]»⁹⁷.

« Parler » revient quarante-trois fois⁹⁸, principalement dans les répliques du mari de la fille aînée : « [...] je parle pour dire ce qui est [...] Quand je parle on dirait même que cela dérange [...] »⁹⁹ et de la seconde fille :

LE PÈRE Nous devrions peut-être parler de choses un peu sérieuses [...]
LA SECONDE FILLE Nous aurions voulu parler d'Ori avec toi papa [...]. (*À la fille aînée, dure*) [...] Tu n'es pas drôle quand tu parles comme ça. [...] j'ai réalisé que jamais tu ne parlais comme les autres femmes qui attendent un enfant, de leur ventre, ou bien de l'enfant qui est à l'intérieur [...] j'ai réalisé d'un coup que nous ne parlions jamais de ça nous non plus. [...] personne n'en parle. C'est comme si ça n'avait pas lieu¹⁰⁰.

Les deux sont parfois intimement liés comme dans la scène 12 qui les mêle en une courte réplique, révélant, en creux, le désarroi de la seconde fille devant le silence d'Ori au sujet de sa maladie, et termine par une focale sur son image, pouvant apaiser les angoisses provoquées par le silence, et la

⁹⁵ Sc. 9, p. 31-32 ; sc. 5, p. 20 ; sc. 13, p. 41-42 ; sc. 16, p. 49.

⁹⁶ Sc. 5, p. 21 et sc. 22, p. 59-60.

⁹⁷ Sc. 20, p. 56-57.

⁹⁸ Sc. 4, p. 15 : O. ; sc. 5, p. 18-23 : LSF., LMFA., LSF., LMFA. « Quand je parle, on dirait que ça dérange [...] », O., LMFA., LSF. ; sc. 7, p. 25-27 : LSF. ; sc. 9, p. 30-32 : LMFA., LPJ. ; sc. 10, p. 35 : LSF. ; sc. 11, p. 35-36 : didascalie, LSF. ; sc. 12, p. 37 : LSF. ; sc. 13, p. 39-42 : LSF. ; sc. 15, p. 44-47 ; sc. 16, p. 48 : LMFA. ; sc. 17, p. 52 : LSF. ; sc. 19, p. 56 : LP. ; sc. 22, p. 60 : LSF. ; sc. 23, p. 62-63 : LSF. ; sc. 26, p. 67 : LSF. ; sc. 27, p. 69 : didascalie.

⁹⁹ Sc. 16, p. 48.

¹⁰⁰ Sc. 15, p. 44-47.

formule idiomatique mais significative dans le contexte qu'elle lance *in fine* revient deux fois dans le spectacle¹⁰¹, liant le sens de la vue et celui de l'ouïe :

LA SECONDE FILLE Mais pourquoi est-ce qu'il ne nous dit toujours rien sur sa situation, il ne nous dit rien. C'est tellement incroyable, on dirait qu'il ne se passe rien, oui. Comme si tout allait parfaitement bien pour lui, alors que ce n'est pas vrai. Que se passe-t-il ? Il faudrait parler non, non ? Oui, dès ce soir en rentrant je lui en parlerai... (*Elle allume la télé*) Regardez-moi, si le cœur vous en dit, je m'en vais...¹⁰²

Les verbes de l'ouïe peuvent aussi être déclinés en cascade, du plus fort au silence, et ouvrir sur la vue, toujours ressentie comme un remède à l'ouïe :

LA SECONDE FILLE Je comprends très bien qu'on puisse décider d'arrêter de parler, se taire définitivement un jour, silence. (*Temps*)¹⁰³

Les verbes « entendre » - des pas, des portes ou des personnages, parfois suivi ou précédé de « résonner »¹⁰⁴, « demander »¹⁰⁵ sont également très présents et l'on rencontre aussi, plus sporadiquement, « répéter »¹⁰⁶, « téléphoner »¹⁰⁷, « percevoir »¹⁰⁸, « s'exprimer »¹⁰⁹, « raconter »¹¹⁰, « rire »¹¹¹ parfois suivi de « plaisanter », « réveiller »¹¹², « appeler »¹¹³ et « crier »¹¹⁴, mentionnés uniquement par la seconde fille, « écouter »¹¹⁵, « se taire »¹¹⁶, « mentir »¹¹⁷, « nier »¹¹⁸, « annoncer »¹¹⁹ et « tenir des propos tellement

¹⁰¹ Sc. 5, p. 24 et sc. 12, p. 39.

¹⁰² Sc. 12, p. 39.

¹⁰³ Sc. 13, p. 39.

¹⁰⁴ Sc. 1, p. 10 : didascalie (2 fois) ; sc. 3, p. 13 didascalie (2 fois) ; sc. 8, p. 29 : LSF. ; sc. 11, p. 35 : LSF. ; sc. 15, p. 43-44 : LPJ. (3 fois), didascalies (2 fois), LFA. ; sc. 17, p. 50 : LSF. et didascalie ; sc. 18, p. 54 : « *On entend des pas.* » ; sc. 22, p. 58-60 : LSF. (6 fois) et didascalie.

¹⁰⁵ Sc. 2, p. 12 : LSF. (2fois) ; sc. 9, p. 33 : LSF. ; sc. 12, p. 38 : LSF., LP ; sc. 15, p. 44-45 : LSF. ; sc. 16, p. 49 : LMFA. ; sc. 18, p. 53 : LP. ; sc. 22, p. 61 : LMFA. ; sc. 23, p. 62 : LSF., LFA.

¹⁰⁶ Sc. 2, p. 12 : LSF.

¹⁰⁷ Sc. 3, p. 13 : LFsA.

¹⁰⁸ Sc. 5, p. 17 : didascalie ; sc. 8, p. 28 : LSF.

¹⁰⁹ Sc. 5, p. 19 : LSF. (4 fois).

¹¹⁰ Sc. 9, p. 30-31 : LMFA. (2 fois)

¹¹¹ Sc. 9, p. 30 : LMFA. ; sc. 15, p. 44 : LFA., LSF. , sc. 26, p. 66 : LSF.

¹¹² Sc. 9, p. 30-31 : LMFA., LPJ.

¹¹³ Sc. 10, p. 34, (3 fois).

¹¹⁴ Sc. 10, p. 34 ; sc. 11, p. 35 (2 fois).

¹¹⁵ Sc. 12, p. 38.

¹¹⁶ Sc. 13, p. 39.

¹¹⁷ Sc. 15, p. 43.

¹¹⁸ Sc. 23, p. 62.

incohérents »¹²⁰, « pleurer »¹²¹, « chanter »¹²² dont l'accumulation renforce la sensation auditive.

La scène 22 est emblématique de l'insistance de Pommerat sur le champ lexical de l'ouïe :

La fille aînée s'en va. Entre la femme introduite dans la maison par le mari de la fille aînée. On entend une musique, provenant du fond de l'appartement.

LA SECONDE FILLE C'est de votre chambre que nous parvient cette musique. Il faut reconnaître que c'est assez beau, à part que cet air est d'une tristesse à se vendre au diable. On n'ose plus rien vous dire, vous êtes maintenant parfaitement installée, comme si nous n'existions pas finalement. Vous savez, je vais vous dire quelque chose que je n'ai jamais dit à personne. Je n'y suis jamais arrivée. Je sais, c'est même ridicule, oui, parfaitement absurde, et au fond sans intérêt. Mais je n'arrive pas à parler de mes rêves. Je sens bien qu'il faudrait que j'y arrive un jour, oui, parler, parler un peu aux autres, ne pas rester muette, non.

Entre le mari de la fille aînée. Surpris de rencontrer la seconde fille. La seconde fille sort en silence.

LA FEMME INTRODUEITE DANS LA MAISON PAR LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE (en s'adressant à l'homme avec violence, rage, mépris dans sa langue. Sa voix prend des accents effrayants)¹²³

Mais il faut remarquer, à l'inverse, que le silence est omniprésent, toile vierge sur laquelle viennent s'imprimer les sons, les pensées, les musiques, dans la didascalie¹²⁴ comme dans les remarques de la seconde fille¹²⁵, des silences organisés de façon quasi rythmique :

On entend des pas.

Entre Ori.

ORI Excusez-moi je ne m'étais pas réveillé.

Temps.

LE PÈRE As-tu pris enfin ta décision Ori ?

¹¹⁹ Sc. 23, p. 63.

¹²⁰ Sc. 23, p. 64.

¹²¹ Sc. 26, p. 66.

¹²² Sc. 26, p. 67.

¹²³ Sc. 22, p. 60-61.

¹²⁴ Sc. 1, p. 9-10 3 occurrences ; sc. 2, p. 11-12 : 3 occurrences ; sc. 3, p. 14 : « *Entre Ori [...]* *Sans bruit.* » ; sc. 4, p. 15-16 : 3 occurrences ; sc. 5, p. 17-23 : alternance entre *temps* (7 fois) et *silence* (7 fois) ; sc. 7, p. 24 : « *Derrière elles, silencieuses, la fille aînée.* » ; sc. 8, p. 28-29 : alternance entre *temps* (1 fois) et *silence* (2 fois) ; sc. 11, p. 36-37, « *Un temps. [...] Silence.* » ; sc. 15, p. 43-46 : alternance entre *temps* (4 fois), *silence* (2 fois) et *trouble persistant* ; sc. 22, p. 61 : alternance entre *temps* (1 fois) et *silence* (2 fois) ; sc. 23, p. 63 : « *Silence. [...] Temps.* » ; sc. 24, p. 64 : « *Silence.* ».

¹²⁵ Sc. 3, p. 13 : « Peut-être c'est le dernier endroit de la ville où l'on entend du silence » ; sc. 11, p. 35 : « Il n'y avait que le silence [...] ».

Long temps¹²⁶.

À la jointure entre le monde sonore et le monde visuel se situe un accessoire-protagoniste : la télévision, omniprésente à travers sa lumière, son son et ce qui en est dit par les membres de la famille autour de la seconde fille. La vue et l'ouïe sont également très souvent combinés à l'intérieur d'une même phrase : « regarde ce silence »¹²⁷, ou d'une même scène : « *Dans un lieu indéterminé, la femme introduite dans la maison par le mari de la fille aînée chante. Dans un micro. Une chanson tragique et sentimentale à la fois. Elle est nue. La musique, le son, très forts »¹²⁸. Il s'agit du troisième *playback* pour lequel Pommerat convoque les dimensions sonore et visuelle : la nudité de la comédienne place subitement et violemment le spectateur en position de voyeur, ne serait la pénombre dans laquelle ce nu apparaît. Le temps que le spectateur, abasourdi par la musique très forte, comprenne qu'elle est nue, l'intègre, en soit persuadé, le noir a de nouveau effacé la scène, reléguant cette vision au plan d'un rêve, d'un fantasme, voire d'un cauchemar, tant les questions qui entourent cette apparition déstabilisent : pourquoi chante-t-elle ainsi nue ? Pourquoi Pommerat place-t-il cette vision à ce moment de la pièce ? Comment comprendre cette apparition ? Aucune réponse rationnelle n'étant satisfaisante ou plus valide qu'une autre, le spectateur retourne à l'immédiateté du spectacle et n'en garde que l'impression sur la rétine et le tympan.*

Du toucher

Le toucher est également convoqué dans la didascalie et dans le texte, tout d'abord pour des gestes simples : on « *caresse* »¹²⁹, « *fait passer* »¹³⁰, on « *allume [et on] éteint la télé* »¹³¹, on se « *serre* »¹³², on « *berce* »¹³³, on est

¹²⁶ Sc. 18, p. 54.

¹²⁷ Sc. 3, p. 12.

¹²⁸ Sc. 21, p. 58. Cette scène de *playback*, résumée par une didascalie, a déjà eu lieu deux fois et quasiment dans les mêmes termes (sc. 6, p. 24 et sc. 14, p. 42).

¹²⁹ Didascalies : sc. 1, p. 9 ; sc. 2, p. 11 ; sc. 9, p. 29 ; sc. 19, p. 55.

¹³⁰ Sc. 5, p. 17 : didascalie.

¹³¹ Changement de chaîne : sc. 5, p. 18 ; allumage : sc. 9, p. 33 ; sc. 12, p. 39 ; sc. 26, p. 68 ; extinction : sc. 5, p. 19 ; sc. 9, p. 33 ; sc. 13, p. 41 ; sc. 23, p. 63.

« dans les bras »¹³⁴, on « se colle »¹³⁵, on « a envie de toucher pour sentir »¹³⁶, on « soutient »¹³⁷, on « effleure »¹³⁸, on « se libère de l'étreinte »¹³⁹, ou plus sophistiqués et virtuels dans les rêves de la seconde fille qui imagine une société où les mains ne serviraient plus à confectionner (« Tous nos satanés objets n'auront plus besoin de mains humaines pour êtres fabriqués, non »)¹⁴⁰, ou d'une émission où les animaux remplaceraient les hommes (« Quand le chien qui incarne Jésus dit 'non, tu ne me baiseras pas les pieds' ! Oui c'est un chien qui a littéralement le physique de Jésus vous verrez et que le chien Judas les lui lèche »)¹⁴¹.

À défaut de partager un repas, les membres de la famille touchent tour à tour le présent rapporté par Ori : « *Il sort un livre de sa poche. [...] Il le donne. Le livre passe de main en main. Chacun le manipule avec précaution, comme un objet rare. Personne n'ose l'ouvrir. Puis le livre revient vers Ori* »¹⁴².

L'image très sensuelle de la femme embauchée qui chante en tenant un micro devant sa bouche est un parti-pris de la mise en scène de Pommerat puisque la didascalie indique dans les trois cas¹⁴³ « *chante dans un micro* », qui pourrait tout à fait être un micro sur pied et qui ne convoquerait donc pas le toucher. En outre, certaines associations semblent sinon surréalistes du moins métaphoriques, comme à la scène 3 quand la seconde fille remarque : « On dirait qu'on me caresse au fond des yeux à l'intérieur ».

Ori heurte de plus en plus fréquemment son corps lors de ses déplacements¹⁴⁴ à cause de sa maladie, blessures produites par un toucher violent ; le sens du toucher est également convoqué pour des sensations

¹³² Didascalies : sc. 7, p. 24 ; sc. 26, p. 67-68.

¹³³ Didascalies : sc. 7 p. 24-27.

¹³⁴ Didascalies : sc. 7, p. 27 ; sc. 26, p. 68.

¹³⁵ Sc. 9, p. 29, didascalie.

¹³⁶ Sc. 9, p. 30 : LPJ.

¹³⁷ Sc. 15, p. 46, didascalie.

¹³⁸ Sc. 15, p. 48, LPJ.

¹³⁹ Sc. 26, p. 67, didascalie.

¹⁴⁰ Sc. 5, p. 22 : LSF.

¹⁴¹ Sc. 26, p. 66.

¹⁴² Sc. 5, p. 21.

¹⁴³ Sc. 6, p. 24 ; scène 14, p. 42 ; scène 21, p. 58.

¹⁴⁴ Cf. note 25.

externes¹⁴⁵, comme pour des sensations internes : les maux menstruels¹⁴⁶, la jouissance¹⁴⁷, la gestation¹⁴⁸ ou le passage de l'interne à l'externe à travers la blessure, le saignement¹⁴⁹, les pleurs¹⁵⁰, qui se manifestent à la fois par la sensation épidermique, la vision de l'écoulement et la nécessité d'un réconfort qui implique le toucher, notamment les caresses¹⁵¹. À la saisissante scène 10 la plus jeune fille saigne-t-elle vraiment ou rêve-t-elle qu'elle saigne ? Justement : le toucher est poussé au maximum à travers l'imagination, rêve de nage, de « traitements, de tortures »¹⁵², et même désir d'anéantissement :

[je voudrais] faire [...] quelque chose que les autres trouveraient laid, qui leur donnerait envie de me tuer, de me jeter contre les murs, de m'ébouillanter, de me fracasser le nez à coup de pierres [...] je voudrais [...] qu'on me tue, je voudrais être un tas en décomposition¹⁵³.

Le toucher peut être combiné avec l'ouïe, comme dans la scène 5 où Ori évoque la résistance d'un prisonnier à la torture (toucher violent) mais pas à la calomnie (ouïe violente), ou la consolation des sanglots de la jeune sœur par des caresses à la scène 13. Il peut aussi être allié avec la vue lorsque par exemple des protagonistes se serrent ou se caressent sous les yeux d'autres. Les trois enfin se rejoignent dans la scène 7 : la seconde fille tient sa jeune sœur serrée dans ses bras et s'extasie sur sa ressemblance avec sa sœur morte en expliquant à quel point cette vision l'a bouleversée physiquement, pendant que la fille aînée les regarde, silencieuse.

Enfin, le plaisir sexuel, fusion de l'interne et de l'externe, est au cœur du débat dans le dialogue de sourds entre le mari de la fille aînée et la femme embauchée dans la maison : « Qu'est-ce que nous mettons dans les choses sexuelles ? [...] Pourquoi est-ce qu'il faut mettre tout ce poids dans le

¹⁴⁵ Sc. 7, p. 25.

¹⁴⁶ Sc. 9, p. 33 : LPJ.

¹⁴⁷ Sc. 15, p. 47-48 : LPJ.

¹⁴⁸ Sc. 15, p. 48 : LSF.

¹⁴⁹ Sc. 10, p. 34 : LPJ.

¹⁵⁰ Sc. 10, p. 34 : LPJ. ; sc. 13, p. 39 : didascalie ; sc. 26, p. 66 : LSF.

¹⁵¹ Sc. 13, p. 42 : didascalie.

¹⁵² Sc. 8, p. 29 : LSF.

¹⁵³ Sc. 9, p. 30 : LPJ.

sexe ? »¹⁵⁴, en écho à l'envolée de la plus jeune sur la jouissance à la scène précédente¹⁵⁵.

De l'odorat

Il est très peu question d'odorat si ce n'est pour évoquer la puanteur, celle que se souhaite la plus jeune fille (« [...] je voudrais être un tas en décomposition... Sale. J'aimerais puer [...] »)¹⁵⁶ ou, par allusion, celle des déchets dans le traitement (et, ce fait, la destruction de l'odeur) desquels s'est lancé le père¹⁵⁷ dans le but de préserver la beauté apparente du monde. Mais il revient en combinaison avec la vue et l'ouïe lorsqu' Ori menace et protège à la fois la femme étrangère parce qu'elle n'a pas d'odeur ; la répétition des verbes « ressentir », « remarquer », « percevoir », « repérer », « révéler » fait alors ressortir la sensorialité très dense de cette scène¹⁵⁸, la violence du désir de possession ou de destruction qui envahit Ori, ou Ori dans un rêve de désir masochiste de l'un des protagonistes : la seconde fille.

Du goût

Le goût, n'intervient que deux fois, lorsque la seconde fille remarque qu'ils vont boire de l'alcool quand les autres se lèvent¹⁵⁹ et quand la plus jeune compare le père à un « vin noble, [...] ce qui est rare et bon »¹⁶⁰. Mais n'est-il pas représenté en creux ? La grande table nappée de blanc visible dans un grand nombre de scènes n'est pas un bureau, elle semble attendre un grand repas de famille à ceci près que n'y figurent nulle vaisselle, nulle verrerie, nuls couverts et à plus forte raison nuls mets ou boissons. C'est la table d'un repas fantôme, d'un désir ou d'un souvenir de repas. Un repas à la fois symbolique et désincarné comme la Cène évoquée par la seconde fille qui

¹⁵⁴ Sc. 16, p. 48-49.

¹⁵⁵ Sc. 15, *cf.* note 134.

¹⁵⁶ Sc. 9, p. 30.

¹⁵⁷ Sc. 18, p. 54 : LFsA.

¹⁵⁸ Sc. 20, p. 57 : O.

¹⁵⁹ Sc. 4, p. 14 : LSF.

¹⁶⁰ Sc. 19, p. 55.

s'apprête à en faire une lecture décalée à la télévision¹⁶¹. Que partage-t-on dans cette famille autour de la table ? Des mets ? Des secrets ? Des culpabilités ? Voilà l'une des questions posées par ce théâtre.

La courte scène 24, quant à elle, ne convoque aucun sens précis, mais est entièrement dévolue à la connexion sensorielle que peuvent éprouver un frère et une sœur et dont l'intensité est manifestée à travers la répétition obsessionnelle des mots « sensation », « sentir » et « ressentir » dans ce monologue de la fille aînée face à Ori, silencieux :

Tu ne ressens pas ça toi comme nous sommes près. J'ai réalisé ça, comme je te sentais près de moi, comme si une couche à peine plus épaisse qu'une peau nous séparait toi et moi. Un peu comme si rien ne nous séparait toi et moi finalement. Nous sommes tellement frère et sœur, je crois que c'est pour ça que je ressens cela avec toi, cette sensation qui n'est pas ordinaire mais qui est forte. Ça fait vraiment du bien d'être près, de te sentir tout près, oui je te sens tellement près que je me demande même parfois si tu es encore à l'extérieur de moi ou à l'intérieur. Des fois c'est même difficilement identifiable comme sensation, des fois c'est comme si je n'avais pas l'impression que tu étais dehors mais plutôt dedans, à l'intérieur. Est-ce que tu le sens to

Enfin, tous les sens sont réunis en bouquet final dans l'explosion d'amour de la seconde fille à l'égard de la plus jeune : par cette énumération lancinante et mielleuse elle convoque la vue, puis le goût et le toucher pour arriver à une conclusion sèche mais réaliste – le caillou dans la poche permet de se souvenir par l'action de toucher sans voir, blesse quand il s'est glissé dans la chaussure, mais permet aussi de ne pas perdre son chemin lorsqu'on le sème derrière soi, comme si cette jeune fille adoptée, venue d'ailleurs, garantissait la stabilité de la famille, la protégeait de la ruine :

Tu es notre petit bijou précieux. Notre nouvelle petite sœur adorée. Notre petit miracle. Notre petit bourgeon à peine éclos. Notre étoile. Notre univers. Notre sourire. Notre petite perle. Notre perle tout court. Notre bonbon à sucer, notre petite pelote de laine. Notre petit morceau de velours. Notre petit grain de beauté. Notre sirop. Notre petit ver de terre. Notre petit fruit trop mûr. Notre enfant sauvée. Notre rescapée du désastre. Notre petit caillou¹⁶².

« Dans ma pièce *Au monde*, il n'y a que des choses voilées. C'est presque un effet. Si je suscite chez le spectateur le désir de savoir, je vais ouvrir son

¹⁶¹ Sc. 26, p. 66 : LSF : « Jésus prend un dernier repas en compagnie de ses apôtres avant d'aller à la croix. Quelle merveilleuse idée originale de faire jouer cette scène par des chiens, justement ».

¹⁶² Sc. 26, p. 67.

champ d'imagination, de perception»¹⁶³, note Joël Pommerat. Marion Boudier explique que pour ce faire, Pommerat met le spectateur dans un état de perplexité qui : « [...] est autant intellectuelle qu'émotionnelle : c'est une sensation de déstabilisation et d'étonnement, parfois d'incompréhension, qui stimule un travail d'association mentale, d'interprétation et d'élargissement de la perception »¹⁶⁴. Cette perplexité est donc sensorielle par la stimulation accentuée de la vue et l'ouïe, par une gestion spécifique de la lumière et des niveaux sonores, et par l'insistance du texte théâtral sur le vocabulaire de la perception.

Dans *Au monde*, le rapport des personnages aux sens, principalement, la vue, l'ouïe, le toucher, et plus anecdotiquement l'odorat et le goût, est omniprésent et structure le spectacle. Les protagonistes sont en prise avec leurs sens dans un monde vide où rien n'existe que penser à partir de ce que l'on ressent de soi et des autres. En effet, ce qu'insinue Pommerat ici va au-delà de la représentation des rapports interfamiliaux, sujet galvaudé s'il en est sur la scène théâtrale, et qui plus est délibérément écrit ici en palimpseste de plusieurs modèles (*Les Trois sœurs* de Tchekhov, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck), ou même de la catharsis. Il suggère la quadruple culpabilité dissimulée sous le luxe : celle d'avoir gagné beaucoup d'argent, celle de dominer les masses, celle de rester entre soi et d'entretenir des relations incestuelles et enfin celle de vouloir ressusciter les morts en achetant les vivants. Par des procédés de rupture, de répétition et de juxtaposition, l'auteur favorise de scène en scène une résonance entre le discours paradoxal voire incompréhensible des personnages et l'expérience sensible du public. Le spectateur n'est pas confronté à une histoire universelle qui se déploie diachroniquement sur le plateau et dont l'interprétation est univoque : il construit au fil des scènes sa propre interprétation d'une action elliptique, en fonction de son expérience de la vie et de son émotion théâtrale. En écho à la sensorialité puissante d'*Au monde*, il se sert de la mémoire de ses propres sens pour donner son sens au spectacle.

¹⁶³ J. Pommerat, *Théâtres en présence*, cit., p. 32-33.

¹⁶⁴ M. Boudier, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, cit., p. 128.

Corpus iconographique - Photo ©Elizabeth Carecchio



