

Sur *L'Amant*. Retour critique sur un travail de création sonore

Le présent texte vise à rendre compte du processus de création musicale et sonore pour la pièce de théâtre *L'Amant*, du dramaturge anglais Harold Pinter, produit par Aquilon Théâtre, mis en scène par Francis Richard au printemps 2009.

Notre objectif est d'examiner les moyens dont disposent les différents intervenants dans ce processus – notamment le concepteur sonore/compositeur et le metteur en scène – pour échanger leurs idées afin d'arrimer leurs visions complémentaires et produire une bande sonore qui parachève la vision du metteur en scène. Nous examinerons les outils de communication et de description verbale et graphique employés pour évaluer leurs avantages et leurs limites.

Aborder le texte : premier découpage

Pour nous, le travail de création sonore a commencé dès la première lecture. À la demande du metteur en scène, celle-ci s'est faite sans discussion préalable, pour nous permettre de tirer le maximum de notre lecture sans être influencé par des considérations de mise en scène.

Après deux lectures de la pièce, nous avons élaboré un schéma décrivant ses différentes phases pour nous permettre de voir sa forme globale en un coup d'œil (voir annexe 1). Selon ce découpage, la pièce se déploie sur deux jours, chaque jour étant divisé en quatre phases séparées par des noirs. Notre schéma tente de décrire chacune de ces phases, puis propose des moyens sonores qui pourraient permettre le glissement d'une phase à l'autre. L'idée, à ce stade, est d'éviter toute description stylistique pour éviter de se contraindre.

Ce n'est qu'après avoir assisté à la première lecture des comédiens et discuté avec le metteur en scène que les besoins particuliers en matière sonore sont identifiés. L'espace Geordie, où sera présentée la pièce, est petit et les spectateurs sont très proches de la scène. Pour cette raison, tous les éléments de bruitage (porte qui cogne, horloge qui sonne, etc.) ne seront pas préenregistrés mais plutôt réalisés *in situ*. La bande sonore quant à elle sera constituée d'éléments musicaux qui assurent la transition entre les tableaux (séparés par des noirs) et d'environnements sonores qui accompagneront le délire du jeu sexuel de Sarah et Max (phase 2 du deuxième jour).

Conceptualiser la musique, musicaliser le concept

Pour Francis Richard, le metteur en scène, la musique des entre-scènes – c'est-à-dire des noirs entre chaque tableau – doit servir à lier, mais surtout à faire progresser le spectateur à travers les divers états des protagonistes. Il ne s'agit surtout pas de redoubler,

par la musique, ce qui vient d'être exposé par la scène et, encore moins, d'infuser une charge émotive supplémentaire au final de chaque scène. La première étape de composition est donc d'établir quel est le vecteur qui fait progresser l'action de tableau en tableau.

L'Amant raconte l'histoire d'un couple de banlieue des plus ordinaires aux habitudes sexuelles, du moins, inhabituelles. Écrite dans les années soixante, la pièce aborde des questions de fidélité, de relation amoureuse et de relation charnelle, de domesticité bourgeoise et de désir sexuel. Cependant, pour Richard, l'intérêt d'une production contemporaine de *L'Amant* est surtout d'explorer les implications, pour les participants, de s'adonner à des pratiques sexuelles divergentes. En outre, il s'agit pour le metteur en scène de poser la question suivante : quelles sont les limites de tels jeux et qu'est-ce qui arrive lorsqu'un des participants ne joue plus ? Dans cette optique, et en regard de cette question, la pièce peut se définir comme une série de déphasages et de remises en phase des personnages masculin et féminin qui subissent des translations et des permutations émotives et situationnelles. Ces mouvements sont illustrés dans le tableau en bas de l'annexe 2.

Le premier concept de composition proposé est d'écrire une musique à deux voix, chacune d'elle représentant respectivement le féminin (contrebasse) et le masculin (sax alto). Le rapport de parallélisme, de conjonction ou de disjonction des lignes mélodiques de ces deux voix illustre le phasage ou déphasage des personnages, tandis que l'évolution de la consonance/dissonance effectue les translations ou permutations. L'annexe 3 montre quelques-unes de ces premières musiques. Les mélodies sont extrêmement simples – il n'y a souvent qu'une ou deux notes à la basse pour l'équivalent au chant. Les pièces évoluent en répétant des figures rythmiques ou mélodiques.

L'idée est bien reçue, mais l'orchestration à deux voix s'avère inefficace. L'écart des registres et l'écriture éparse font de cette musique une musique vide et statique. Elle ne contient pas l'énergie nécessaire pour faire progresser le spectateur d'une phase à l'autre.

Une réorchestration plus chargée de ces mêmes pièces (extraits sonores 1 et 2)¹ règle en partie ces problèmes, mais en rend un tout autre évident : l'orchestration traditionnelle – peu importe le choix des instruments ou le style de l'arrangement – sera toujours lourdement connotée. En effet, même si notre musique coïncide avec la progression des phases telle qu'illustrée dans le tableau de l'annexe 2, elle reflète mal le monde que le metteur en scène tente de construire autour de ses personnages. Ce type de représentation graphique permet de bien communiquer l'intention derrière la relation entre chaque pièce de musique, mais ne dit rien sur l'allure interne des morceaux. Dans ce contexte, à moins d'une chance extraordinaire, il est presque impossible d'arriver à rendre la vision du metteur en scène.

¹ Voir la liste complète des extraits sonore à l'annexe 4.

Garder le contenant, changer le contenu

À ce stade-ci, le défi est d'identifier les matières sonores qui pourraient servir à orchestrer notre musique pour éviter de renvoyer inutilement – et de façon nuisible – à une référence musicale stylistique.² Composer avec cette réalité implique d'emblée d'inclure l'arrangement dans le concept de composition. On en vient à se poser la question essentielle : Comment voulons-nous faire « sonner » cette production ?

Il y a trois façons d'échanger pour s'entendre sur la façon dont doit sonner une musique : avec les mots (à titre descriptif), avec les sons (à titre d'exemple), avec les images (à titre analogique). Les mots peuvent servir à identifier des descriptifs communs à la scénographie, aux éclairages et à l'environnement sonore, mais plus souvent qu'autrement, ceux-ci sont flous et sont sujets à multiples interprétations. Dans notre cas, on a pu parler d'une mise en scène *froide*, mais pas insensible ; *métallique*, mais pas nécessairement avec du métal ; *contemporain*, non *actuel*, non *moderne*... Dans un tel labyrinthe lexical, il est plus facile de se perdre que de se retrouver. Utiliser l'exemple sonore est beaucoup plus direct, car il est tout de suite question de la matière à travailler. Le risque de s'égarer dans des perlaborations descriptives est donc réduit. Toutefois, un problème double se présente avec une telle approche. Si l'exemple sonore ressemble trop à ce que recherche le metteur en scène, le concepteur sonore sera pris pour le pasticher, ce qui ne peut qu'être décevant ; ou bien il sera obligé de s'en éloigner, ce qui risque de l'être tout autant. Inversement, si le metteur en scène présente des exemples qui ne font que suggérer ou évoquer ce qu'il recherche, il doit être en mesure de décrire clairement en ses propres mots ce qui l'interpelle dans les exemples choisis, sans quoi cela entraîne les problèmes liés à la description verbale.

Dans le cas qui nous intéresse, ce sont des images du photographe américain Gregory Crewdson, tirées de ses séries *Twilight* (1998-2002), *Dream House* (2002) et *Beneath the Roses* (2003-2005), qui ont permis d'ouvrir des voies de communication (voir annexe 5). Ces images présentent des scènes de la vie quotidienne bouleversées par l'apparition d'éléments surréels. Chaque œuvre dégage une atmosphère étrange qui enveloppe les activités de la vie de famille américaine moyenne, les couvrant d'un voile froid et inquiétant. Initialement choisies comme inspiration pour les éclairages, les photos illustrent, tant dans leur contenu que dans leur traitement, les enjeux que souhaitent soulever Richard dans sa lecture de *L'Amant*. Pour nous, elles permettent de voir une organisation de matière (plastique, lumineuse, gazeuse, organique, corporelle, etc.) qui illustrent les intentions de la mise en scène. À partir de là, nous pouvons proposer certains sons, certaines sonorités, certains traits généraux de la musique à composer – que nous pouvons vérifier auprès du metteur en scène – avant d'en entamer l'écriture, puis l'enregistrement.

Nous voyons dans ces photos quelque chose d'insaisissable ; toutes les forces qui guident la lumière, l'action, le mouvement (ou l'absence de celle-ci) sont inidentifiables.

² Se servir du sens connoté d'un style musical (ou d'un type d'orchestration) n'est pas une stratégie à négliger dans la composition de musique dans un contexte audiovisuel. Cela peut permettre d'évoquer rapidement et fortement une époque, un style narratif, une ambiance particulière. Il faut seulement s'assurer que la résultante n'interfère pas avec les intentions de la mise en scène.

Nous avons donc décidé de travailler davantage au niveau de la matière sonore, éloignant, au gré des phases de la pièce, les sons employés de toutes sources identifiables. On remarque dès l'ouverture (extrait sonore 3) la multiplication démesurée des contrebasses et le déphasage des rythmes d'archet qui forment une masse déstabilisante, même si la source reste clairement identifiable. Plus tard, à la fin du premier jour (extrait sonore 4), le son des contrebasses est tellement dénaturé qu'il les rendant presque méconnaissables. En abordant la composition de cette façon, nous nous trouvons à faire évoluer les relations sons/sources (instrumentales) en suivant l'évolution des phases narratives préalablement définies. Nous poussons cette intention jusqu'à rendre les musiques elles-mêmes de moins en moins saisissables comme unités en retirant progressivement les indices de cohésion de forme (répétitions mélodiques ou harmoniques, cadences, thèmes, etc). Le résultat est une musique qui traduit chez le spectateur l'instabilité émotive des scènes sans être porteuse elle-même de cette instabilité.³

Le jeu sexuel : illustrer le fantasme... et ses limites

En plus des entre-scènes, la pièce nécessite un travail sonore particulier pour la scène du jeu sexuel entre Sarah et Max à la deuxième phase du deuxième jour. La scène débute avec Sarah nue à contre-jour derrière un panneau de tulle. Elle s'habille lentement, se préparant pour accueillir son amant. Ce moment agit comme pivot dans la pièce où, pendant l'instant de cette scène, le spectateur a accès au monde complètement fantasmé de Richard et Sarah ; monde dont il n'est autrement que le témoin. Il s'agit, pour cette raison, du seul moment de la pièce où l'action est accompagnée de son enregistré. Cette longue scène se sépare en trois sections : la préparation de Sarah, l'arrivée de Max et le jeu. L'idée ici est de créer un environnement sonore qui puisse accompagner toute la scène, sans interruption, de sorte à maintenir l'esprit et l'ambiance du monde fantasmé des personnages.

Pour la préparation de Sarah, nous allongeons la musique de l'entre-scène précédent. Puisque, dans le cycle des phases, il s'agit du moment dans la pièce où les personnages se sont le plus éloignés de leur position de stabilité initiale, nous favorisons une musique linéaire composée de contrebasses manipulées électroniquement (le « drone » de fond) et de générateur de bruit (les « feedbacks ») (extrait sonore 7). L'arrivée de Max est immédiatement suivie d'un ébat sexuel chorégraphié. Lors des répétitions, F. Richard se sert de la pièce *Closer* du groupe américain Nine Inch Nails pour monter la chorégraphie, ce qui nous oblige à respecter le rythme, la métrique et l'esthétique de cette pièce. L'entrée de Max accompagnée d'une évolution du « drone » des contrebasses manipulées vers un « drone » électronique. De celui-ci émerge des coups erratiques de bongo⁴ qui sont, à leur tour, suivis des percussions électroniques qui

³ Certains spectateurs ont d'ailleurs souligné les ambiances fortes et particulières de la pièce sans être capables de parler directement de la musique (sans même être capable d'identifier à quels moments il y en avait). Ce phénomène est davantage vrai lorsqu'il est question des ambiances sonores de la scène du jeu sexuel où plusieurs n'ont même pas remarqué la présence de celles-ci, ce qui est d'autant plus frappant qu'il s'agit d'ambiances réalistes, celle d'une ruelle et celle d'un parc (à part les « drones » synthétiques), alors même que les protagonistes ne quittent jamais leur salon... (extraits sonores 5 et 6).

⁴ Dans le texte, Pinter se sert du bongo comme symbole du désir et des pulsions sexuelles entre les deux amants. Dans la mise en scène de Richard, le bongo prend carrément le rôle d'objet fétichisé.

appellent la musique pour la chorégraphie de l'ébat sexuel (extrait sonore 8). Finalement, le jeu de chat et de souris, d'agresseur et de victime, qui suit, menant les personnages d'une ruelle la nuit à un parc, puis à la cabane du garde chasse, est sonorisé de façon réaliste tout en maintenant le « drone » électronique. Chaque changement de lieu est marqué par une accentuation violente de sons caricaturaux qui annoncent le nouveau lieu, la nouvelle situation du jeu (début des extraits sonores 5 et 6). Le jeu se termine avec un cri perçant de Sarah. Le cri se poursuit quelques instant sur le noir de l'entre-scène qui devient ensuite silencieux. La disparition du « drone », bruit de fond inlassable depuis le début de la scène, ramène violemment personnages et spectateurs à la réalité.

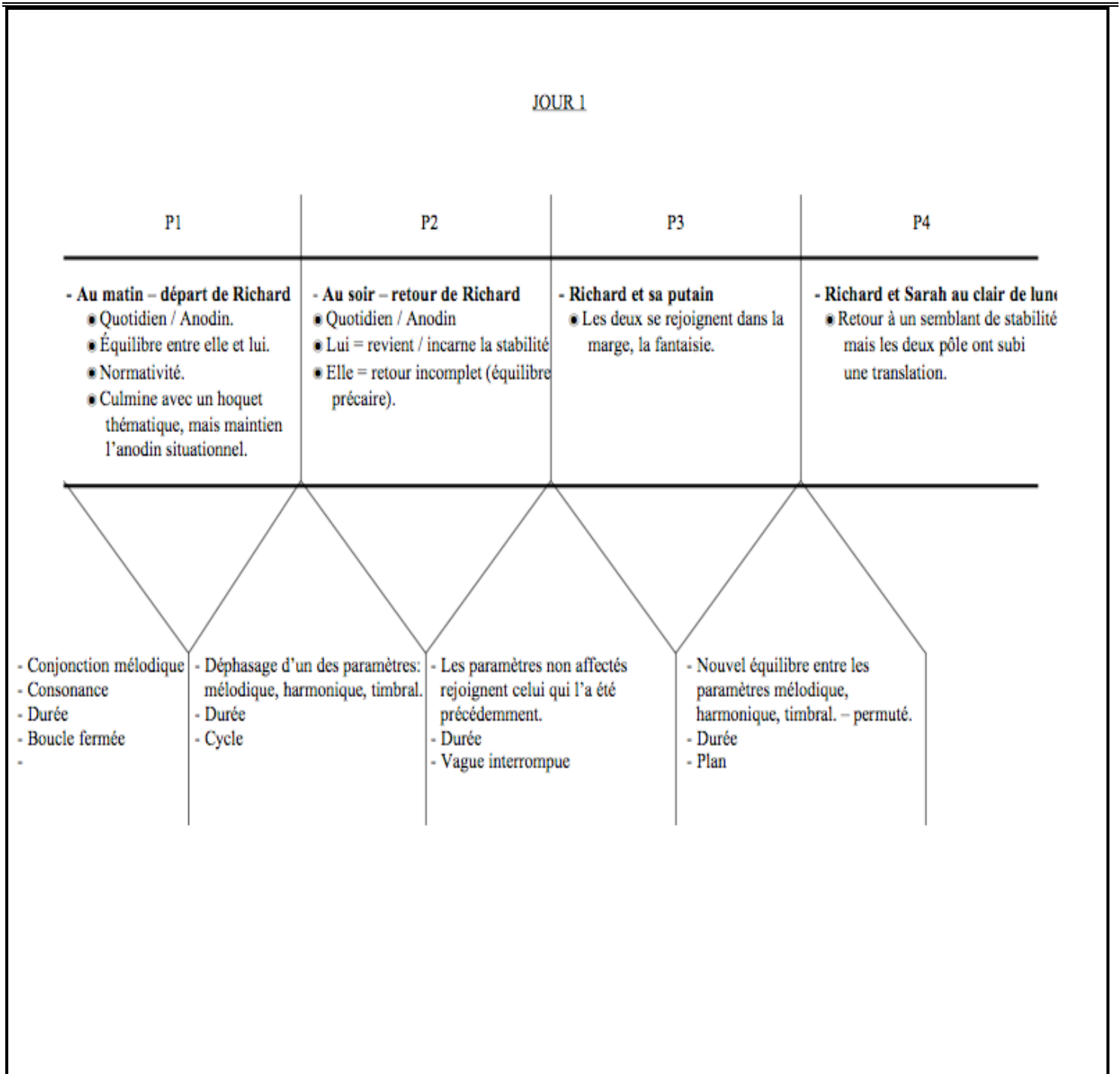
* * *

Nous pouvons nous demander à quel point nous avons été fidèle à nos objectifs d'examiner les moyens d'idéation dont disposent les différents intervenants dans le processus de création sonore pour le théâtre, tout en évaluant les outils de communication et de description verbale et graphique employés dans cette production de *L'Amant*. D'abord, nous sommes forcés de reconnaître le nombre relativement limité d'outils concrets employés au cours de notre travail. Ceux-ci se limitent à des notes de lecture, un tableau griffonné lors d'une réunion de production et à quelques photos. Nous ne pouvons pas, non plus, passer à côté de la nature quelque peu improvisée de ces ressources. Néanmoins, nous pouvons affirmer que le résultat obtenu saisit, transporte et parachève la vision du metteur en scène. À cela nous attribuons trois facteurs.

Le premier est une lecture profonde et personnelle de l'œuvre. Se forger une impression claire de ce que l'œuvre à travailler évoque chez soi est une étape. Comme il s'agira inévitablement de notre propre articulation musicale et sonore qui accompagnera la pièce, il est important de savoir comment celle-ci se rythme et se divise à notre sens pour ne pas constamment travailler contre le grain. Dans ce cas-ci, nous avons circonscrit nos impressions dans un schéma qui nous a suivi tout au long du processus. Dans des moments d'incertitude, il a été précieux de pouvoir retourner à nos premières impressions – aussi floues soient-elles – pour recadrer notre travail. Le second facteur est la définition claire du rôle de la musique (et du son en général) dans la structure complète de l'œuvre. À cela s'accompagne l'établissement d'un concept commun à l'intention de la mise en scène et à celle de la composition sonore et musicale. De voir la pièce comme une série de déphasages et de remises en phase des personnages masculin et féminin qui subissent des translations et des permutations émotives et situationnelles, en comprenant que le rôle de la musique est d'amener le spectateur à faire l'expérience de ces déplacements, est bien plus éclairant que de simplement savoir ce que « raconte » la pièce. Enfin, le troisième facteur est l'arrimage esthétique du visuel et du sonore en fonction du rôle établi pour le son et du concept de composition. Pour nous, ce sont les photos de Crewdson qui ont permis cet arrimage. Cela dit, le contexte justifie le moyen.

Ariel Harrod
14 septembre 2009

Annexe 1



Annexe 2

(Jou 2)

Phase 1 (69 - Au petit matin / départ de Richard).
→ même situation initiale,
tentée de la même transcription
subi la veille.

(Phase 2) (70 - Enter Max)

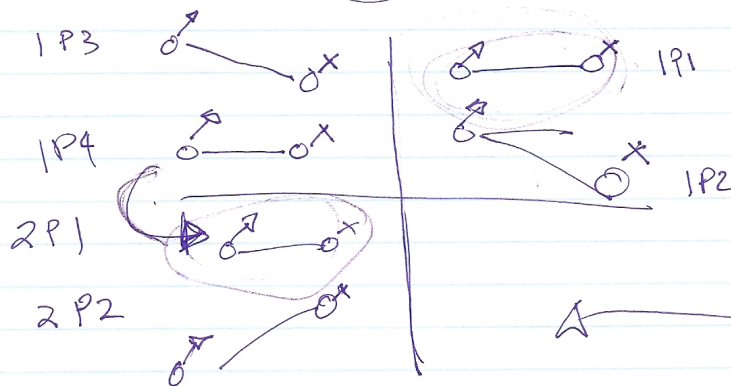
→ mutation de Richard est
complète = \rightarrow fabulé.

(Système du bongo?)

Phase 3 (77 - Un monde et son regard
sur l'autre.)

Phase 4 (83 - Le mince se retourne.)

FIN



Annexe 3

Richard & Sarah au
Clair de lune.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a circled number '4' and contains notes with a treble clef and a key signature of one flat. Chords written above the staff include B⁹ and G^bA[#]11. The bass staff contains notes with a bass clef and a key signature of one flat. Chords written below the staff include B^b9, A^b, and G^bA[#]11. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with a treble clef and a key signature of one flat. Chords written above the staff include B^b0, E^bΔ, D⁷, Gm, and B^bΔ. The bass staff contains notes with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Richard revient (Enter may)

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a common time signature 'C' and contains notes with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff contains notes with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff contains notes with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Annexe 4

Liste des extraits sonores

1. Richard et Sarah au clair de lune – première version, réorchestrée.
2. Calme plat au petit matin – première version, réorchestrée.
3. Calme plat au petit matin – deuxième version.
4. Richard et Sarah au clair de lune – deuxième version.
5. Ambiance ruelle
6. Ambiance parc
7. Sarah se prépare
8. Bongo

Annexe 5



Annexe 5 (suite)

