

Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

# Le son, au-delà des mots

Réflexion autour de *L'odeur du sang humain ne me quitte pas  
des yeux*, création de Philippe Ulysse



Caroline Imhof

Travail de Bachelor - Mémoire écrit

Mai 2013

## Résumé

Ce mémoire est un essai visant à explorer les variations du son au théâtre et ses enjeux. Il s'agit d'un raisonnement qui témoigne d'une affinité entre le jeu d'acteur et le décor sonore. Cette confrontation entre l'impalpable et le concret est à l'origine de diverses émotions, tant chez le comédien que chez le spectateur. Illustré par le spectacle de Philippe Ulysse, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, ce mémoire parle d'une traversée entre musique, bruit et silence.

## Remerciements

Je tiens à remercier Rita Freda, Philippe Ulysse et Julien Herger pour leur précieuse aide dans mon travail. Merci à Frédéric Plazy, Laurent Perrier, Victoire Du Bois, Christophe Jaquet, Sylvia Patella, Patricia Angeloni-Imhof, Frédéric Ducommun, Alain Guerry, Simon Romang ainsi que Lana Del Rey, Chromatics, The XX, Bonobo, Moderat, Serge Gainsbourg, Melody Gardot, Nancy Wilson, Gustavo Santaolalla et The Fugees pour leurs mélodies.

Et merci au silence...

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	5
<b>A. L'écriture sonore au théâtre</b> .....	8
1. Historique .....	8
2. Le son .....	11
3. La musique .....	12
4. Le bruit .....	15
<b>B. L'écriture sonore et le spectateur</b> .....	19
1. <i>L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux</i> .....	19
2. Complément au jeu théâtral .....	27
<b>C. L'écriture sonore et le comédien</b> .....	31
1. Vecteur d'émotions .....	31
2. Le silence .....	36
<b>Conclusion</b> .....	39
<b>Bibliographie</b> .....	41
<b>Annexes</b> .....	43
Annexe 1, biographie de Daniel Deshays .....	44
Annexe 2, CD audio, extraits de Laurent Perrier .....	45
Annexe 3, dossier de presse .....	46

## Introduction

En septembre 2010, je fais mon entrée à la Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande. Tout au long de mon parcours, je me pose d'innombrables questions sur ma faculté à retranscrire les textes qu'on me confie, par ma parole, ma sensibilité et ma gestuelle. A travers les retours pédagogiques reçus au fil de ma formation, nombreux sont les intervenants qui me font remarquer que l'émotion que je peux ressentir en tant que comédienne, est mal canalisée. Je me rends compte que celle-ci m'empêche de conserver le fil conducteur de ma pensée. L'émotion prenant le dessus, je ne parviens plus à percevoir de manière pertinente, le sens, l'intelligence et l'enjeu du texte énoncé. De ce fait, ce que mon auditoire perçoit de mon personnage est altéré. Ainsi, se pose à moi la question suivante : comment canaliser ce trop plein d'émotion et comment l'aborder différemment afin qu'il ne perturbe pas la qualité de mon jeu?

J'ai longtemps perçu ce débordement émotionnel comme une faiblesse, car l'émotion que je tente de décrire ici était souvent, avant que je ne commence à explorer d'autres possibles, accompagnée de tension et de larmes. Il est difficile de trouver les causes d'un tel débordement sensible, surtout lorsqu'il est intime. Je me suis questionnée sur une éventuelle appréhension à réciter mon texte devant des spectateurs, sur ma capacité à le retranscrire comme je le désire, mais aussi sur la perception que j'ai de ma propre voix et la réception de cette dernière par mon public.

Avant d'intégrer ma première école de théâtre, je ai suivi une première formation artistique en qualité de musicienne. Je commence donc à jouer du piano à l'âge de neuf ans et le pratique pendant plus de huit ans en suivant des cours privés. J'ai le souvenir de mon professeur qui, en vain, tente de me sensibiliser au solfège, qu'il me présente comme relevant d'un « langage

universel ».

Par conformisme, j'apprends tant bien que mal les notions de base, mais je me dirige très vite vers l'improvisation musicale. Ayant toujours eu de la difficulté à lire les notes sur une partition, je développe instinctivement une oreille musicale sensible. Cela me permettra par la suite de reproduire n'importe quel air de manière quasi instantanée. A l'âge de dix-sept ans, je décide de travailler ma voix en suivant pendant trois ans des cours de chant lyrique au conservatoire de musique de Genève. Là aussi, grâce à mon oreille musicale, je peux faire abstraction du solfège. Je pense que ce processus explique cette sensibilité auditive dont je fais preuve, et m'accompagne encore aujourd'hui dans mon parcours de comédienne.

« Qui dit sensibilité, dit sens. » Mon expérience passée en tant que musicienne m'a toujours rendue attentive à l'univers sonore qui m'entoure. Que ce soit dans la vie quotidienne, au cinéma, en danse ou au théâtre, cette obsession du son a toujours été présente chez moi. Désirant faire converger aussi bien mes intérêts personnels, que les disciplines artistiques pour lesquelles je me suis formée, je m'interroge sur la manière dont un comédien, dans son interprétation, peut être sensible aux sons présents sur scène et comment il peut en jouer avec les sens. En tant qu'interprète, je suis confrontée de manière empirique à ces questionnements en participant en qualité de figurante, à la création de *Vénus et Eros au Purgatoire*<sup>1</sup>, spectacle mis en scène par Philippe Ulysse, avec un univers sonore signé Laurent Perrier. À travers cette expérience, je me rappelle que la musique diffusée lors de la présentation me met, moi-même et certains de mes camarades dans un état d'écoute et de sensibilité profond. Nous n'avions pas de partition écrite à défendre, cependant notre concentration était constante.

Philippe Ulysse et Laurent Perrier renouvellent leur collaboration à

---

<sup>1</sup> Spectacle lors du festival *Anticode* au palais de Chaillot à Paris du 11 au 14 février 2010.

l'occasion de la création de *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*<sup>2</sup>. C'est autour de cette association que je souhaite développer une réflexion sur les rapports entre le jeu de l'acteur et l'univers sonore au théâtre. Inspiré du *Macbeth* de William Shakespeare, ce « poème dramatique »<sup>3</sup> se livre comme une méditation sur la guerre, thème phare qui suscite une certaine émotion propre à chacun. Comment définir le son? Qu'est-ce qu'une partition sonore? Quelle est son importance? Comment le son est-il un vecteur d'émotion dans le jeu du comédien? Ce sont ces questions que je développerai dans mon travail. J'aborderai donc pour thème, le théâtre et le son incluant la musique et le bruit en interaction avec les mots. Cependant, pouvant être facilement juxtaposé, je n'évoquerai pas la question du théâtre musical dans ce mémoire.

Je commencerai par définir de manière historique la notion du son au théâtre, déterminant ce dernier à travers la musique et le bruit. Puis j'évoquerai la notion d'écriture sonore à travers sa relation à la mise en scène et à la scénographie. Pour cela j'appuierai mes propos à travers le spectacle de Philippe Ulysse *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*. Il s'agira d'analyser la pièce d'une part par le texte puis de comparer le scripte avec la représentation en « live ». Pour développer cette réflexion, je me référerai ponctuellement à travers les témoignages de Philippe Ulysse, ainsi que sur ceux de certains interprètes du spectacle tels que Victoire Du Bois et Fred Ulysse. Je me pencherai ensuite sur l'interaction entre l'écriture sonore et le comédien, d'abord en tant que vecteur d'émotion en abordant la notion du silence, puis en tant que complément au jeu théâtral. Je soutiendrai cette partie à partir de mon expérience personnelle de comédienne.

---

<sup>2</sup> Spectacle au théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines à Paris du 9 au 12 janvier 2013, et au théâtre Le Montfort à Paris du 19 janvier au 16 février 2013.

<sup>3</sup> Théâtre LeMontfort, Paris, descriptif du spectacle, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, [ En ligne ] <http://www.lemonfort.fr/agenda-programme/lodeur-du-sang-humain-ne-me-quitte-pas-des-yeux>

## A. L'ÉCRITURE SONORE AU THÉÂTRE

### A. 1. Historique

Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles sont les témoins de nombreuses transformations, liées aux innovations technologiques. Je me propose de retracer de manière brève les grandes étapes historiques qui permettent de rendre compte des possibilités techniques du théâtre, pour une lecture mieux fondée de la période actuelle.

Techniquement, il existe deux grandes familles de sons : les sons acoustiques en direct et les sons préenregistrés. Les *sons acoustiques*<sup>4</sup>, utilisés au théâtre depuis l'antiquité grecque, incluent la voix, les instruments de musique, des objets quelconques pouvant servir à la création ou à la reproduction de bruits abstraits, le tout comprenant aussi les différentes parties du corps. A ce propos, Jonathan Sterne, explique que « l'histoire du son est indissociable à celle de l'histoire du corps ».<sup>5</sup> Selon lui, l'expérience du son à travers le corps est le produit de conditions particulières liées à l'évolution de la vie en société. Outre le jeu et les dialogues, l'écriture sonore acoustique est donc destinée à être imaginée et interprétée en direct. La société artisanale se convertit petit à petit en une grande société industrielle, où les manufactures remplacent les ateliers, laissant place à un univers mécanique<sup>6</sup>. Cette révolution industrielle s'appuie sur le développement du machinisme, ce que Karl Marx et Friedrich Engels, philosophes et théoriciens capitalistes, appellent aussi le « rapide perfectionnement des instruments de production et le progrès infini des moyens

---

<sup>4</sup> Sons acoustiques : Sons émis en direct.

<sup>5</sup> Johnatan Sterne : professeur américain spécialisé dans l'étude des médias, *Théâtre/Public, le son du théâtre, volume 1, le passé audible*, numéro 197, Montreuil, Editions Théâtrales, 2010, p. 15.

<sup>6</sup> On parle de métiers mécaniques à propos des métiers comportant l'usage d'instruments et d'action de la main. Adjectif qualifiant toute personne faisant un travail manuel, Alain Rey *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Editions Le Robert, 1998, p. 2172.



de communication ».<sup>7</sup> C'est ainsi à travers le perfectionnement technique que l'on a entrevu la possibilité de produire des sons *pré-enregistrés*.

La découverte et le perfectionnement de l'enregistrement sonore peut être archivé en quatre grandes familles : les enregistrements mécaniques, les enregistrements électriques, les enregistrements électromagnétiques et les enregistrements numériques. Les enregistrements mécaniques, qui ont vu le jour aux alentours de 1860 avec le phonographe<sup>8</sup>, suivi du fameux phonographe de Thomas Edison<sup>9</sup> en 1877 et enfin le gramophone<sup>10</sup>. Il semblerait, que la première utilisation d'un son enregistré au théâtre soit le cri d'un bébé en pleurs, joué sur un phonographe dans un théâtre londonien en 1890. Les enregistrements électriques, praticables grâce à l'arrivée du triode<sup>11</sup> et d'autres microphones, début 1900. Les années 30 découvrent l'enregistrement électromagnétique. Désormais, l'enregistrement n'est plus direct mais différé. Le support final de diffusion peut être la bande magnétique, le disque microsillon ou la cassette. En 1927, une pièce sur Raspoutine de Alexej Tolstoj, mise en scène par Erwin Piscator<sup>12</sup>, diffuse grâce au blattnerphone<sup>13</sup>, un enregistrement de la voix de Lénine. Succéderont les vinyles (33, 45 et 75 tours) et la cassette audio. Et enfin les enregistrements numériques<sup>14</sup>, du cd des années 80 au mp3 actuel.

---

<sup>7</sup> Karl Marx, *manifeste communiste* publié en 1948.

<sup>8</sup> Le phonographe : recueil de vibrations acoustiques transmises à un stylet.

<sup>9</sup> Le phonographe de Thomas Edison : technique pour fixer le son à l'aide d'une feuille d'étain autour d'un cylindre.

<sup>10</sup> Le gramophone : appareil destiné à reproduire les sons à partir d'un disque. Le processus consistant à un va-et-vient du stylet graveur dans le plan du disque.

<sup>11</sup> Le Triode : amplificateur de signaux électriques

<sup>12</sup> Erwin Piscator : metteur en scène et producteur allemand, 1893-1966.

<sup>13</sup> Le Blattnerphone : appareil utilisant un ruban d'acier dont le premier usage était d'adjoindre le son au cinéma. Par la suite il fut utilisé comme simple magnétophone.

<sup>14</sup> Enregistrement numérique : enregistrement sous forme de fichiers.

La diffusion de l'enregistrement sonore au théâtre est devenue depuis peu une technique totalement autonome. Il est désormais possible de créer plusieurs pistes de sonorités<sup>15</sup>, de les retravailler et de les superposer afin de créer un son unique. Le théâtre s'intéresse alors à une forme nouvelle de créations. L'anti-traditionnel entre en ligne de compte, avec la répétition, la dissonance et le minimalisme. On concourt à l'illusion du réel par la simulation de paysages sonores expérimentaux. Ce bouleversement conduit le théâtre à intégrer des compositions sonores inhabituelles telles que celles de John Cage<sup>16</sup> ou encore Steve Reich<sup>17</sup>. Cette pratique de la musique-laboratoire connaît son apogée dans les années 80, ère suprême en matière de musique industrielle et électronique. Il n'est plus question d'une simple recherche esthétique, considérée par les contemporains comme trop conservatrice, mais bel et bien de détourner les codes en utilisant le pouvoir du son dans le but de créer des émotions pragmatiques. A l'image de la musique punk, symbole de cette époque, il s'agit d'exprimer une révolte contre les valeurs établies, privilégiant une expression brutale et spontanée. C'est l'émergence d'un renouveau culturel contestataire, d'une autre forme de liberté et de création.

---

<sup>15</sup> Désignant la qualité acoustique du son, [...] le caractère particulier d'un son, Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Edition Le Robert, p. 3560.

<sup>16</sup> John Cage : Compositeur et plasticien américain, 1912- 1992.

<sup>17</sup> Steven Reich : musicien et compositeur américain, considérée comme le pionnier de la musique minimaliste, 1936 -.

## A. 2. Le son

Qu'est-ce que le son? D'après la définition que nous donne Alain Rey<sup>18</sup>, le son désigne « toute sensation auditive créée par les perturbations d'un milieu matériel élastique ainsi que que le phénomène physique qui est à l'origine de cette sensation ».<sup>19</sup> Après lecture de cette définition, ce que je retiens ce sont les termes suivants: « sensation auditive » et « perturbations d'un milieu matériel ». Je constate cependant qu'il est difficile de faire l'association de ces deux éléments. Dans le *dictionnaire encyclopédique du son* de Pierre-Louis De Nanteuil, le son est défini de la manière suivante :

*Sensation auditive que créent les ondes sonores. Variations de pression localisée se déplaçant dans un milieu élastique, capable d'exciter l'appareil auditif humain. Lorsque une onde sonore se déplace, il n'y a pas de transfert de matière mai il s'agit d'un transfert d'énergie.*<sup>20</sup>

Ces termes techniques soulignent à quel point il est complexe de définir le son et de s'en faire une image claire. Lorsque j'évoque image, je réalise que la première difficulté est d'admettre que le son peut être ni vu ni touché. Il s'agit d'une sensation qui est liée directement à nos sens.

Je qualifierai donc le son comme étant une onde sensible liée à l'audition, et qui est non palpable. Il est le résultat d'une action ou d'un événement, et se caractérise principalement par sa subjectivité. En effet, sa perception offre à l'auditeur l'interprétation personnelle d'une expérience, propre à l'affect et à l'intimité de chacun. De part cette réflexion, j'inclue dans la notion du son les deux termes suivants que sont le bruit et la musique.

---

<sup>18</sup> Alain Rey est linguiste et lexicographe française, il est rédacteur en chef des publications des éditions Le Robert.

<sup>19</sup> Alain Rey *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Edition Le Robert, 1998, p. 3558.

<sup>20</sup> Pierre-Louis de Nanteuil *Dictionnaire encyclopédique du son*, Paris, Editions Dunod, 2008,p. 487.

### A. 3. La musique

Etymologiquement, musique provient du latin « musica »<sup>21</sup>, référence à la muse, relevant du génie artistique et de l'inspiration. C'est « l'art de combiner les sons [...] la musique désigne un genre, une forme technique de composition [...] ». <sup>22</sup> D'après les diverses définitions trouvées, la musique est la science et le savoir-faire consistant à accommoder et ordonner les sons et les silences, dans le but de créer un matériau sonore harmonieux. Par ce biais, elle attire l'attention et captive le spectateur afin qu'il soit davantage réceptif. Elle peut dépeindre des émotions par le flux des tensions et relaxations, liées à l'intensité ou au tempo, qui peuvent refléter les tensions et relaxations émotionnelles. Dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, Marguerite Yourcenar décrit :

*La musique me mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s'immobilisât, sauf le battement de mes artères ; que la vie s'en fût allée hors de mon corps, et qu'il fût bon d'être si fatigué. C'était un plaisir ; c'était presque aussi une souffrance.*<sup>23</sup>

La préférence musicale, totalement subjective, dépend de facteurs liés à la musique ainsi que de facteurs propres à l'auditeur, de nature psychologique ou sociologique. En effet, le fait qu'une musique soit préférée à une autre présente un élément important pour les compositeurs qui veulent s'exprimer auprès de leur audience. Cela implique l'acte de choisir, d'estimer ou de donner l'avantage à une chose plutôt qu'à une autre. C'est une affirmation d'identité à la fois personnelle et artistique.

Daniel Deshays fait remarquer: « C'est la conservation de la liberté de choisir ce qu'on a envie d'entendre dans ce qui nous est offert. De pouvoir attribuer des temps d'attention différents selon l'intérêt porté à ce que l'on a choisi. »<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Edition Le Robert, p. 2327.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 2327.

<sup>23</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain Combat*, Paris, Editions Gallimard, 1971, p.31.

<sup>24</sup> Daniel Deshays, *Théâtre/Public, le son du théâtre, volume1, la passé audible*, numéro 197, Montreuil, 2009, pp. 21-22.

En tant que mélomane et musicienne, puisque je pratique le piano depuis l'âge de neuf ans, je peux dire que l'écoute de la musique provoque des réactions sur le corps et l'esprit. Ces mêmes réactions, que je qualifierais de primaires, relèvent de la prise de conscience d'un besoin de rapprochement ou d'éloignement affectif de la source musicale. Elle se manifeste par une gestuelle qui va du simple mouvement à une véritable danse. L'exposition répétée à la musique développe des attentes chez les auditeurs. Celles-ci concernent des éléments structurels. On parle de tempo<sup>25</sup>, de rythme<sup>26</sup>, de volume<sup>27</sup>, etc.

La musique est capable de véhiculer des informations qui peuvent être reconnues par tous les membres d'une communauté culturelle. Son utilisation fréquente dans une société contribue à la création d'un langage musical en associant toujours les mêmes événements aux mêmes musiques. L'industrie cinématographique est un acteur important de ce phénomène; par exemple les violons stridents des films d'horreur. Je me réfère notamment au film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, ou encore le saxophone langoureux des scènes romantiques. De cette manière, les individus tout au long de leur vie, s'imprègnent de ce langage musical et développent une sensibilité qui leur est propre. Je vois dans ce procédé un réel lien entre la mémoire et l'acte inconscient de ce qui a été vécu.

La musique peut aussi entraîner des images internes de deux types : elles peuvent être associatives, faisant appel à la mémoire voire à la nostalgie de l'auditeur, ou fantasmatiques, c'est-à-dire issues de l'imagination. Selon Caryl

---

<sup>25</sup> Le tempo est la notion des mouvements d'un morceau de musique. Dans l'écriture musicale le tempo correspond à la «vitesse d'exécution» il est le rythme qu'imprime un auteur à une action, Alain Fey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Editions Le Robert 1998, p. 3784.

<sup>26</sup> Le Rythme correspond au mouvement, au battement régulier, en musique il désigne le retour imposé à des intervalles réguliers d'éléments harmoniques, Alain Fey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Editions Le Robert, 1998, p. 3338.

<sup>27</sup> Le volume désigne l'intensité de la voix ou l'intensité sonore d'un appareil, Alain Fey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Editions. Le Robert, 1998, p. 4124.

Flinn, professeur américaine en arts visuels, « La nature immatérielle de la musique lui donne une qualité transcendante mystique, qui fait qu'elle peut difficilement évoquer des réalités concrètes. »<sup>28</sup>

Je perçoit donc la musique comme un espace vaste où l'interprétation est multiple. C'est un décor à la fois ample et restreint qui permet toutes les possibilités. Le réel obstacle serait la manière dont cette musique est utilisée, et cela pose évidemment la question de la mise en scène.<sup>29</sup>

En bref, que ce soit dans la vie courante, au cinéma, ou comme mon sujet le détaille, au théâtre, cette fameuse musique possède bien des vertus. C'est une discipline et un art universel, où les mots sont remplacés par des notes. En voici une illustration de Marcel Proust, dans *La Prisonnière* :

*Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celles du langage, parlé et écrit.*<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film musique*, Princeton University Press, 1992, p. 7.

<sup>29</sup> Je tenterai de répondre à cette question dans le chapitre B. 2. de mon travail *Complément au jeu théâtral*, p. 27.

<sup>30</sup> Marcel Proust, *la prisonnière*, Editions de la Pléiades, chapitre III, p. 264.

## A. 4. Le bruit

Selon son étymologie, le bruit est formé à partir du verbe « bruire » qui exprime « l'idée générale de faire du bruit ».<sup>31</sup> C'est un croisement entre le verbe rugir et le verbe braire.<sup>32</sup> On remarque que les premiers qualificatifs définissant le mot bruit sont associés à des termes propres aux animaux comme pour le lion avec « rugir » ou le cerf « bramer ». En 1993, *le Petit Larousse* en propose deux définitions. Tout d'abord, il est introduit comme étant « un ensemble de sons produits par des vibrations perceptibles par l'ouïe ».<sup>33</sup> Deuxièmement, il est qualifié comme « un ensemble de sons sans harmonie, ce qui le diffère de la musique ».<sup>34</sup> On parle de vacarme, de tumulte, de boucan ou de tapage. On constate donc que peu de qualificatifs sont élogieux à l'égard du bruit. Daniel Deshays<sup>35</sup> preneur de son et réalisateur sonore, insiste sur cette notion de flou que le mot bruit évoque. « C'est avant tout une somme compacte et dense qui est pourtant composée de grandes nuances [...] ».<sup>36</sup>

Lorsque le bruit est compréhensible et que l'on assimile son origine - dit « in »<sup>37</sup>, en opposé à « off »<sup>38</sup> où la source n'est pas visible - il persiste sous différents aspects dans la mémoire de chacun. D'ailleurs, il contribue à rendre le jeu théâtral plus rationnel. Nous avons donc d'un côté, le spectateur qui intercepte le bruit, laissant libre recours à une interprétation personnelle, et de l'autre le metteur en scène, qui propose un décor sonore s'inscrivant dans un choix esthétique prédéfini.

---

<sup>31</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Editions Le Robert, 1998, p. 539.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 539.

<sup>33</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Marseille, Editions entre/vues, 1999, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>35</sup> Annexe 1 du mémoire, biographie de Daniel Deshays, p. 44.

<sup>36</sup> Daniel Deshays *Pour une écriture du son*, Marseille, Editions entre/vues, 1999, p. 51.

<sup>37</sup> «In» : sur scène

<sup>38</sup> «Off» : hors scène

Si le bruit est souvent associé à un environnement à connotation négative, empruntant par exemple des sonorités désagréables telles que le klaxon d'une voiture, le grincement de la craie sur un tableau noir, il peut aussi être défini comme une entité agréable. Il est souvent inspiré de sons réalistes liés au quotidien. Le bruit de la pluie, le ruissellement de l'eau, ou encore le chant des oiseaux sont des sons plutôt attrayants qui font appel à la mémoire sensorielle du spectateur. Le bruit à l'image de la musique et du son en général, est un outil incontournable au théâtre. Là où les mots ne font pas écho, l'écriture sonore permet d'interagir dans un premier temps, du metteur en scène au comédien, puis du comédien au spectateur. Comme l'évoque Daniel Deshays : « l'histoire du son est silencieuse, étrangement visuelle et souvent contextuelle [...] le son détermine à la fois la sensation, la vibration, le volume et l'intensité. »<sup>39</sup>

Le son incluant la musique et le bruit, un tout présent sur scène. Cette scène qui constitue à la fois le cadre, le support et l'instrument de la représentation théâtrale. Dans les années 1960, le terme de scénographie s'impose. « Il désigne un dispositif incluant le public, imaginé afin de proposer la meilleure réception possible du spectacle. »<sup>40</sup> Selon son étymologie, théâtre désigne « le lieu de représentation »<sup>41</sup>. Dès lors, la question de la perception se pose, pour envisager le théâtre en tant que machine à fabriquer un espace-temps, où le spectateur et le comédien se rencontrent. Ils sont donc dans un rapport de réalité. C'est justement le rôle des artifices et de la représentation, de

---

<sup>39</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Marseille, Editions entre/vues, 1999, p. 50.

<sup>40</sup> Chantal Guinebault-Szlamowicz, *Le son du théâtre*, colloque international, chapitre 1, *Formes et technique de l'espace sonore*, p. 3. [ En ligne ] [http://www.lesondutheatre.com/IMG/pdf/LSDT\\_Resumes\\_et\\_bios.pdf](http://www.lesondutheatre.com/IMG/pdf/LSDT_Resumes_et_bios.pdf)

<sup>41</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Editions, Le Robert, 1998, p. 3813.



les sortir de ce réel. D'après mon expérience, je me rends compte que l'acteur n'est pas l'unique médiateur de ce qui est défendu sur le plateau, et qu'il est tout autant influencé par l'univers sonore que la vision du décor. A ce titre Jonathan Sterne propose cette liste présentée sous forme de litanie:

- *L'audition est sphérique / la vision est directionnelle*
- *Le son vient à nous / la vision se dirige vers ses objets*
- *L'audition s'intéresse à des intérieurs / la vision, à des surfaces*
- *L'audition nous place à l'intérieur d'un élément / la vision nous en donne un point de vue*
- *L'audition tend vers la subjectivité / la vision tend vers l'objectivité*
- *L'audition concerne l'affect / la vision est associée à l'intellect*
- *L'audition est un sens principalement temporel / la vision un sens principalement spatial<sup>42</sup>*

La litanie ci-dessous montre l'opposition entre les sens que sont l'audition et la vue. « L'audition est sphérique », elle ne comprend donc pas de limite dans le cadre imposé au théâtre. En opposition, la vision est limitée de part le décor et l'espace qui entoure le lieu scénique. Le son, la musique et le bruit nous touchent directement. Il y a un rapport au temps de réaction lié au sens qui est beaucoup plus rapide avec l'ouïe qu'avec la vue. Lorsque Jonathan Sterne évoque que « l'audition concerne l'affect » alors que « la vision est associée à l'intellect »<sup>43</sup>, c'est cette notion de temps en réaction à nos sens qui marque cette différence. La nature de ces deux sens provoque une émotion, cette dernière diffère lorsqu'il s'agit de l'ouïe ou de la vue.

---

<sup>42</sup> Revue *Théâtre / Public*, le son du théâtre, la passé audible numéro 197, volume 1, Montreuil, éditions théâtral, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 16.

Le cinéma muet en est un témoin concret. Pour reprendre l'exemple avec Alfred Hitchcock, dans *Psychose*, si on enlève la musique des violons stridents dans la scène de la douche, et que l'on garde uniquement l'image, l'émotion est présente de part la scène de crime, mais elle est d'autant plus amplifiée lorsque le son est présent. Que se soit au cinéma ou au théâtre, l'audition et la vue sont les sens qui stimulent directement notre affect. C'est le lien entre ce qui est entendu et vu qui fait place à l'interprétation et à l'émotion.

## B. L'ÉCRITURE SONORE ET LE SPECTATEUR

### B. 1. *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*

*L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, est un spectacle qui de part son titre évoque les sens. Cet intitulé a été emprunté au romancier français Franck Maubert<sup>44</sup>. Dans son oeuvre, il retrace les dires de Francis Bacon, peintre connu pour ses toiles décrivant l'agressivité et la cruauté.

Cette création de Philippe Ulysse parle de la violence de la guerre et le souvenir qu'elle laisse en mémoire à chacun.<sup>45</sup> Pour retranscrire cet épisode, Philippe Ulysse procède à un montage de différents textes, entre témoignages d'anciens soldats (Fred Ulysse a lui même vécu la guerre d'Algérie.<sup>46</sup>) et références à des écrivains tels que Fernando Passoa ou encore Mahmoud Darwich. Néanmoins, le principal fil conducteur du spectacle tourne autour de l'oeuvre de Shakespeare *Macbeth*. On peut lire la culpabilité et l'obsession d'un homme qui a soif de pouvoir et tente de faire face aux crimes qu'il a commis.

Dans ce spectacle, Philippe Ulysse s'entoure de comédiens et d'artistes musiciens tels que Romain Crivellari (régisseur son, interprète et compositeur), Dalila Khatir (chanteuse) ou encore Laurent Perrier qui signe la création sonore du spectacle.<sup>47</sup>

Pour ce mémoire, je prends la décision de travailler en amont, en analysant une création en cours plutôt qu'un objet déjà existant. Le sujet choisi évolue sensiblement, en même temps que la pièce prend forme. Dès lors, je sais pertinemment que je ne pourrai voir le spectacle qu'après avoir développé les

---

<sup>44</sup> Théâtre LeMonfort, Paris, descriptif du spectacle, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, [ En ligne ] <http://www.lemonfort.fr/agenda-programme/lodeur-du-sang-humain-ne-me-quitte-pas-des-yeux>

<sup>45</sup> Annexe 3 du mémoire, descriptif du spectacle, dossier de presse du spectacle, p. 46.

<sup>46</sup> Extrait développé à la p. 25 du mémoire.

<sup>47</sup> Annexe 3 du mémoire, biographie des interprètes dans le dossier de presse du spectacle, p.46.

grands axes de ma réflexion autour de l'écriture sonore au théâtre et dans le jeu du comédien. Philippe Ulysse est un metteur scène avec qui je collabore il y a de ça quelques années, lorsque je suis encore étudiante en théâtre à Paris. J'ai le souvenir d'un personnage bienveillant et ouvert à l'échange, ne posant que très peu de distance avec ses comédiens. Je ne suis pas spécialement sensible à son esthétique, en revanche j'apprécie particulièrement l'intérêt qu'il donne à la dimension de l'espace, à la musique, et au silence dans ses spectacles. Grâce à la correspondance établie avec Philippe Ulysse, il m'offre très généreusement la chance de suivre à distance<sup>48</sup>, les étapes de travail de l'équipe artistique. J'obtiens en premier lieu le texte de *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, et j'ai donc la possibilité de le lire avant de voir le spectacle. Je suis convaincue que cette approche adjacente influence considérablement le processus de mon analyse, car la chronologie implique que je me sois d'abord forgé un imaginaire personnel, avant de le confronter avec la forme concrète de la mise en scène de Philippe Ulysse.

A ma toute première lecture du script<sup>49</sup>, avant même de m'interroger sur la question de la bande sonore et de la musique, je suis frappée par la volonté du metteur en scène de garder le texte de *Macbeth* dans sa langue originale. Je m'interroge sur ce que la musicalité de la langue anglaise apporte au jeu. Je constate que ce paramètre de la langue a un effet paradoxal, il suscite à la fois un effet de distance et de proximité. Il y a quelque chose de poétique et de « naturel » dans la langue originale de Shakespeare qui selon moi échappe dans les traductions même les plus fidèles qu'elles soient. Cette question est indispensable car toute langue que se soit l'allemand, l'italien ou l'anglais a

---

<sup>48</sup> Le spectacle se jouant à Paris, et ma formation se déroulant à la Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande à Lausanne.

<sup>49</sup> Scripte obtenu par mail à travers ma correspondance avec Philippe Ulysse le 10 janvier 2013.

une forme musicale. Les sonorités et les accents confèrent à un rythme particulier et fondent toute la singularité et la richesse d'une langue.

En référence au script, du point de vue de la dramaturgie, je remarque que le spectacle commence et se termine en musique. Voici les premières et dernières indications scéniques :

*1. Rideau paillette  
Fred sur le plateau  
Entrée Dalila par le rideau...  
Musique  
D'abord très bas «kesz az Egaesz»  
Dalila chante sur musique puis sorcière*

*28. La chorale «Tomorrow is my turn»<sup>50</sup> commence en  
boucle dans la maison  
Romain puis Gaspard démontent la maison  
la chanson continue  
de plus en plus bas  
Noir.*

Je me demande si cette introduction et cette conclusion sonores donnent le ton sur l'ensemble du scénario, et s'il est possible d'imaginer l'ensemble de la création, ne prenant en compte que le début et la fin. A la relecture du script, je m'intéresse donc à la dramaturgie du spectacle à travers l'accompagnement sonore.

Dans la première partie au début du spectacle, l'intervention musicale dure environ trois minutes. J'ai l'impression que pour Philippe Ulysse, il s'agit d'un laps de temps essentiel pour fixer son décor et plonger le spectateur dans son univers. A l'inverse, à la fin du spectacle, une chorale constituée par les comédiens chante alors que les techniciens et assistants démontent une partie du décor. J'entrevois à travers cette démarche, un enchaînement proche de celui du cycle d'une vie. La naissance, puis la mort, qui encadrent le rêve et le

---

<sup>50</sup> *Tomorrow is my turn*, chanson interprétée par la chanteuse et compositrice américaine Nina Simone, 1962.

cauchemar, illustrés dans ce spectacle par le texte de *Macbeth* et les témoignages de la guerre d'Algérie. Ces deux tableaux me rappellent une représentation que nous donnons mes camarades et moi-même, à la Manufacture<sup>51</sup>, mise en scène par Georges Lavaudant. La première scène constitue un tableau vivant, proche d'un arrêt sur image, sonorisé avec divers enregistrements de nos propres voix. Le cliché est fixe et dure une trentaine de secondes. A la fin, nous réintégrons ce tableau vivant à l'identique, à quelques gestes près, alors que les enregistrements sonores, eux, diffèrent. En tant que comédienne, ces deux moments, sans doute les plus courts du spectacle me plongent dans une phase « off », où je peux dans ma tête, retracer tout le parcours de jeu, ainsi que les différentes séquences de la représentation. Je suis intimement convaincue que la qualité de ma concentration est en grande partie due à l'écoute de nos propres voix pré-enregistrées.

Après lecture du texte de *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, je me souviens avoir pointé chaque interventions sonores en les répertoriant par catégorie. Je compte alors six interventions de chansons déjà préenregistrées, sept chansons chantées en « live » et cinq ambiances sonores pour un spectacle d'une durée de deux heures environ.

Avant le 9 février 2013, date à la quelle je vois le spectacle à Paris, j'imagine ce que le son et la musique pourraient apporter au jeu et à l'ensemble du spectacle. A un moment précis le texte capte mon attention, il s'agit d'un extrait de l'acte II, scène 2 de *Macbeth* où il est inscrit :

**11. (sorry sight) /ambiance sonores très forte**

LADY MACBETH

*That which hath made them drunk hath made me bold;*

*What hath quench'd them hath given me fire.*

*Hark Peace!*

*It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,*

*Which gives the stern'st good-night. He is about it:*

---

<sup>51</sup> Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, HETSR, à Lausanne.

*The doors are open; and the surfeited grooms  
Do mock their charge with snores: I have drugg'd  
their possets,  
That death and nature do contend about them,  
Whether they live or die [...]  
Alack, I am afraid they have awaked,  
And 'tis not done. The attempt and not the deed  
Confounds us. Hark! I had their daggers ready;  
He could not miss'em. Had he not resembled  
My father as he slept, I had done't.*

**MACBETH sort de la maison (son au maximum)**

LADY MACBETH  
*My husband! [...]  
I Heard the owl sceam and the crichets cry [...]*

MACBETH  
*This is a sorry sight*

LADY MACBETH  
*A foolish thought, to say a sorry sight [...]  
Concider it not deeply. [...]*

Traduction:

**11. (sorry sight)/ambiance sonores très forte**

LADY MACBETH

*Ce qui les a rendu ivres m'a rendue intrépide.  
Ce qui les a étreints m'a enflammée. Ecoutez, silence!  
C'est la chouette qui a crié, fatal veilleur  
Qui porte le plus sinistre bonsoir. Il est à l'oeuvre.  
Les portes sont ouvertes, et les gardes gorgés de vin  
Narguent leur fonction de leurs ronflements. J'ai si bien  
drogué leur boisson  
Que mort et nature se querellent pour décider  
S'ils vivent ou s'ils meurent [...]  
Hélas! j'ai peur qu'ils ne se réveillent  
Avant que ce soit fait. C'est la tentative, et non l'acte,  
Qui nous perd. Ecoute! J'avais bien disposé les poignards,*

*Il n'a pas pu ne pas les voir. S'il n'avait pas ressemblé  
A mon père dans son sommeil, je l'aurai fait.*

**MACBETH sort de la maison (son au maximum)**  
LADY MACBETH

*Mon mari! [...]  
J'ai entendu le cris de la chouette et le chant des grillions [...]*

MACBETH  
*Pitoyable vision.*

LADY MACBETH  
*Sotte pensée de dire : «pitoyable vision.» [...]  
Ne scrutez pas la chose aussi profondément. [...]*<sup>52</sup>

Dans cet extrait je souhaite mettre l'accent sur les indications sonores. Je remarque que le volume de la bande sonore monte en crescendo. Après ma première lecture, j'imagine cette scène totalement dépourvue d'artifices tels que les micros et le décor. J'entends uniquement le récit des comédiens et j'entrevois un dialogue corporel. Lors de la présentation du spectacle, je découvre effectivement deux corps et deux voix qui se confrontent. *Lady Macbeth* tient *Macbeth* agenouillé à ses pieds. A ce moment précis la musique créée par Laurent Perrier retentit pour atteindre un volume maximum. Philippe Ulysse commente en évoquant les propos suivants:

*Pour ce moment je voulais que l'on soit dans la tête du personnage de Macbeth. Essayer de faire sentir le niveau de stress qui habite un homme qui a commis un meurtre... à la suite il y a un grand silence , puis un moment musical très doux. Je crois que ce qui m'intéresse le plus dans cette scène est le silence qui intervient entre ces morceaux.*

---

<sup>52</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, éditions de la Pléiade Gallimard, 2002, p. 351.



A la lecture du script, je m'interroge également sur l'intervention du comédien Fred Ulysse. En lisant je découvre les propos suivants:

*Fred  
(se lève)  
Je suis né à neuf heures du soir le 12 septembre 1934  
Il y avait un orage  
Une heure avant ma naissance  
Ma mère lavait les escaliers de son immeuble pour qu'ils soient propres [...]  
J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans  
Le bombardement a continué jusqu'à ce que j'ai onze ans  
Plus tard, en Algérie, l'armée m'a enseigné neuf façons de tuer.*

A cette époque avant la découverte du spectacle, je me demande s'il s'agit d'un récit autobiographique. Lors de la présentation le 9 février 2013 à Paris, j'obtiens la réponse de Fred Ulysse m'expliquant qu'il a effectivement vécu cette situation. Ce souvenir gravé dans sa mémoire lui permet d'improviser librement son texte à chaque représentation.

Le 9 février 2013, je découvre donc pour la première fois le spectacle *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux* de Philippe Ulysse. Je me munis d'un magnétophone pour enregistrer le son du spectacle, cela m'aidera à restituer les moments clefs. La lumière s'éteint et la première chose que l'on entend c'est une musique ressemblant à celle des vieux saloons américains. J'apprends par la suite qu'il s'agit du morceau « *Kész az egész* » de Víg Mihály.<sup>53</sup> La chanteuse Dalila Khatir chante sur une petite scène, rideau pailleté en arrière fond. Les comédiens ont la plupart des micros y compris la chanteuse.

Je remarque que les enceintes sont disposées de manière circulaire, légèrement en amont du public, ce qui confère une acoustique particulière,

---

<sup>53</sup> Víg Mihály: compositeur et poète hongrois né en 1957.

constituée principalement d'échos. Je ne suis que spectatrice, pourtant je me sens totalement intégrée à l'espace scénique. Le son me submerge et j'ai l'impression de prendre part aux échanges des comédiens, et de ressentir des émotions similaires à les leurs. A jardin (côté droit depuis l'entrée), se dresse une maison type container-mobile, avec porte et fenêtres. Lors de certaines scènes, les comédiens s'enferment à l'intérieur et dialoguent entre eux, laissant échapper des murmures sourds et feutrés. Le spectateur expérimente alors un sentiment de curiosité, d'indiscrétion, car le seul moyen de comprendre, est d'écouter aux portes.

Un des moments phares du spectacle est l'apparition de *Lady Macbeth* s'adressant à *Macbeth* à l'aide de deux micros. La puissance de ses paroles sévères est amplifiée par la partition musicale que signe Laurent Perrier. A ce moment précis, le son devient intense au point où je ressens le besoin de me boucher les oreilles. En dernier lieu, je prends comme exemple l'apparition d'un soldat qui se dirige vers un micro et imite avec sa voix le bruit des grenades et des mitrailleuses le tout dans un décor totalement chaotique. Cette scène apparait d'autant plus violente aux spectateurs, car la vision directe du comédien permet d'appréhender de manière frontale son investissement physique et vocal. Cette performance visuelle, mais surtout auditive, stimule davantage la sensibilité du spectateur et laisse une trace beaucoup plus profonde dans la mémoire. A travers cette distanciation du son créé par une prestation vocale, Philippe Ulysse inscrit une esthétique qui permet au spectateur de nourrir son imaginaire à travers un seul instrument : la voix.

## B. 2. Complément au jeu théâtral

La conception et la réalisation de l'écriture sonore par le metteur en scène s'engagent une fois que le dispositif scénique a été conçu par le scénographe. Il s'agit alors de déterminer ce que le son peut prendre en charge, c'est-à-dire son aptitude à modifier la forme globale du spectacle. Dans son spectacle *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, Philippe Ulysse décrit la musique au théâtre comme étant « des paysages et des couleurs ». Selon lui, elle est un lien direct à l'émotion.

La scénographie du spectacle suscite un intérêt particulier. En effet, le dispositif scénique agencé de manière bi-frontale<sup>54</sup>, rappelle la configuration des arènes romaines. Dès lors, une image semble s'imposer avant même que le spectacle ne commence : l'acteur prend les traits d'un gladiateur au service d'une parole, d'un texte, dans un décor physique visible mais traversé par un décor invisible : le son. Philippe Ulysse répond au choix de cette conception bi-frontale en évoquant les propos suivants :

*Nous voulions que les spectateurs soient au plus près de l'action, que le rapport classique et confortable du public soit déplacé par une sorte d'immersion. Que le spectateur soit actif, qu'il participe en faisant des choix et en élaborant son propre montage afin que l'expérience soit à chaque fois unique.*<sup>55</sup>

Avant de lui poser cette question, la sensation en tant que spectatrice, de prendre part à l'action d'un point de vue physique (emplacement des gradins) mais aussi d'un point de vue auditif (emplacement des enceintes), m'est parvenue directement. L'espace ne se définit pas seulement par les éléments visuels qui le constituent, mais aussi par des composants invisibles. Ces derniers regroupent l'ensemble des sonorités, capables de tisser une image à partir de l'oreille.

---

<sup>54</sup> Scène bi-frontale: plateau qui se trouve au milieu de deux gradins de spectateurs se faisant face.

<sup>55</sup> Philippe Ulysse, entretien par courrier électronique effectué le 28 mars 2013.

Concrètement, il n'existe pas de son sans écoulement de temps. Sa perception directe est conditionnée par le rythme. Le principe est de rechercher une sensation auditive et émotionnelle qui sert à la mise en scène, soit en la soutenant, soit en la contredisant. En prenant pour objet de travail *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, de Philippe Ulysse, je décide de m'interroger sur la composition sonore.

Laurent Perrier<sup>56</sup>, concepteur sonore de ce spectacle est un compositeur et vidéaste français qui se plaît à développer des ambiances froides, faites à la fois de musiques abstraites, de sons électriques hypnotiques<sup>57</sup>. Ses influences viennent initialement de la musique punk et l'industrielle. Très vite, il développe un goût prononcé pour l'expérimentation sonore et le son qu'il crée est à la fois abstrait, organique et cérébral. On peut définir son univers musical comme étant minimal. En parallèle, il travaille sur des créations vidéo : sa matière est souvent empruntée à des films, à de la danse ou à des images abstraites. C'est donc à travers la création vidéo, que Laurent Perrier va commencer à composer pour la danse. Dès 2009, il s'initie à la création pour le théâtre, en collaborant avec le metteur en scène Philippe Ulysse.

Lorsque j'ai découvert pour la première fois l'univers musical de Laurent Perrier, je n'avais pas pris conscience de l'effet que ses créations pouvaient avoir au théâtre et sur le jeu du comédien. J'envisageais l'écriture sonore uniquement comme un rapport harmonieux que la musique colporte. C'est en écoutant ses créations sur CD que j'ai développé une curiosité et un intérêt réels pour son travail. Les morceaux de Laurent Perrier ne s'écoutent pas comme un « fond de radio ». Cet univers intemporel qu'il crée à travers les sons, laisse place à l'imaginaire : espace dans lequel le théâtre trouve son apogée.

---

<sup>56</sup> Annexe 3, biographie de Laurent Perrier, dossier de presse du spectacle de Philippe Ulysse, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, p. 46.

<sup>57</sup> Annexe 2, CD audio, extraits musicaux créés par Laurent Perrier, p. 45.

Pour définir la conception du son dans *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, Philippe Ulysse utilise le terme d'«écriture de plateau», en précisant que la création sonore s'est faite en même temps que celle du texte. A travers ce témoignage<sup>58</sup>, je réalise combien il est difficile de pouvoir donner un point de départ concret à la composition sonore dans un spectacle. Laurent Perrier et Philippe Ulysse parlent dans un premier temps d'essai, de laboratoire qui renvoient avant tout à la notion d'expérience du son. Puis, ils se sont interrogés sur l'aspect réaliste ou non des sons qui pouvaient être utilisés.

*Nous avons essayé beaucoup de choses, nous avons exploré différentes matières sonores, certaines plus directement liées à la guerre comme par exemple des bruits d'hélicoptère, d'armes à feu, qui bien que « remixés » étaient trop clairs et enfermaient l'imaginaire.<sup>59</sup>*

Face à cette question des sons réalistes en référence à notre mémoire universelle, je me réfère à deux moments précis du spectacle. Le premier, dans lequel la chanteuse Dalila Khatir<sup>60</sup> reproduit le bruit du vent, n'utilisant que sa voix et un micro. Son personnage est en scène, donc visible par le public. Cette intervention prend place après la confrontation<sup>61</sup> violente entre les personnages de *Lady Macbeth* et *Macbeth*, comme une transition poétique. La comédienne, à l'aide d'un simple son, balaie cette scène sanguinaire pour laisser place à un nouveau tableau, autant sur scène que dans l'esprit des spectateurs. Cette transition crée un impact beaucoup plus fort, du fait que le son soit émis en direct et non préenregistré.

La seconde référence au spectacle, est l'apparition d'un soldat qui se dirige vers un micro et imite avec sa voix le bruit des grenades et des mitrailleuses le tout dans un décor totalement chaotique. Cette scène apparaît d'autant plus violente aux spectateurs, car la vision directe du comédien permet

---

<sup>58</sup> « Écriture de plateau [...] nous avons avancé la création sonore en même temps que celle du texte », entretien téléphonique avec Philippe Ulysse effectué le 30 mars 2013.

<sup>59</sup> Extrait de l'entretien écrit avec Philippe Ulysse du 28 mars 2013.

<sup>60</sup> Annexe 3, biographie de Dalila Khatir, dossier de presse du spectacle de Philippe Ulysse, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, p. 46.

<sup>61</sup> Acte, II, scène 2, *Macbeth* de William Shakespeare, Editions de la Pléiade Gallimard, 2002, p.35.

d'appréhender de manière frontale son investissement physique et vocal. Cette performance visuelle, mais surtout auditive, stimule davantage la sensibilité du spectateur et laisse une trace beaucoup plus profonde dans la mémoire. A travers cette distanciation du son créé par une prestation vocale, Philippe Ulysse inscrit une esthétique qui permet au spectateur de nourrir son imaginaire à travers un seul instrument : la voix.

## C. L'ECRITURE SONORE CHEZ LE COMEDIEN

### C. 1. Vecteur d'émotions

Le lien entre le son et le jeu théâtral est depuis toujours, un élément inspirateur dans les explorations des divers rôles que j'ai interprété. Quand je parle d'explorations, je me réfère à l'enrichissement sensible utile à développer ma créativité. En effet, le son, même dans son mutisme le plus total, insuffle à mes lectures une atmosphère singulière, au même titre que ces lectures peuvent influencer sur la mélodie que j'écoute. Je suis convaincue que la combinaison de ces deux éléments intervient comme un fondement indispensable au travail d'acteur, et que son point de départ n'est rien d'autre que l'émotion. Etymologiquement le mot émotion désigne un « mouvement [...] un trouble, un état de malaise physique »<sup>62</sup>. Il proviendrait donc d'un état physique avant même d'être un état cérébral.

- Emotion - J'entends parler de cette réaction sensible sur le plateau, en lecture, ou encore à travers l'écoute de mon partenaire de jeu, cependant elle est si primitive et abstraite, que cette difficulté à la définir génère en moi un trouble. Cette quête d'émotion résonne en moi comme une prise de risque à m'engager sur les chemins qui mènent à ma liberté, et à celle de mon jeu. Au début de ma formation au sein de la Manufacture, je me sens dépassée par des émotions engendrées par les textes, et le rapport au jeu des autres comédiens. Le sens des mots est altéré et mon énergie d'actrice est uniquement centrée sur l'idée de trouver dans un premier temps une émotion juste, puis de la canaliser. Avec le recul, je me rends compte que ce débordement émotionnel survient à l'écoute de ma propre voix. Une phonation qui ne ment pas, sans artifice, est l'instrument de l'acteur par essence. C'est une mise à nu déstabilisante, où il

---

<sup>62</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Edition Le Robert, 1998, p. 1221.

n'est plus question d'interpréter une voix quelconque, mais plutôt d'incarner sa propre voix, aussi bien dans l'élocution que dans le silence. Je me retrouve donc face au texte, ma voix, et ma voix silencieuse.

Je me souviens d'un moment précis, lors d'un stage d'interprétation à la Manufacture<sup>63</sup> sur l'écriture de William Shakespeare donnée par Georges Lavaudant<sup>64</sup>. Nous défilons un par un, mes camarades et moi, devant un micro et récitons un texte appris par cœur. Georges Lavaudant diffuse une bande sonore pendant l'interprétation de chacun. Le paysage sonore qu'il émet donne une forme de décor à la situation. Il faut dire que le plateau était quasiment nu, il n'y avait qu'un paravent noir et le micro au centre.

Je me réfère à ce moment pour illustrer un second point qui selon moi est un facteur d'émotion dans le jeu théâtral : l'appréhension du texte. Le texte est incontestablement un support pour le jeu. Il contextualise les faits et confère à l'acteur le statut d'interprète et de messenger, entre l'auteur et le spectateur, façonné par le metteur en scène. Appréhender une oeuvre, c'est la comprendre dans le but de la faire entendre. Après l'écoute de ma propre voix, je pointe là une de mes autres plus grosses inquiétudes en tant que comédienne. Il s'agit sans doute de trac, d'émoi, de pudeur, de timidité, de complexe, etc. Je réalise au fur et à mesure que cette interaction est une frontière ambivalente qui ne possède pas réellement de règles précises. J'apprends que le respect du texte, comme je le perçois en tant que praticienne du théâtre, est certes un élément important mais qu'il peut être modéré, car l'interprétation, dans toute sa diversité, n'est en aucun cas quelque chose de figé. Cet espace libre est une alchimie parfaite entre liberté et précision, auquel je dois m'initier en laissant

---

<sup>63</sup> Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne.

<sup>64</sup> Georges Lavaudant, metteur en scène, auteur et acteur français intervenu lors d'un stage d'interprétation à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (HETSR) en juin 2011.



s'exprimer mon libre arbitre, tout en faisant confiance aux indications que le metteur en scène peut soumettre.

*Je pense qu'il faudrait des espace perdus. Il faudrait cesser de les démolir. Il faudrait construire des espace perdus.  
Des espaces vides, vastes [...]  
Qu'il n'y ait aucune séparation entre ces deux surfaces.  
Des espaces perdus, ce serait aussi des espaces flottants, indéterminés, d'aucune spécificité particulière.  
Des espace vagues. Lieux qui inspirent.  
Esprit et murs ensemble.  
Lieux dilatés.<sup>65</sup>*

Cette citation de Claude Régy fait directement écho à la question de l'espace au théâtre comme un lieu qui doit être apprivoisé par le comédien. S'approprier un espace nouveau, sans règles pré-définis où le temps ne suit pas une chronologie particulière.

Cet équilibre est fragile et délicat à trouver, et réussir à mettre des mots sur cette difficulté sert à mieux l'apprivoiser, pour finalement mieux la surmonter. Ce que je retiens de cette rencontre avec Georges Lavaudant, c'est la prise de conscience de l'univers sonore, perçue comme un décor unique. Je me suis habituée depuis, à me concentrer davantage sur le texte que j'énonce, et donc de conserver le fil conducteur de ma pensée. J'expérimente de moins en moins ce sentiment d'intimidation paralysante, et de ce fait, je me sens plus apte à nourrir mon imaginaire grâce aux divers sons scénographiques. Comme l'exprime Georges Lavaudant, « *dire le texte le plus simplement qui soit, pour trouver une forme d'intimité* », est peut-être la clé du jeu théâtral.

Le son, qu'il me soit agréable ou non, agit directement sur la capacité à rester dans le présent, et il m'aide à maintenir une disponibilité totale. Je

---

<sup>65</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, Besençon, Editions *les solitaires intempestifs*, 1998, p 76.

remarque d'ailleurs, que lorsqu'il est off, je me place instinctivement dans un jeu faisant appel à la mémoire du personnage que j'interprète. C'est ce que j'appelle l'incarnation. Dès lors, la perception du son me permet de trouver d'autres dynamiques, entre mon for intérieur et l'interprétation du personnages que je joue.

Je prends en référence un stage d'interprétation effectué autour de l'écriture d'Heinrich Von Kleist et de Georg Büchner, avec le metteur en scène Gian Manuel Rau. L'ensemble du spectacle a pour thème de prédilection l'insomnie. Gian Manuel Rau nous plonge dans un voyage tourmenté entre rêve et cauchemar, réalité et fiction. Pour nous aider à entrer dans son univers, il nous propose différentes bandes sonores déjà présentes lors des répétitions, dans le but d'alimenter notre imaginaire autour du thème de l'insomnie. Pour identifier les caractéristiques de mon personnage, j'évoque avec Gian Manuel Rau, la notion de paraître juste à travers la simple présence, sans action définie. En effet, à un moment précis du spectacle, je me retrouve sur scène sans texte à défendre. Je reste alors plus de quinze minutes face public, quasiment immobile. Les indications de jeu du metteur en scène sont les suivantes : « tu dois être présente dans l'espace vide par le simple fait d'être là ». Puis il me parle du rôle de *la Marquise d'O*, nom du personnage que j'interprète, en évoquant le flou énigmatique lié à son passé. En effet, le texte en lui même n'évoque que très peu d'informations au sujet de ce personnage, laissant ainsi planer un certain mystère quant à mon interprétation. Durant la scène, je me tiens assise sur le devant du plateau, face au public. Cinq de mes camarades se trouvent derrière moi, et l'un après l'autre, ils disent leur texte. Etant donné mon positionnement, je ne vois pas ce qui se déroule derrière moi, en revanche j'entends clairement ce qui est dit. A la fin du dernier monologue, une musique électronique résonne en crescendo, atteignant très rapidement un volume écrasant. A ce moment même, le vide auquel je suis confrontée se remplit grâce à la musique. Je sens comme une armée de soldats derrière moi, et suis en

contact visuel avec le public, qui a les yeux rivés sur moi. Je suis toujours statique, le regard fixe, et muette. Pourtant, l'interprétation de ce vide m'apparaît maintenant comme une vaste possibilité, je sens monter en moi une confiance que je n'avais pas au début. Le son, à travers cette contrainte physique, s'avère être mon point d'ancrage, car il m'offre la possibilité d'élargir mon imaginaire, et donc ma liberté de jeu. En tant que comédienne, je trouve fascinant l'univers sonore conçu de manière minimaliste, le bruit dans sa création la plus détaillée, et la quête perpétuelle d'effets produits par le son, sur une action donnée.

## C. 2. Le silence

« La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer le silence. » Miles Davis<sup>66</sup>

En opposition formelle, le silence et le son semblent être voués à des intentions contradictoires. Pourtant, dans le fond, ils sont tous deux des capteurs d'attention et des vecteurs d'émotions. Là où l'apparence, les mots et les sons s'avèrent insuffisants, le silence lui, permet d'exprimer une pensée cachée. En effet, les paroles diluent trop souvent l'intensité de l'émotion et sans le silence, le propos peut devenir creux, le geste inerte et la mimique inexpressive. Le comédien se trouve souvent face à l'urgence illusoire de devoir remplir les vides, avec l'instrument qui lui est le plus familier, son texte, dans l'intention de ne pas laisser son public. Et c'est un réel travail que d'apprendre à vivre et jouer le silence, car il s'agit d'une mise à nu, d'une rencontre entre l'intimité d'un acteur et son spectateur.

De manière plus personnelle, j'ai toujours accordé une grande importance au silence et à l'espace que ce dernier instaure au théâtre. La peur que les mots ne suffisent pas pour décrire ce qui est dit ou la peur tout simplement du texte. Je me rappelle d'un stage d'interprétation que nous avons eu en 2010 au sein de la Manufacture avec la comédienne Laurence Mayor. Avant de travailler sur le texte de Werner Schwab<sup>67</sup>, *Anticlimax*, Laurence Mayor nous a fait travailler sur l'espace et l'écoute. Il était question d'une « *surécoute* » de ce qui nous entourait. Faire exister ce qui est non palpable et donner vie à nos corps dans cet espace non défini. « Ecouter le silence », voilà une phrase qui me revient. Cette première étape nous a permis d'être dans une disponibilité totale à la fois

---

<sup>66</sup> Miles Davis: Trompettiste et compositeur de musique Jazz américain, 1926 -1991.

<sup>67</sup> Werner Schwab, écrivain et dramaturge autrichien, 1958 -1993.

physique et intellectuelle pour ensuite faire place à l'interprétation du texte. Trouver une forme de liberté dans l'écoute à travers le silence, voilà ce qui en résulte de l'étape de cette analyse sur la notion du silence chez l'acteur. Lorsque j'interroge Philippe Ulysse sur l'importance de la conception musicale dans *L'odeur de sang humain ne me quitte pas des yeux*, il répond en évoquant la question sur le silence.

*Au théâtre, la musique et les sons jouent un rôle important dans mes spectacles. Je l'utilise en contraste, pour faire entendre les silences. La forme de silence qui m'intéresse est le silence qui se produit entre les bruits. Par bruit, je veux dire musique ou parole. Quand on chante ou qu'on fait de la musique ou qu'on parle, la véritable valeur ne naît que du silence qui l'entoure, c'est-à-dire du silence qui précède la voix. La parole est alors utilisée pour sculpter les silences.<sup>68</sup>*

En tant que comédienne et d'après mon expérience personnelle, je vois à quel point il est difficile de « faire confiance » au silence et de lui donner la même valeur que celle des mots. Lorsque j'interprète un texte, deux facteurs rendent compte de mon état émotionnel. D'une part le son de ma voix en interaction avec un texte et le silence entre ma voix et les mots. Le silence fait peur car c'est une prise de risque, il crée en effet un espace indéfinissable relié au temps. C'est cet écoulement du temps qui échappe et qui fait qu'il est si difficile à gérer. Ne pas combler inutilement le silence à travers les mots, prendre le temps de ce silence et choisir le rythme des pauses entre les mots, c'est là toute la difficulté de l'acteur. Je me réfère à la lecture d'un mémoire de Bachelor effectuée par Caire Deutch sur cette notion du silence :

*Je pense que le silence agrandit l'espace. Et je le double du ralenti. C'est un élément de déréalisation, un élément qui distend, qui délimite un espace beaucoup plus grand. Je pense qu'il y a une relation non seulement entre l'espace et le temps mais aussi entre l'espace et le silence, la sensation qu'on en a. C'est presque empirique. On s'aperçoit que si on fait respecter le*

---

<sup>68</sup> Philippe Ulysse, entretien par courrier électronique effectué le 28 mars 2013.

*silence, si on ne s'agite pas à remplir l'espace de mouvements précipités, il y a une chose qui s'installe d'une autre dimension [...].*<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Propos recueillis d'après le mémoire de Bachelor de Claire Deutch, dans le cadre de la Haute Ecole de théâtre de Suisse romande, *Une traversée d'Ode Maritime, la place du silence*, question numéro 2, p. 54, entretien effectué à Strasbourg le 24 janvier 2010.

## Conclusion

En conclusion, je me rends compte que le son, sous toutes ses formes possibles, est une entité si facile à entendre, mais tellement complexe à étudier. Suite à mes recherches et aux références qui existent sur ce sujet, j'ai basé une partie conséquente de ma réflexion sur une analyse personnelle et subjective, faisant appel à ma pratique et à mon ressenti. Aidée par quelques textes et ouvrages incontestables, l'avis de certain metteur en scène et intervenants, ainsi que l'expérience de certains de mes pairs, j'espère cependant que mon travail aboutisse à une mise en évidence claire des différentes caractéristiques du son: musique, bruit, et silence confondus.

Comme je le décris dans mon mémoire, tenir compte de mon intérêt pour le son est une première étape naturelle, en tant que musicienne passionnée et chanteuse. En revanche comprendre son incidence sur mon jeu en tant que comédienne et trouver les mots justes pour nommer un tel processus s'avère beaucoup plus délicat. La musique est instinctive et n'exige pas d'autres impératifs que de laisser parler ses sens, alors que la décrire fait appel à un langage, qui lui, vient d'une réflexion exigeante. C'est le passage de l'abstrait au concret.

Appuyer mon raisonnement avec *L'odeur du sang ne me quitte pas des yeux*, de Philippe Ulysse, s'est avéré être un choix substantiel. Je me suis confrontée à une œuvre riche, un metteur en scène disponible, et des comédiens loquaces, ce qui m'a considérablement aidée dans ma démarche. Je pense que l'étude approfondie de l'espace sonore m'a forgée à une écoute encore plus pertinente et élaborée que ce qu'elle n'était déjà. J'ai appris par ce biais, que les sens sont aussi des moyens de perception qui se perfectionnent.

Finalement, appréhender l'histoire du son en direct est un chapitre que j'ai trouvé captivant, mais je me suis laissée impressionner par tout le caractère historique du son préenregistré, lié aux progrès techniques des deux siècles

passés. Aujourd'hui tout semble si accessible, qu'il est difficile de se rendre compte de l'origine parfois complexe des choses. Et je prends conscience désormais que derrière chaque commodité, se cache un vrai chercheur, un artiste de son temps. A la vue des avancées technologiques actuelles, je me demande quelles seront les prochaines innovations associées à la création sonore ?



# Bibliographie

## Ouvrages:

- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Edition Le Robert, 1998.
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Edition Klincksieck, 2006.
- DESHAYS Daniel, *De l'écriture sonore, essai*, Marseille, Edition entre/vue, 1999.
- LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie- Madeleine *Théâtre/public, Le son du théâtre*, volume 1, *Le passé audible*, numéro 197, Montreuil, Editions Théâtrales, 2010.
- GUINEBAULT-SLAMOWICS Chantal, LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie- Madeleine, *Théâtre/Public, Le son du théâtre*, volume 2, numéro 199, *Dire l'acoustique*, Editions Théâtrales, 2011.
- REGY Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Edition les solitaires intempestifs, 1998.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu, la prisonnière*, Editions de la Pléiades, 1997.
- YOURCENAR Marguerite, *Alexis ou le traité du Vain Combat*, Paris, Editions Gallimard, 1971.
- MAUBERT Fanck, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux*, Paris, Editions Mille et une nuits, 2009.

## Sites internet:

- MERVANT-ROUX Marie- Madeleine, *Colloque international, Le son du théâtre*, CNRS- ARIAS -Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle, volet 1, 2010, Paris, consulté le 8 mai 2013, [ en ligne ], [http://www.lesondutheatre.com/IMG/pdf/LSDT\\_Resumes\\_et\\_bios.pdf](http://www.lesondutheatre.com/IMG/pdf/LSDT_Resumes_et_bios.pdf) (dernière consultation le 13 mai 2013)

- DESHAYS Daniel, « Les différents territoires du son: les voix, les musiques, les bruits. », chapitre I, 2010, [ en ligne ], <http://www.monteursassocies.com/2011/07/08/a-ecouter-la-conference-de-daniel-deshays-entendre-le-cinema/> (dernière consultation le 28 février 2013)
- 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* [ En ligne ], 7 | 2009, mis en ligne le 20 avril 2011, <http://imagesrevues.revues.org/428> (dernière consultation le 4 mai 2013)
- CAGE John, « John Cage about silence », mis en ligne le 17 juillet 2007, Vidéos: Interview de John Cage, [ En ligne ], <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> (dernière consultation le 23 mars 2013)

## **Annexes**

## Annexe 1 :

### **Biographie<sup>70</sup> de Daniel Deshays**

Réalisateur sonore et preneur de son, Daniel Deshays est responsable de l'enseignement du son à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon (ENSATT). En 1994, il crée le département Son de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et intervient à plusieurs reprises dans de nombreuses écoles d'art. Il dirige la conception sonore pour des spectacles vivants, que ce soit dans le domaine de la danse ou celui du théâtre. Au cinéma, il réalise certaines bandes sonores et collabore en tant que compositeur avec Agnès Jaoui, Robert Kramer, Philippe Garrel ou encore Chantal Akerman. Il est également l'auteur de divers articles dans des revues nationales et internationales comme celle du *Théâtre / Public*. Dans ses écrits ainsi que dans ses témoignages, il insiste sur le lien et la différence entre les sensations visuelles et sonores. Il parle « des territoires du son que sont les voix, les musiques et les bruits. »<sup>71</sup> Il pose la question du son à travers la matérialité, l'espace et les images.

A la fois concepteur d'espaces sonores, ingénieur du son, technicien, preneur de son et pédagogue, Daniel Deshays développe des outils incontournables au service de l'univers sonore et musical. Son expérience pose une interrogation sur la place du son à travers l'art.

---

<sup>70</sup>Larrue Jean-Marc et Mervant-Roux Marie- Madeleine *Théâtre/public, Le son du théâtre, volume 1, Le passé audible*, numéro 197, Montreuil, Editions Théâtrales, 2010, p. 23.

<sup>71</sup>Deshays Daniel, « Les différents territoires du son: les voix, les musiques, les bruits », Chapitre I, 2010, [ en ligne ] <http://www.monteursassocies.com/2011/07/08/a-ecouter-la-conference-de-daniel-deshays-entendre-le-cinema/> (dernière consultation le 23 avril 2012).

## Annexe 2 :

### **CD audio comprenant trois extraits musicaux composés par Laurent Perrier**

- Titre : *War* , album : *promotion, Heal*, musique utilisée dans le spectacle *Vénus et Eros au purgatoire* de Philippe Ulysse, février 2010, durée : 7 min. 31
- Titre : *As far as part. 2*, album : *promotion, Heal*, durée : 4 min. 35
- Titre : *Interior*, album : *promotion, Heal*, durée : 4 min. 34

Annexe 3 : (format pdf.)

**Dossier de presse : *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux* de Philippe Ulysse**

