

Une approche sensible du son

Raymond Bertin

Number 170 (1), 2019

Métiers de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90091ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertin, R. (2019). Une approche sensible du son. *Jeu*, (170), 38–43.

UNE APPROCHE SENSIBLE DU SON

Raymond Bertin

Quelque deux décennies de conception sonore au théâtre et en danse contemporaine ont permis à Nancy Tobin de préciser les conditions favorisant l'intégration réussie du son à la scène. Des intuitions que partage avec enthousiasme Jean Gaudreau, alias Larsen Lupin.





Chargée de cours à l'École supérieure de théâtre (ÉST) de l'UQAM, où elle enseigne le son au théâtre depuis 2011, Nancy Tobin accompagne aussi, chaque session depuis 2006, deux étudiants ou étudiantes ayant à faire la conception sonore de productions dirigées par des metteuses ou metteurs en scène invités. Dans le cadre de sa maîtrise en recherche-crédation, la conceptrice, qui souhaitait prendre une pause dans sa pratique scénique, a revu ses archives personnelles, accumulées durant ses années de création, et les a analysées dans un mémoire intitulé « Le son au théâtre et en danse contemporaine: les principes conceptuels récurrents de ma pratique¹ ». Elle a aussi voulu répondre aux questions qui lui étaient soumises au fil des ans par les jeunes en formation, dans un petit manuel, transposition poétique de son mémoire, intitulé *Guide de la conception sonore selon Nancy Tobin*. Cet ouvrage éminemment personnel, comme son titre l'indique, est néanmoins riche d'enseignements, qui se déclinent en dix principes favorisant la réussite d'une conception sonore pour la scène.

1. Mémoire disponible en ligne.

LE POUVOIR EXPRESSIF DE LA MATIÈRE SONORE

Sous la forme de lettres fictives, l'auteure, qui a l'habitude de communiquer par courriel avec ses étudiant-es, offre ses conseils, donne des pistes de recherche, rassure, incite à faire confiance à son intuition, définit des paramètres et termine, presque toujours, par cette phrase complice: « N'hésite pas à me poser d'autres questions. » Désireuse de pérenniser sa démarche, Nancy Tobin précise, d'une voix douce et posée reflétant sa grande discrétion, que la plaquette, qui porte le numéro 1, a été imprimée à 100 exemplaires vendus 20\$ chacun, argent qui servira à la compositrice Catherine Gadouas pour réaliser le deuxième numéro de la série, prévu pour 2020: « Son approche est plus musicale, et je trouvais intéressant qu'on puisse juxtaposer deux numéros bien différents. Éventuellement, le troisième pourrait parler d'éclairages, et ainsi de suite. Les seules contraintes: que le format soit respecté, et que ce soit un point de vue de praticien qui s'y exprime, pas de théoricien. » En exergue, une citation de Daniel Deshays rappelle que « le résultat d'un travail sonore bien fait ne se voit pas », comme on dit qu'un éclairage réussi ne se remarque pas.

Deshays, un des rares ingénieurs du son, réalisateur sonore et professeur d'université en France à avoir écrit sur sa création au théâtre et au cinéma, est une inspiration pour Tobin: «Il a tellement bien nommé une grande difficulté du son: pour arriver à ce que le son soit naturel, s'entende comme s'il faisait partie de la mise en scène, de façon tout à fait organique, inhérente, le travail est assez imposant et, à moins d'être un initié, c'est impossible de vraiment saisir tout l'effort requis sans l'expliquer, sans l'enseigner.»

Celle qui a signé la conception sonore de la pièce d'Annick Lefebvre *Les Barbelés*, récemment mise en scène par Alexia Bürger, raconte: «Il y a eu très peu de commentaires par rapport au son alors qu'il y en a tout au long du spectacle: la comédienne Marie-Ève Milot est amplifiée vocalement du début à la fin, et très peu de gens s'en aperçoivent. Mais, si on ferme le micro, elle recule de 20 pieds sur la scène. On perd une proximité avec l'actrice, produite par l'amplification vocale, qui est inaudible, en fait. Il y a cette présence amplifiée liée au corps de l'interprète et, durant la pièce, des effets beaucoup plus audibles, apparents et voulus; ces effets de réverbération créent une écriture dramaturgique sonore. C'est une question de choix. Mon approche personnelle veut qu'on ressente toujours bien l'interprétation, le jeu, c'est tellement important pour moi que la voix ne soit pas transformée, que la présence humaine soit directe.» Cette sensibilité à l'autre, la délicatesse de l'approche, l'écoute attentive lui sont primordiales.

DES COLLABORATIONS PRIVILÉGIÉES

La création sonore implique à la fois la maîtrise de la technique, la manipulation et la connaissance des instruments à sa disposition, et l'intuition sensible de l'artiste, d'où l'importance pour celle ou celui qui en est responsable d'assister dès le début aux réunions de production, aux répétitions, de participer au développement d'une synergie entre l'équipe de création et la mise en scène.

Nancy Tobin, qui a connu des expériences fortes et des réussites scéniques qui lui ont valu une reconnaissance enviable, considère avoir été choyée dans le métier. «Qui je suis devenue et ce que j'ai pu explorer et développer, confie-t-elle, c'est un peu grâce à la période où j'ai commencé à faire du son, une époque privilégiée du théâtre, plus que maintenant, si on tient compte du contexte socioéconomique. Bien sûr, ma sensibilité m'a lancée, portée vers une trajectoire précise, mais la fin des années 1990, début 2000, c'était très riche. En tout cas, moi je suis bien tombée, j'ai fait de belles rencontres avec des gens sensibles, à l'écoute.»

On peut nommer les metteurs en scène Denis Marleau (*Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, 1997; *Les Aveugles*, 2001; *Quelqu'un va venir*, 2002; *Othello*, 2007) et François Girard (*Novecento*, 2001; *Le Procès*, 2004), et la chorégraphe Danièle Desnoyers (*Concerto grosso pour corps et surface métallique*, 1999; *Bataille*, 2002; *Duos pour corps et instruments*, 2003), avec lesquels elle a eu la chance de développer des collaborations sur plusieurs créations marquantes au fil des ans. Il y en a eu d'autres: Nathalie Derome, Gervais Gaudreault, Alexis Martin, Wajdi Mouawad, Marie-Thérèse Fortin... Vingt ans de création au cours desquels elle a rempli de grands cahiers à anneaux, des journaux de production, de notes prises en réunion, de dessins de régie de son, en plus de photos de spectacles, qui lui ont révélé dix énoncés fondamentaux sur sa pratique.

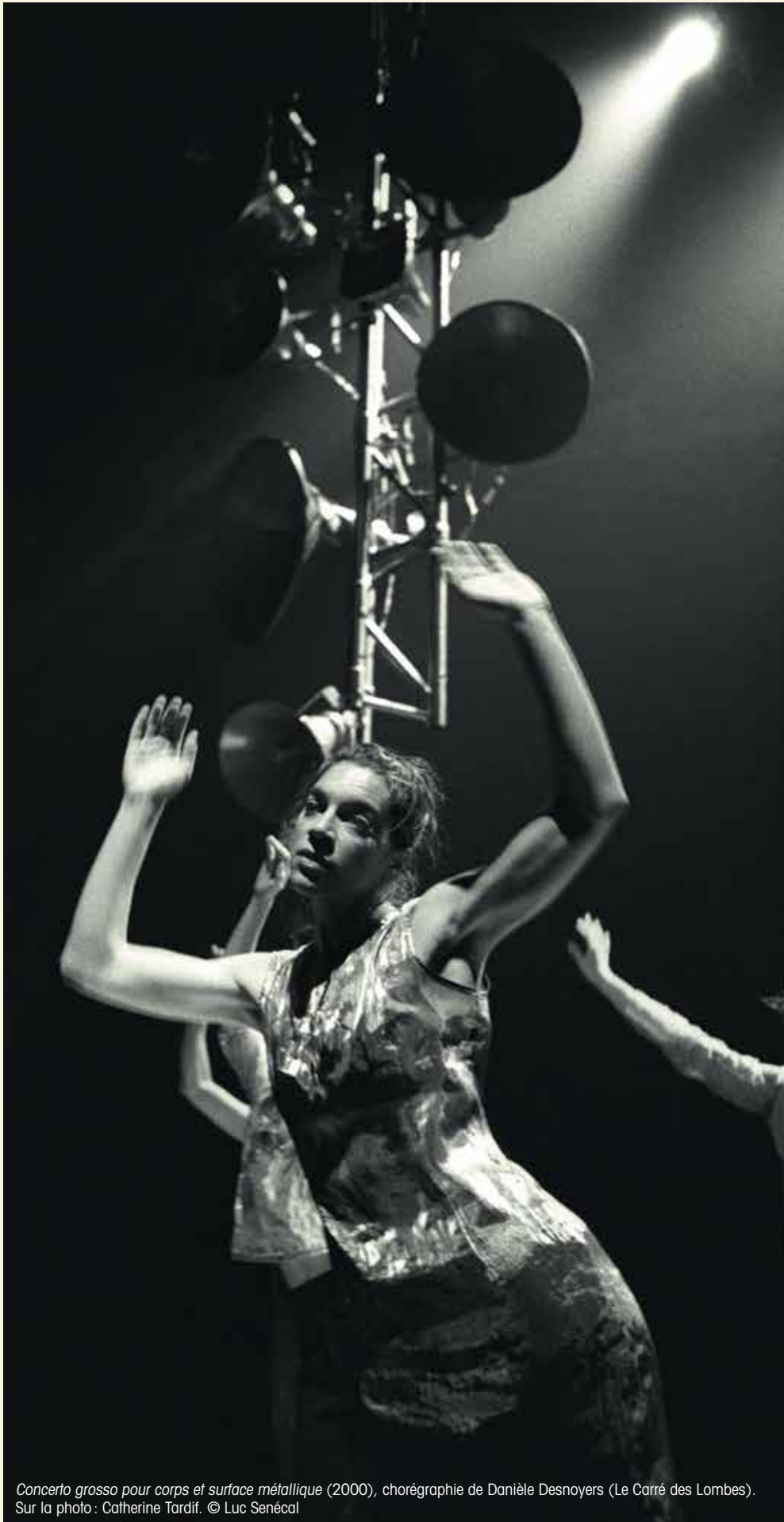
EN RÉSUMÉ :

1. Il n'est pas nécessaire de connaître la musique pour concevoir le son pour la scène;
2. Une composition sonore pour la scène ne peut exister en soi;
3. Il faut circonscrire un périmètre de recherche, s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création;
4. La connivence est indispensable dans l'équipe de création;
5. Le son doit être pris en considération dès le début du processus;



« Qui je suis devenue et ce que j'ai pu explorer et développer, c'est un peu grâce à la période où j'ai commencé à faire du son, une époque privilégiée du théâtre, plus que maintenant, si on tient compte du contexte socioéconomique. » — Nancy Tobin





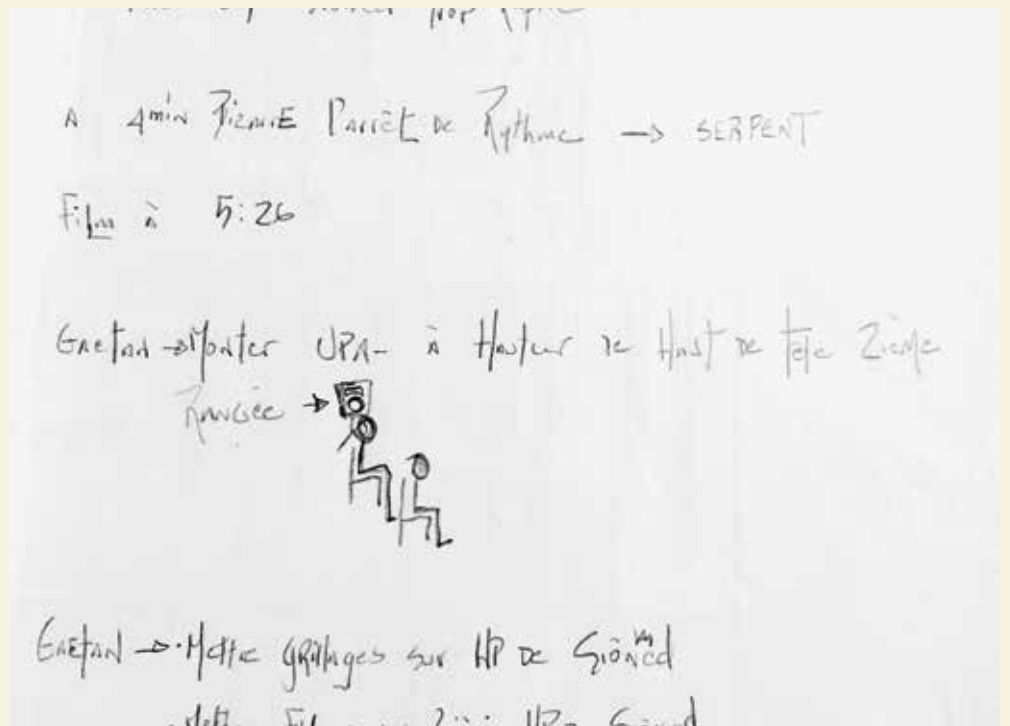
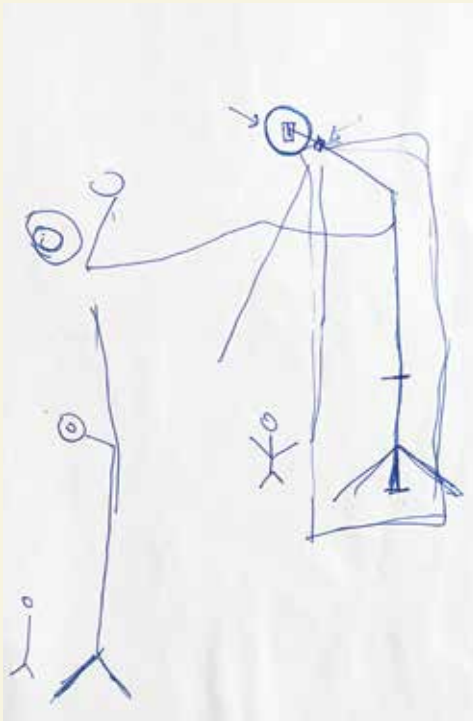
Concerto grosso pour corps et surface métallique (2000), chorégraphie de Danièle Desnoyers (Le Carré des Lombes).
Sur la photo : Catherine Tardif. © Luc Senécal

6. Idéalement, la conception sonore se développe dès le départ dans le lieu de diffusion;
7. Confiance et complicité entre concepteurs et conceptrices sont essentiels à la bonne intégration du son;
8. La personne régisseuse de son a aussi un rôle de performeuse et d'interprète;
9. Il faut connaître et maîtriser le potentiel d'expression et les limites des instruments de la conception sonore (haut-parleurs, microphones et autres appareils de diffusion);
10. Le théâtre est un lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.

Pour Nancy Tobin, le temps de recherche en salle et l'accès à de bons équipements sont des avantages dont elle a pu profiter: «Il y a aussi la personne qui manipule le son, qui fait la régie, qui intervient et a donc un rôle d'interprète. C'est toute une chaîne d'événements qui doivent être bien assurés et, s'il y a un maillon un peu défaillant, tout prend le bord parce que c'est extrêmement fragile.»

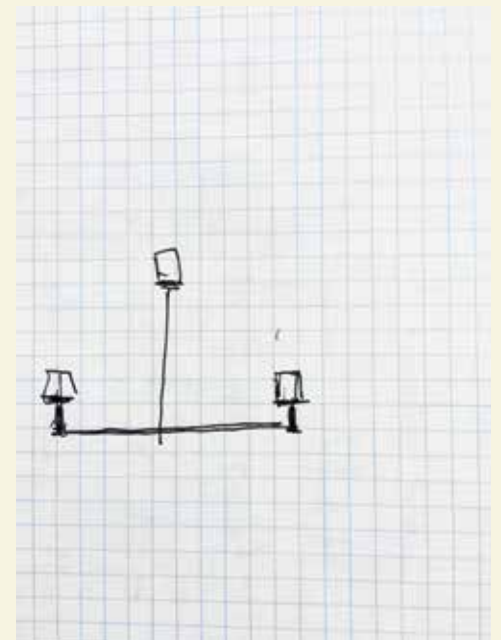
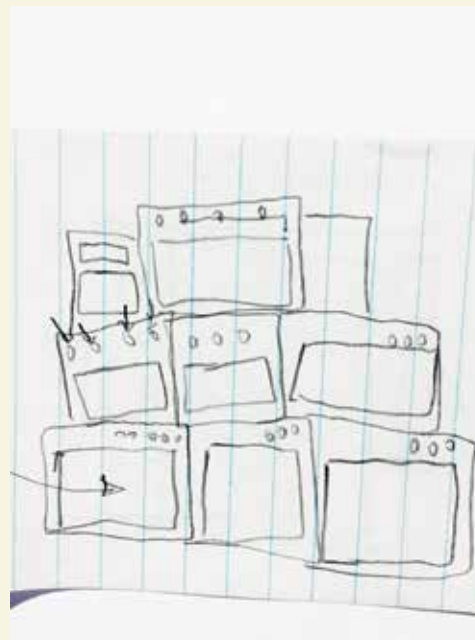
MAÎTRE D'ŒUVRE DE L'AMBIANCE

Jean Gaudreau, qui a fondé le duo Larsen Lupin en 1994 avec Richard Bélanger, poursuit en solo depuis le début des années 2010, toujours sous ce nom, son œuvre de compositeur et de concepteur sonore. Interrogé sur la différence d'approche entre musiques originales et élaboration de bandes son, il avoue humblement: «Au début, on se posait à peine la question, on jouait de la musique et on ne se trouvait pas très bons. À l'époque, on utilisait beaucoup de musique enregistrée, puis on s'est rendu compte que c'était plus facile de le faire soi-même que de trouver des musiques appropriées aux productions. Avec les années, je me suis amélioré, les moyens techniques se sont perfectionnés, et c'est plus rare à présent que j'utilise des musiques déjà existantes. Dans mon travail avec Mani Soleymanlou (*Un, Deux, Trois, Neuf...*), je fais des citations, des extraits de pièces



pour citer un univers de films d'horreur, par exemple.» Il convient que si on compare le Québec avec l'Europe, la scène d'ici a un parti pris marqué pour la création. Cela serait notamment lié aux droits d'auteur, moins faciles d'accès en Amérique.

Gaudreau signait récemment un texte intéressant, «Une journée de conception sonore», dans 3900 (vol. 12, saison 18/19), le magazine du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, où il relate les activités quotidiennes de plusieurs de ses collègues concepteurs et conceptrices, compositeurs et compositrices pour la scène. Une journée qui débute à 9h32 et qui va se terminer à... 92h53! S'il admet que les conditions de la pratique ne sont pas toujours simples, que les budgets n'augmentent pas, qu'il est difficile de vivre de la conception sonore au théâtre et que la plupart de celles et ceux qui s'y consacrent font aussi de l'assistance à la mise en scène, de la régie, ou exercent un autre métier en parallèle, il ne veut pas perdre son enthousiasme communicatif: «Ce sont des métiers extrêmement spécialisés, qui demandent énormément d'heures d'exploration. Malgré le rythme de production qui s'accélère, ça devient une décision personnelle de prendre le temps de bien faire les choses, je n'aurais pas de plaisir à compter mes heures, et le plaisir, ce sont les trois quarts du salaire! Mais nous ne sommes pas dans un contexte qui rend ces choix évidents.»



Dessins extraits des archives de Nancy Tobin.

Il semble bien qu'aujourd'hui la jeune génération doive multiplier les projets pour survivre dans le métier, sacrifiant du coup le temps de recherche et l'approfondissement de son approche. Enseignant à l'occasion à l'École nationale de théâtre, Jean Gaudreau se dit tout de même ravi de voir ce que font les jeunes, toujours créatifs, une relève «fabuleuse»: «Je garde ma capacité d'émerveillement, je suis de plus en plus épaté de pouvoir faire ce métier: être maître d'œuvre de l'ambiance sonore, contrôler les haut-parleurs, il n'y a pas un producteur qui

va s'en mêler! C'est un travail qui permet aussi de s'effacer, un domaine qui autorise une liberté dont je me sers abondamment pour essayer des choses différentes. Je n'ai aucune intention d'avoir un son reconnaissable, qu'on dise: ça, c'est du Jean Gaudreau.» Discret, à l'instar de Nancy Tobin, il salue l'intention de celle-ci de permettre à d'autres praticien·nes de rédiger leurs réflexions et découvertes sur leurs démarches spécifiques, et d'ainsi rendre justice à la diversité des approches de la création sonore. ●