Document generated on 06/01/2025 6:58 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore

Nancy Tobin

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: https://id.erudit.org/iderudit/24075ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Tobin, N. (2007). Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore. *Jeu*, (124), 95–99.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NANCY TOBIN

Un metteur en scène en quête d'un concepteur sonore

Malgré une formation en art dramatique à l'UQAM, Nancy Tobin affirme avoir appris l'essentiel de son métier de designer et conceptrice sonore pour la danse et le théâtre sur le tas, au hasard des rencontres et des expériences, en travaillant, entre autres, à la radio. Ses réalisations comptent plusieurs collaborations d'importance et se distinguent par un travail sur les voix amplifiées et par des manipulations du son avec différents types de haut-parleurs. On a pu l'entendre, notamment, dans des mises en scène de François Girard (*le Procès, Novecento, la Paresse*) et Denis Marleau (*les Aveugles, Urfaust, tragédie subjective, Au cœur de la rose, Quelqu'un va venir, Intérieur, Nous étions assis sur le rivage du monde, les Reines*). Elle nous livre ici quelques réflexions sur son approche de la conception sonore à travers une entrevue fictive avec un metteur en scène.

> Le théâtre est l'exercice d'un métier, inaccessible à l'esprit, dans lequel on ne peut rien comprendre que dans l'épisodique, le fragmentaire, le momentané, car sa loi est « l'inexplicable » et « l'inconnaissable ». Il n'est qu'une règle : combler ces gouffres, où l'esprit se prend de vertige, en y mettant, chaque jour, plus d'amour humain et plus de passion.
>
> Louis Jouvet, Rio de Janeiro, décembre 1941[1]

Metteur en scène – Je la trouve très belle, cette citation de Louis Jouvet. Vous pouvez m'expliquer pourquoi vous l'insérez dans votre curriculum vitæ ?

Concepteur sonore – Ces quelques phrases résument bien mon cheminement... autant celui de la recherche lors du processus de création que celui de ma vie en tant que concepteur sonore. Il n'y a jamais vraiment de décisions tout à fait conscientes, de planification précise. Naturellement, sans forcer, une trajectoire se trace, et je sens toujours que je tombe bien. Le plaisir ultime est ce privilège de participer à une grande entreprise de création, en complicité avec les autres, où il est bon de faire vivre quelque chose qui nous dépasse, qui est en dehors de nous. À travers elle, j'apprends à mieux connaître les autres et moi-même, à apprécier chaque instant.

1. Citation tirée de la préface de *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* par Nicola Sabbattini, traduction de Maria et Renée Canavaggia et Louis Jouvet, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994 [1638], 170 p.

M. E. S. – Vous exercez ce métier depuis dix-huit ans. Vous semblez jeune pour toutes ces années d'expérience. Vous avez débuté d'abord en tant que technicien de son pour différentes compagnies de danse contemporaine et de théâtre de Montréal, n'est-ce pas ? C'est seulement depuis 2000, je crois, que vous réalisez des « compositions sonores », comme vous dites. J'aimerais entendre un échantillon de votre travail, avez vous un CD que je pourrais écouter ?

C. S. – Non, je n'ai rien de tel. Rien qui puisse représenter mon travail de composition pour la scène. Ce serait une erreur de vous donner l'occasion d'écouter cette matière, puisqu'elle n'existe pas en tant qu'elle-même, dépourvue du contexte pour lequel elle a été créée. Elle n'a ni sens ni intérêt, en dehors du spectacle vivant pour lequel elle a été composée. J'aimerais vous épargner cette perte de temps...

Vous savez, composer pour la scène est un geste qui nécessite, je pense, une multitude de connaissances certes, mais surtout beaucoup d'humilité et de disponibilité... Il faut pouvoir cerner de quelle façon il est possible de participer au spectacle sans commettre une intrusion. Il faut s'imbriquer dans tous les univers du spectacle sans dépasser, sans vraiment paraître ; mais disparaître changerait radicalement la perception du spectateur. La matière sonore que je compose pour le théâtre ne peut que résonner à travers les univers de la voix, de l'architecture (l'acoustique du décor et de la salle) et de la technicité (les systèmes de prise et de diffusion des sons).

M. E. S. – Avez-vous un exemple ? Je vous trouve un peu vague.

C. S. – Avez-vous vu *Novecento* au Quat'Sous, en 2001, mis en scène par François Girard ?

M. E. S. – Non.

C. S. – C'est dommage que vous n'ayez pas encore eu l'occasion de voir un spectacle auquel j'ai collaboré. Habituellement, on m'appelle à la suite de cela. Je ne suis jamais engagé à partir de mon CV.

M. E. S. – Vous n'êtes pas encore engagé...

C. S. – Je vous résume rapidement ce dont il question dans cette pièce afin que vous compreniez dans quel contexte s'est intégrée la conception sonore... C'est une pièce de Alessandro Baricco, racontant l'histoire d'un pianiste exceptionnellement talentueux, Novecento, né sur le *Great Virginian*, un paquebot de croisière sur lequel il a toujours vécu et travaillé en tant que musicien de l'orchestre. Après la Deuxième Guerre mondiale, le paquebot est dans un état si lamentable que sa destruction s'impose. Novecento choisit de ne pas quitter le *Virginian* malgré son explosion imminente. D'ailleurs, tout au long de sa vie, il n'a jamais quitté le bateau, jamais.

François Girard met en scène un seul acteur, assis sur une boîte d'explosifs dans une immense cale de navire – Pierre Lebeau pour la version française et Tom McCamus pour la version anglaise. L'acteur nous raconte une histoire. En un long monologue,

Novecento de Alessandro Baricco, mis en scène par François Girard (Quat'Sous/CNA, 2001), spectacle dont Nancy Tobin signait le design et la composition sonores. Sur la photo : Pierre Lebeau. Photo : Pascal Sanchez.

il décrit les situations, incarne tous les personnages, sans aucun changement de décor ni de costumes. François décide de prendre une direction minimale, méditative. Les changements de lieux et de temps, les atmosphères, sont suggérés uniquement par le biais de la lumière et du son, de manière lente et progressive.

Il est et 25, vous avez un autre rendez-vous?

M. E. S. – Non, ça va j'ai encore du temps.

C. S. – Je vous parle de cette collaboration parce qu'elle touche à tous les aspects qui concernent le concepteur sonore : la voix, la matière sonore, l'acoustique et la technicité. Pour la voix, par exemple, François désirait créer une relation très intime entre le personnage et le spectateur, comme s'ils se retrouvaient dans un petit lieu pour écouter une histoire. Il désirait que la voix soit entendue sans projection, sans effort, par tous les spectateurs, peu importe leur position dans la salle. Il connaissait mon approche de l'amplification vocale pour le théâtre, toujours en développement depuis 1997 avec Denis Marleau et les productions d'UBU. Il appréciait la texture naturelle de la voix amplifiée ainsi que le fait qu'elle semblait toujours émaner de la bouche de l'acteur et non pas des haut-parleurs. Pour *Novecento*, j'ai donc créé un système de captation (microphone sans fil dissimulé) et un système de diffusion sensible : plusieurs haut-parleurs positionnés pour couvrir toutes les zones de spectateurs, tous ajustés précisément de manière à créer l'illusion que la voix soit perçue comme étant très proche et toujours liée au corps de l'acteur. *Novecento* a été créé au Quat'Sous (160 sièges) et, plus tard, nous l'avons présenté au Royal Lyceum Theatre d'Édimbourg, (658 sièges, répartis sur 3 niveaux). Dans ces deux situations, mon mandat était le même : créer un système de diffusion qui ne nécessite presque pas de projection vocale et où chaque spectateur perçoit la voix de l'acteur de manière claire et intelligible. Le niveau d'amplification était très faible ; il s'agissait surtout d'un léger appui, mais cela était suffisant pour donner à l'acteur une marge de manœuvre plus étendue dans les murmures et les chuchotements. Daniel Deshays mentionne dans son livre sur la conception sonore[2] que la voix de l'acteur « marque la limite face à laquelle tout notre travail va se calibrer ». L'amplification de la voix permettait à la musique, ou devrais-je dire plutôt aux « sons », d'être plus présente, sans masquer les mots.

Il y avait des sons – de la musique ? – durant tout le spectacle, sans interruption. Une sorte de mantra perpétuel, hypnotique, se dégageait doucement des bruits de moteur

2. Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entres/vues, 1999.

du navire. François Girard m'a imposé une contrainte fort intéressante pour la composition sonore de *Novecento* : tous les sons, autant celui du moteur de la salle des machines que celui de la tempête en mer, devaient provenir uniquement du piano. C'est ainsi que j'ai découvert la richesse et le potentiel dramatique de cet instrument, non pas utilisé de façon traditionnelle, c'est-à-dire par le biais des notes et des sons émanant du clavier, mais plutôt de manière à ce que l'instrument tout entier devienne une interface sonore. Nous avons passé plusieurs heures en studio à frapper tout le corps du piano, à pincer et à gratter ses cordes, à l'aide d'une batterie d'outils qui pourraient appartenir davantage à un plombier ou à un dentiste qu'à un musicien ou à un accordeur. Par la suite, grâce à l'utilisation de différents logiciels de traitement numérique, mais aussi lors des opérations de mixage et de juxtaposition, les sons de piano ont été « sculptés » et amalgamés pour devenir méconnaissables. Tout ce travail de composition s'est réalisé et s'est peaufiné pendant les répétitions avec l'acteur.

C'est en processus de recherche, lors des répétitions, que la pertinence de l'intervention des sons est apparue. À force d'essais et d'erreurs répétés, la justesse de l'univers de la matière sonore s'est progressivement manifestée avec évidence, naturellement.

Je n'ai toujours pas abordé l'acoustique du décor et de la salle, et comment ces univers influencent la conception sonore. Avez-vous encore du temps ?

François Girard désirait créer pour le spectateur la sensation d'être lui-même sur le navire, le *Great Virginian*, pendant la durée entière du monologue. Pour représenter le mouvement sourd de l'énorme vaisseau sur la mer et le ronronnement des machines au loin, j'ai choisi d'utiliser une vibration très basse qui était plutôt sentie qu'entendue. Afin d'exagérer l'effet, je positionnais l'enceinte acoustique qui diffusait ce son, de façon à faire vibrer la structure de la salle de théâtre elle-même. Dans chaque salle où *Novecento* a été présenté, nous devions trouver la position des enceintes de basses fréquences qui provoquerait le plus de vibrations de la structure du théâtre. L'effet était très perceptible, mais subtil. La salle de théâtre et le décor étaient utilisés comme une énorme caisse de résonance englobant le spectateur afin d'évoquer le son du navire sur la mer.

Et vous, comment entendez-vous mettre en scène le son ? Quel sera son rôle et ses multiples fonctions dans le spectacle ? Avez-vous pensé à la manière dont le spectateur entendra, dans quel état il sera plongé ? Je peux vous aider en cela si vous le désirez.

Version anglaise de *Novecento*, mis en scène par François Girard et présentée notamment à Édimbourg en 2001. Nancy Tobin en signait le design et la composition sonores. Sur la photo : Tom McCamus. Photo : François Girard.

M. E. S. – Dans les didascalies, il est question de quelques coups de tonnerre à l'occasion. Il y a aussi un train qui passe entre l'acte I et l'acte II. Avez-vous accès à une banque d'effets sonores ? Quelques musiques aussi, je pensais à du Bach peut-être, vous connaissez ses œuvres pour violoncelle ? La première est dans deux semaines, avez-vous un peu de temps ?

C. S. – Merci beaucoup pour cette entrevue, ça m'a permis d'éclaircir plusieurs choses. Mais sérieusement... Je ne pense pas être la personne que vous cherchez. De toute façon, il est trop tard pour vous aider. **j**

Merci à ANGEL & HILDUR GUDNADOTTIR dont l'œuvre sonore « in transmediale » sur l'étiquette Oral (CD11), m'a accompagnée en boucle durant la rédaction de ce petit *jeu*.
Merci à Claude Cyr, collègue que j'admire, très important pour le développement de la conception sonore au Québec.
Merci à François Girard, ainsi qu'à tous les autres metteurs en scène et chorégraphes avec qui j'ai travaillé pendant ces années. Ils sont tous l'antithèse du personnage fictif dont il est question ici.
Merci à Élaine Trottier.