

Le son du théâtre, un espace tactile

Daniel Deshays

Les pratiques médiatiques du son

La diversité des pratiques de transmission du son, qu'elles soient musicales, théâtrales ou cinématographiques, nous place à un carrefour d'observation des méthodes employées dans chacun de ces secteurs. Depuis cette place, il est simple de constater qu'elles ne sont pas les mêmes dans chaque domaine. C'est à partir de là, de ce point d'écoute, que je souhaiterais introduire quelques interrogations sur les pratiques théâtrales du son.

Certains de ces domaines relèvent de pratiques intégrées à un réseau éditorial qui en conditionne les formes, c'est le cas de la musique et du cinéma ; d'autres pas : c'est le cas du théâtre. Dans ces trois secteurs, les conditions de la mise en scène des sons et celles du mode de représentation diffèrent entre elles.

La musique organise sa mise en scène dans une représentation fixe du monde, effectuée depuis la place du prince, c'est-à-dire selon les règles de la représentation picturale du quattrocento. Les prises de son sont effectuées à partir de micros fixes, les musiciens sont assis. La mise en valeur des instruments et leur placement dans l'espace répondent aux canons esthétiques de chaque genre musical (classique, variétés, jazz, etc.). Elles répondent surtout aux protocoles propres à l'édition discographique.

Pour représenter, le cinéma, lui, met en jeu un plus grand nombre de variables, dans une écriture sonore basée sur la coupure, sur l'ellipse et sur le déplacement du point d'écoute par l'emploi de la perche, du micro sans fil, par le mouvement des acteurs, les changements d'espace, les mouvements d'appareils, la variation des cadrages, donc des distances aux objets, etc. Le cinéma met en scène le mouvement par tous les moyens dont il dispose. En raison de sa richesse, la construction sonore filmique peut être prise comme modèle pour la transposition de certaines de ses règles en radiophonie. En effet, il est facile de constater combien les extraits de bandes-son cinématographiques diffusés à l'antenne possèdent une singulière aptitude à capter notre attention, et cela souvent bien au-delà de ce que peut produire une fiction radio. Le cinéma est hélas souvent centré sur une construction sonore discursive avec une importance démesurée accordée aux dialogues et à la musique. Le mode de représentation musical de ce que l'on appelle la bande originale est celui du disque, il n'a rien à voir avec la vision découpée de l'espace cinématographique.

Le théâtre, quant à lui, n'appartient pas à l'espace éditorial, chaque représentation est un objet unique, éphémère ; après la dernière, il disparaît à jamais. Bien que le moins bien nanti, il est le plus privilégié de tous en raison de la longue durée de travail que permettent ses répétitions. La liberté de créer s'y inscrit dans une diversité de formes et surtout dans une grande richesse de possibilités de mise en scène spatiale des sons et de création du sonore.

Le son au théâtre : le sonore vivant, le sonore médiatisé

Le son du théâtre se partage en deux : le sonore vivant – voix d'acteur, fugitive et fragile, musique en scène et tous les sons issus des gestes produits sur le plateau. De cela rien ne subsistera. Lui faisant face, un sonore fixé sur support, que l'on appelle la "bande-son" du spectacle. Cette bande-son n'existe pas en soi, mais en regard du vivant qu'elle côtoie. C'est la coprésence de ces deux réalités sonores si différentes, caractéristique du son du théâtre actuel, qui est très difficile à équilibrer.

Si le tournage enlève chaque jour une ou plusieurs scènes à la totalité de ce qu'il reste à jouer pour bâtir un film, le théâtre réclame quotidiennement la réélaboration totale de son entité gestuelle et sonore : aucune capitalisation autre que celle de la mémoire. Et ce qui est fixé sur la bande-son et que l'on penserait être un invariant sera mis au relatif de chaque représentation : la variation du niveau des voix et la progression du jeu obligeant le régisseur à effectuer un suivi attentif des intensités et des points d'envoi de chaque effet diffusé. Cette bande est découpée, car l'infime variation du rythme de jeu impose d'effectuer une réadaptation constante des sons introduits.

Il est donc nécessaire, pour aborder la question sonore, de différencier ses deux aspects : le direct ou bien la médiation opérée par le passage à travers un microphone.

Ce que l'on nomme "direct" est le son offert dans le déroulement du présent dans le temps réel, disons le temps universel. Le sonore médiatisé, lui, est issu d'un *enregistrement* réalisé au préalable, dans un temps différé, ou bien produit au présent mais diffusé à travers une amplification électrique. Il résulte nécessairement d'une prise de son.

Le sens de la prise

Prendre le son n'est pas un acte neutre. On a tendance à oublier que ce que le micro prend ne représente pas notre écoute, ce qui est rendu dans la prise offre beaucoup plus de données que ce que l'oreille écoute *in situ*. Est aussi oublié que l'"image sonore" restituée par la prise ne permet plus à notre cerveau d'effectuer le tri qu'il aurait pu faire dans le réel. Il y a dans l'écoute de l'espace enregistré une perte de cette belle liberté d'écoute, celle qui est propre à l'écoute directe du monde – dont relève l'écoute du "sonore vivant" du théâtre – et qui permet à chacun de choisir ce qu'il désire entendre.

L'enregistrement de la rue ne nous donne pas à réentendre l'écoute que nous avions réellement d'elle. Quand nous sommes dans la rue, notre perception n'est pas continue mais discontinue. Produite par des prélèvements instantanés et des abandons, elle suppose la liberté d'errer, de prendre, de choisir à chaque instant ce que l'on désire entendre. À l'opposé, l'écoute de l'enregistrement de la rue est un flux permanent déposé sur un support, qui n'indique pas d'autre choix que celui donné depuis la place du micro. Ce continuum obligé ne correspond en rien à notre attitude inconsciente de l'écoute, cette écoute subjective discontinue et qui ne cesse de sélectionner ce que nous désirons entendre et d'abandonner les invariants.

L'enregistrement apparaît donc comme un tout, du réel s'offrant comme valeur absolue et totalisante, accompagnée d'une injonction à l'écoute globale du "package". En con-

séquence, il est nécessaire d'organiser l'évacuation de cet excédent offert au micro. Nécessaire aussi de mettre en scène devant ce micro une désignation organisée des choses, d'effectuer un dépouillement des continuums sonores.

La prise de son crée donc une distance, elle arrive comme interprétation du monde et ce qui est interprété n'est pas un simple détail de réel, c'est tout le réel pris en bloc placé sous le point de vue microphonique, c'est-à-dire capté sans tri. Il faut noter ici la conséquence de cette captation : l'obligation d'écoute induite par la rediffusion de l'enregistré lors de la représentation théâtrale.

Dans une scène théâtrale, la confrontation de ces sons enregistrés – qualifiés souvent d'illustration, nous y reviendrons – avec le sonore vivant, celui du jeu et de la narration, fait apparaître des problématiques de concordance des temps. Il est intéressant de les noter ici, bien qu'il ne soit pas toujours facile de les résoudre. Chaque production nous oblige, compte tenu de la grande diversité des situations, de toujours réinventer des méthodes qui permettent de tricher, afin que ces aberrations temporelles disparaissent. Transposé dans le champ sonore, le trompe-l'œil du scénographe devient un trompe-temps. À l'opposé, si les sons abandonnent leurs caractères représentatif et narratif pour travailler dans leurs flux abstraits, par leur densités et leurs matérialités, toute question temporelle est résolue. L'abstraction sonore s'adapte à tous les temps, la durée de l'abstrait est sans échelle, sans mesure.

Les temps de l'espace

Les sons utilisés au théâtre sont le plus souvent localisés hors du plateau et de la salle. Le son y simule l'existence d'un autre réel. Si ce réel ne sera jamais accessible, il se trouve pourtant placé dans une imminente apparition. C'est le lieu d'où tout peut surgir à chaque instant, un lieu ouvert. Le temps de cet espace doit être le même que celui qui règne en scène, dans l'action ou le contexte du récit. Y placer un son réel de longue durée est rarement possible : son temps ne concorderait pas avec la narration. La rigidité du temps des sons prélevés dans le réel qui nous sont rendus par la bande magnétique fait pâle figure face à la variabilité temporelle du conte.

L'emploi de sons très courts pose peu de problèmes ; mais le simple exemple d'une pluie suffit à nous faire comprendre la problématique de la continuité des ambiances. Entendue dans la nature, la pluie n'est perçue que par bribes, lors de courts instants prélevés d'un continuum qui n'apparaît pas en permanence à notre conscience. C'est d'ailleurs parce que nous la savons présente que nous pouvons librement l'écouter ou l'abandonner. Ne sont alors repérés que les variations d'allure, de timbre, d'intensité, ou les incidents qui modifient le cours de l'écoute : le tonnerre, ou le chant d'un merle. Au théâtre, l'enjeu réside dans la construction d'un dispositif qui permette de laisser croire possible cette attitude d'écoute.

Ce qui est essentiel ce n'est pas la fidélité de reproduction du timbre des sons, car l'oreille est habituée dans la réalité à rencontrer des phénomènes de masque qui dénaturent les timbres et obligent toujours à réinterpréter tout ce qui est entendu. Ce qui est primordial pour l'écoute, c'est la *conservation de la liberté de choisir ce que l'on a envie d'entendre dans ce qui nous est offert. Et de pouvoir attribuer des temps d'attention différents selon l'intérêt porté à ce que*

l'on a choisi. C'est cela le pouvoir séparateur, ce n'est pas tant la possibilité de dissociation spatiale des éléments entendus, que son corollaire : la liberté temporelle de l'errance dans l'écoute. La liberté individuelle s'oppose à sa négation, telle qu'elle règne dans toute la machine médiatique sonore, face à laquelle le zapping reste le seul geste d'inscription possible : celui du oui ou du non – qui ne peut de toute manière être effectué par le spectateur de théâtre. La liberté de choix est la garantie de notre conservation d'un contact décisionnaire. Le ludisme de l'écoute est ce parcours ouvert face à la diversité douce des sons, permettant à chacun et à chaque instant l'arrêt sur chaque détail sonore, indépendamment des choix d'écoute de son voisin. Là se tient la richesse spécifique du spectacle vivant non médiatisé.

La décroissance pour entrevoir

Tout son continu doit, pour entrer en cohésion avec le jeu scénique, s'unir à lui dans un même temps, c'est-à-dire pouvoir être perçu par les variations de ses ruptures, dans une certaine élasticité. Pour le simuler, il faut introduire un paramètre complémentaire : les niveaux de diffusion. Si l'on diffuse le son à un niveau bas, à la limite d'audibilité, sa disparition ne semblera pas être issue d'une action volontariste, amenant un supplément de sens. Le simple cours dynamique des dialogues laissant apparaître ou disparaître le son, souligne par sa présence discontinue, l'existence des silences du dialogue.

Le bruitage ne souffre pas des mêmes contraintes, car son sédiment est un silence acoustique. Un son pris dans le réel vivant du monde draine avec lui la marque du lieu où il a été prélevé. La réverbération de cet espace ou, plus déterminant, le bruit de fond qui s'érige avec plus ou moins d'intensité – comme l'ambiance résiduelle d'une rue maintenue à notre conscience permanente –, marquant particulièrement cette artificialité par son excès de présence. Ainsi nous est venue l'idée de rompre la continuité induite pour n'offrir que la discontinuité de sons émergents.

Le silence, en tant que temps de silence vécu et donné à vivre par l'entremise des acteurs, est très rarement choisi et organisé consciemment par la mise en scène. Il n'y a pas de pensée du creux que représentent les silences car il n'y a déjà pas de pensée du plein comme temporalité.

Toute la question du temps et de sa mise en scène apparaît ici. On constate que jamais le temps n'est pensé comme outil d'expression. C'est durant toute l'élaboration du projet, dans un dialogue avec le metteur en scène, que le travail sonore doit prendre en compte cette question du temps.

Production du chaos et perte

Le son nous apparaît puis s'évanouit. La condition d'existence du sonore est cette propension à aller vers sa perte. Sa représentation est une pente, une décroissance vers l'extinction qui est la manifestation du temps exprimé entre surgissement et évanouissement. La mise en charge d'un espace par le son révèle la nature de cet espace, tant plastiquement qu'en volume. Ce que l'on nomme ordinairement résonance ou réverbération est la réponse de la salle à toute impulsion sonore qui s'y produit. Cette réponse apparaît comme un retour chaotique des éléments sonores significatifs qui y ont été émis au préalable : voix, cris, musique... Il faut noter que cette onde définit assez bien la nature des volumes architec-

turaux. Cette résonance chaotique nous dit où l'on se trouve, elle définit un lieu social :

- un espace intérieur : cathédrale, simple chapelle, salle de concert, auditorium, petite salle, atelier, salon ou chambre à coucher, salle de bain ;
- un espace extérieur : ruelle, forêt, carrière, voûte atmosphérique ;
- un espace de stockage : silo, tank à lait, fût, bidon ;
- un espace d'écoulement : égout, tuyau d'aspirateur ;
- ou même l'intérieur d'un espace mobile : véhicule, voiture, camion, autocar, etc.

Tous ces espaces ont bien sûr été répertoriés pour des usages artistiques et des outils ont été conçus pour en maîtriser l'emploi.

Employer au théâtre des sons issus du réel, c'est, en plus du temps, introduire l'hétérogénéité des espaces sociaux pour les confronter aux voix en scène, celles qui émergent sur des espaces silencieux.

On notera que la caverne, lieu de résonance chaotique par excellence, grâce à sa faculté de prolonger le son – c'est-à-dire de le maintenir en vie – fut le lieu élu pour la production des rituels. C'est cette faculté de maintenir l'illusion d'une prolongation de la vie qui en a favorisé l'élection. L'entretien du son par la caverne en a fait le lieu où le temps ne répond plus aux lois de Chronos, le lieu où elles se trouvent tout du moins partiellement vaincues. C'est le lieu de prolongation de la vie des mots et dans le même temps le lieu qui répond à sa propre voix, d'une réponse que l'espace effectue à soi-même dans la solitude de la parole émise. Parler suppose une écoute qui précède la parole se formulant et une écoute qui la suit ; le retour chaotique résiduel est un moteur de la parole comme peut l'être l'écoute de notre interlocuteur.

Un théâtre acoustique

Quand la voix de l'acteur parvient à notre oreille, le dispositif sonore du théâtre est déjà en action. Pas besoin de parler encore de bande-son, le sonore débute sous une forme bien plus essentielle. Tout phénomène sonore émis dans un lieu se manifeste sous des formes dépendant du type de l'émetteur et de sa place, de la nature acoustique et du volume de l'espace dans lequel il est émis, et enfin du lieu de réception. Ces constituants du dispositif de production théâtrale ne sont pas des données figées que l'on doit subir, mais les données d'un jeu dont il va falloir organiser les règles, pour tenter de faire fonctionner le dispositif sonore global.

L'acteur qui émet sa voix a besoin d'un "retour" acoustique de la salle pour pouvoir continuer d'émettre. La scénographie modifie ce rapport scène/salle par les parcours qu'elle induit sur le plateau, dans le lieu ou dans tout trajet d'un théâtre ambulateur, et surtout dans ses apports architecturaux. Conserver la nature de la salle ou la restructurer sont autant d'éléments de jeu. La transformation de l'acoustique du lieu rend la perception intimiste ou offre une écoute plus distante. Nombre de spectacles sont donnés dans des espaces où l'acoustique est inappropriée, et jamais contrôlée par les scénographes.

Ce dont je parle ici est très éloigné de l'ordinaire considération sonore du théâtre. Le plus souvent le son n'est vu que comme camouflage ou comme musique de patience alimentant l'entracte. On insiste alors pour qu'une diffusion, plus forte que la normale, camoufle les bruits produits par

une machinerie qui doit réaliser un changement de décor dans un temps chronométré. Car le théâtre a du mal à accepter son propre rythme qui aurait l'inconvénient d'être plus lent que celui du cinéma ou de la télévision. D'autres y cherchent la substance magique qui napperait comme une sauce mystérieuse l'ensemble du spectacle et lui ferait trouver enfin la cohérence qui lui manque.

Conditions d'inscription du tactile : un discontinu en continu

Le son produit directement des affects avant que les mots en formulent l'expression dérivée. Le son produit des sensations avant même de produire du sens. Et c'est par la sensation que le sens doit arriver.

S'il y a, à l'écoute des sons, une plasticité qui est perçue, cette plasticité tient à la fois de la matière de l'objet sonnant et de la nature de l'événement qui le fait entendre. Cet événement peut se résumer à un geste ou être le fruit d'un facteur naturel comme le vent ou la pluie. Le son des blés mûrs se courbant sous le vent me dit à la fois la plastique de ce végétal et celle du flux de ce vent. Je le reçois en mon corps par l'entremise de mon ouïe comme j'aurais pu le sentir sur ma peau. Il y a entre l'écoute et le toucher un même espace de perception fugitive. Ces sens occupent les mêmes régions du cerveau. Les centres cérébraux de la perception sont accolés à ceux du mouvement. Quand j'écoute un événement, mon corps est engagé à répondre instantanément ; et cette réponse ne passe pas d'abord par une analyse signifiance. Le corps n'attend pas de comprendre le sens contenu dans le son qui lui parvient. Il se déplace aussitôt pour se protéger ou bien il est attiré pour saisir plus d'information, collecter plus de sensation. C'est dire si l'écoute est active. Et l'écoute, comme le toucher, sait oublier immédiatement ce qui lui est arrivé pour se rendre disponible à recevoir la sensation qui va suivre.*

Par la transcription psychique qu'elle effectue l'auditeur, la discontinuité perçue lui apparaît sous forme d'un espace homogène. Conformément à la nécessité fondamentale de nous économiser, à partir d'une écoute discontinue, notre imagination reconstitue la continuité d'un petit théâtre de l'imaginaire.

L'écoute opte d'abord pour ce qui est suggéré plutôt que pour ce qui est offert. Tout élément repéré et compris est aussitôt abandonné pour nous permettre d'être disponible au contrôle de tout nouvel événement. Ce qui importe dans l'écoute n'est pas ce qui est défini mais ce qui est incertain. C'est le degré d'incertitude qui est écouté. Notre écoute grandit proportionnellement à son incomplétude. Ce qui est trop offert n'engage qu'un bref intérêt. Toute cette économie répond bien sûr aux règles de l'économie libidinale, comment pourrait-il en être autrement : on sait bien que ce que l'on possède trop certainement n'est plus désiré et bien vite abandonné. Le désir d'écoute naît de l'étonnement. L'étonnement naît de la constatation d'une rupture, il dépend des conditions d'existence des discontinuités. C'est la discontinuité des flux qui engage l'attention ; comme c'est la rupture qui réactive notre nécessité de comprendre instantanément ce qui vient de surgir et va s'offrir à nous. Ici se trouve un des moteurs de l'activation de l'écoute de l'auditeur et de sa réactivation.

Ce à quoi la prise de son à affaire, c'est la mise en jeu des

situations, la confrontation des corps.

Le théâtre existe devant nous dans le mouvement des corps, il est offert à l'œil de chacun. Mais l'agitation fragile des corps, trahissant les affects, ne peut être perçue de tous, sauf peut-être des premiers rangs. C'est la modulation hésitante et désarticulée des voix qui produira la sensation jusqu'au fond de la salle. De même, ce que je souhaite entendre dans l'enregistré, dans le détail des actions offertes par la réalisation sonore, c'est la qualité du désir d'échange qui s'y joue, le moindre détail de mouvement produit par hésitation ou bien, au contraire, par certitude, et qui va nourrir toute la qualité du sens – qu'il s'agisse du mouvement d'une voix, de celui d'un objet ou encore de celui, attentif, du micro qui les capte. Ce sont ces données extrêmement minces qui sont au centre des enjeux de l'écoute. La puissance du sonore ne se situe pas dans les hauts niveaux de ses sonorisations plates, elle se tient dans l'infra mince frisson de la peau.

Daniel Deshays

* Je voudrais renvoyer ici aux travaux récents d'Alain Berthoz, professeur au Collège de France, notamment à son ouvrage *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2010.

● Daniel Deshays. Preneur de son, réalisateur sonore, responsable de la conception sonore de spectacles (théâtre, danse). Depuis 1977, démarche personnelle d'écriture du son. Collaboration à de nombreux films, à plus de 250 disques. Concepteur d'espaces sonores muséographiques. Dirige l'enseignement du son à l'ENSATT (École nationale des arts et techniques du théâtre). A créé le département Son de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en 1994. Intervient dans de nombreuses écoles d'art. Principales publications : *De l'écriture sonore* (Entre-Vues, 1999) ; "Théâtre sonore !" in *Theatre : espace sonore, espace visuel* (PUL, 2003) ; "L'image sonore", en ligne www.tousles-savoirs.com ; *Pour une écriture du son* (Klincksieck, 2006).

[p. 15-20] ● Jonathan Sterne. Enseigne au *Department of Art History and Communication Studies* et dans le cadre du *History and Philosophy of Science Program* à l'Université McGill à Montréal. Auteur de *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke University Press, 2003), et de nombreux articles sur les médias, les technologies et la politique de la culture. Prochaines publications : *MP3 / The Meaning of a Format* (titre provisoire), Duke University Press, 2012 ; *The Sound Studies Reader*, en projet, Routledge. <http://sternetworks.org>

[p. 24-27] ● Serge Cardinal. Professeur agrégé au département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques de l'Université de Montréal. Recherches sur les rapports du cinéma aux autres arts visuels et sonores, sur les philosophies du cinéma, sur l'acteur de cinéma, sur toutes les formes de la création sonore. Publication récente : *Deleuze au cinéma / Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps* (Presses de l'Université Laval, 2010).

[p. 24-27] ● Frédéric Dallaire. Doctorant en Études cinématographiques et en Philosophie (esthétique) à l'Université de Montréal et à l'Université Paris Ouest-Nanterre La Défense. Thèse sur le son dans le cinéma contemporain. Participe aux activités du groupe de recherche "Outils et méthodes de la création sonore au cinéma". Enseigne depuis trois ans la pratique et l'esthétique du son à l'Université de Montréal. Réalisateur de vidéogrammes dont la conception sonore prend une place importante.