

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SON AU THÉÂTRE ET EN DANSE CONTEMPORAINE :
LES PRINCIPES CONCEPTUELS RÉCURRENTS DE MA PRATIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
NANCY TOBIN

DÉCEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Joanne Blais, pour sa rigueur, sa complicité et ses encouragements.

Merci à la directrice de ce mémoire, Marie-Christine Lesage, pour son dévouement, sa patience et surtout sa confiance.

Merci à Azraëlle Fiset de l'École supérieure de théâtre pour son implication et son savoir-faire.

Merci à Raymond Naubert et à Jean Gervais, leurs efforts ont permis au cours : *Le son au théâtre* d'exister et à moi de devenir chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Mon expérience d'enseignement m'a certainement aidée pour transmettre les connaissances découvertes pendant cette étude.

Merci aux artistes qui m'ont fait confiance tout au long de ma pratique. En leur compagnie, j'ai pu réaliser des conceptions originales et vivre des moments passionnants. Je pense notamment à Danièle Desnoyers, François Girard, Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. Et à Céline Bonnier, Kathy Casey, Nathalie Derome, Marie-Thérèse Fortin, Gervais Gaudreault, Daniel Jackson, Alexis Martin et Wajdi Mouawad.

Ce projet de recherche-crédation a été réalisé avec l'appui financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, d'Hexagram, Réseau international de recherche-crédation en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique et de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I ÉMERGENCE DE PRINCIPES DE CONCEPTION SONORE AU SEIN DE MA PRATIQUE	7
1.1 Méthodologie utilisée pour faire émerger les principes : bricolage	7
1.2 Collaborations avec Danièle Desnoyers, chorégraphe, et émergence de principes	9
1.2.1 Étapes de l'écriture sonore de <i>Concerto Grosso pour corps et surface métallique</i>	11
1.2.2 <i>Duos pour corps et instruments</i> : origine de la partition sonore et étapes de l'écriture	20
1.2.3 <i>Là Où Je Vis</i> : une approche conventionnelle de la composition sonore	23
1.3 Collaborations avec Denis Marleau, metteur en scène, et émergence de principes	27
1.3.1 <i>Méthode d'amplification vocale pour le théâtre</i> : de quoi s'agit-il ?	29
1.3.2 Développement de la <i>Méthode d'amplification vocale pour le théâtre</i> : le microphone	34
1.3.3 Développement de la <i>Méthode d'amplification vocale pour le théâtre</i> : les haut-parleurs	36

1.4	Collaborations avec François Girard, metteur en scène, et émergence de principes	40
1.5	Liste de principes dégagés lors de la rédaction des récits	46
CHAPITRE II LES PRINCIPES ET LEUR RÉSONANCE (CADRE CONCEPTUEL)		48
2.1	Introduction	48
2.2	Principe 1 : <i>Il n'est pas nécessaire de connaître la musique pour concevoir le son pour la scène.</i>	49
2.2.1	La composition non musicale : les sources	51
2.2.2	La composition non musicale : le vocabulaire	52
2.2.3	La composition non musicale : une approche empirique	55
2.3	Principe 2 : <i>Une composition pour la scène ne peut exister en soi. L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et en fonction de la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui.</i>	57
2.4	Principe 3 : <i>Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions.</i>	62
2.5	Principe 4 : <i>Entre chorégraphe ou metteur en scène et concepteur, une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.</i>	66
2.6	Principe 5 : <i>Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.</i>	68

2.7	Principe 6 : <i>Idéalement, la conception sonore se développe dès le début dans le lieu où l'œuvre scénique sera diffusée.</i>	70
2.8	Principe 7 : <i>Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprètes, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.</i>	77
2.9	Principe 8 : <i>La personne régisseuse de son est performeuse et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de sa sensibilité et de la qualité de son implication.</i>	82
2.10	Principe 9 : <i>Les haut-parleurs, les microphones et tous les appareils de la diffusion sont les instruments de la conception sonore. La maîtrise de leur potentiel d'expression et de leurs limites est essentielle.</i>	89
2.11	Principe 10 : <i>Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.</i>	94
	CONCLUSION	99
	APPENDICE A ŒUVRES ÉCOUTÉES PENDANT LA RÉDACTION DE CE MÉMOIRE	102
	APPENDICE B 01 GUIDE DE LA CONCEPTION SONORE SELON NANCY TOBIN	105
	BIBLIOGRAPHIE	106

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création porte sur la conception sonore pour le théâtre et la danse contemporaine. Il vise à fournir des connaissances qui puissent faciliter l'intégration du son au sein d'une création scénique. La recherche dont il est question ici se concentre uniquement sur les aspects conceptuels et non techniques, toutes deux intrinsèques au processus de création du son.

Me basant sur mon expérience de conceptrice sonore, plus précisément à partir de l'étude de mes notes de chantier de création entre 1999 et 2014, je dégage dix principes récurrents qui indiquent des conditions optimales pour concevoir le son. Ce mémoire-création est l'analyse d'une approche personnelle et le processus méthodologique a été autopoïétique et heuristique.

L'étude se présente en trois sections. La première s'intéresse aux récits des processus de création où chaque principe émerge à partir de l'expérience qui est racontée. Dans la deuxième section, les principes s'explicitent davantage au travers l'étude de textes sur la conception du son. Un corpus d'auteurs, surtout des praticiens de la création sonore, est déterminé pour cette partie.

Un livret compose la troisième section. Il incarne la partie « création » de ce mémoire. Il s'agit encore de préciser les principes, mais cette fois au travers de dix lettres fictives, destinées à des étudiants-es. Chaque lettre, dont le sujet est un problème rencontré en cours de processus de création, vise à expliquer un principe dans un contexte concret.

Le titre du livret est *La conception sonore selon Nancy Tobin 01*. Mon nom apparaît dans le titre pour signifier qu'il est surtout question de mon approche personnelle. La mention des chiffres « 01 » indique que le livret démarre une série où d'autres personnes conceptrices sont invitées à écrire sur leur propre expérience.

Peu de textes sur la conception sonore – sur l'expérience concrète du faire – existent. Ce mémoire-création vise à combler en partie cette lacune et à inviter d'autres créateurs à écrire sur leur pratique. L'expression par le sonore est riche et diversifiée. Plus les pratiques seront partagées et diffusées, plus il sera possible de multiplier les possibles de l'espace de l'écoute.

MOTS-CLÉS : son, conception, théâtre, danse contemporaine.

ABSTRACT

This creation thesis discusses the subject of sound design for theater and contemporary dance. It aims to offer insight on the best ways to incorporate sound in a stage production. The study at hand focuses only on design concepts but not the technical ones, which are both inherent to the sound creation process.

Based on my own experience as a sound designer, and after studying my production notes between 1999 and 2004 during creative projects, I've underlined ten recurring principles indicating the best conditions for sound designing. This creation thesis is an analysis of my personal approach while the methodological process has been auto-poietic and heuristic.

The study is divided in three parts. The first part considers stories of creative process where each principle stems from the experience being told. In the second part, the principles are elaborated through the study of sound design documents. A corpus of sound design authors and specialists has been determined for this part.

The third part is made of a booklet. It embodies the creative part of this thesis. The clarification of the principles happens through ten fictional letters aimed towards students. Each letter aims to explain a principle in a tangible context through a problem encountered during the creative process.

The booklet's title is *Sound Design according to Nancy Tobin 01*. My name appears in the title to show that this work is my own personal approach. The numbers 01 in the title indicate that the booklet is the first of a series where other designers are invited to write about their own experience.

There are few existing texts about sound design and the concrete experience of the making. This creation thesis' goal is to rectify this lack of resources and to urge other creators to write about their practice as well. Expression through sound is rich and diverse. The more practices are shared and broadcasted, the more it will be possible to multiply the possibilities of rich listening spaces.

KEY WORDS: sound, design, theater, contemporary dance.

INTRODUCTION

En 1989, j'ai reçu mon diplôme d'études niveau baccalauréat du département d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal – aujourd'hui l'École supérieure de théâtre. Mon profil de concentration était le jeu.

Mon désir n'était pas de devenir actrice, même si j'adorais les cours sur la voix. La raison pour laquelle la concentration jeu figure sur mon diplôme est d'ordre pragmatique. C'est le profil qui créditait, à l'époque du moins, le plus grand nombre de cours hors programme. J'ai donc fait tous les cours de son que je pouvais trouver au département de communication puisqu'en théâtre aucun cours de son n'était offert.

Il me semble que ce genre de démarche a été une constante de mon parcours. Tout était toujours à bâtir, à trouver, à négocier. Je connaissais toutes les secrétaires du département de communication. Parfois il était difficile de m'immiscer dans les cours offerts en priorité aux étudiants inscrits au programme. J'étais tenace, patiente, quelqu'un finissait par abandonner.

J'ai terminé ces études avec de solides bases techniques (et de négociatrice), mais avec aucune connaissance de la spécificité du son pour le théâtre. C'est dans le métier, à force de faire, de pratiquer auprès de différents metteurs en scène et chorégraphes, que j'ai développé des méthodes et des approches. J'essayais, me trompais souvent et je notais. La méthode empirique était de mise et mes notes exhaustives. C'était important pour moi de ne pas oublier, de ne pas répéter les mêmes erreurs, de toujours aller plus loin, d'être meilleure, d'essayer du moins.

Ces années, je me souviens d'elles. Passionnantes certes, mais aussi une période incertaine, insécurisante. Les repères me manquaient. Je souhaitais souvent trouver des références, des expériences analogues, des témoignages. L'internet n'existait pas

encore. Je lisais les manuels techniques de l'équipement que j'utilisais ou que je désirais utiliser, et les revues sur les ingénieurs qui pratiquaient surtout dans le milieu de la musique. J'essayais de faire des parallèles, de partir de leurs expériences et de les appliquer à ce que je devais faire. Je pratiquais à cette époque sans références, sans repères.

En 1999, Daniel Deshays a écrit le premier livre sur la conception sonore spécifiquement pour la scène¹. Ce livre est devenu comme une bible pour moi, je me sentais enfin accompagnée dans mes avancements à tâtons. Enfin je pouvais consulter le témoignage d'une pratique, des notions concrètes qui m'aidaient à mieux comprendre ma démarche et à la préciser. Depuis, plusieurs théoriciens² se sont intéressés au champ de l'ouïe au théâtre, mais peu de praticiens contemporains ont écrit sur leurs expériences de conception.

C'est de cette situation dont il question dans ce mémoire. Ma volonté est de diminuer ce manque de repères depuis la perspective de la pratique surtout. Il ne s'agit pas d'expliquer des méthodes techniques ou des recettes détaillées. Il est question avant tout de conception, de l'utilisation du son comme véhicule de concepts qui participent activement à l'écriture dramaturgique. Il est possible de l'aborder comme il est coutume de penser les costumes et le décor.

J'espère fournir des bases pour aider au démarrage d'une conception pour des praticiens débutants ou d'expérience, qui désirent connaître différentes approches de création avec le son. Je souhaite également que ce mémoire puisse permettre aux

¹ Pendant la rédaction de ce mémoire, j'ai découvert qu'à l'époque (début des années 2000), il existait tout de même quelques livres, surtout en Angleterre, sur la conception spécifique pour le théâtre. Notamment celui de Frank Napier, un régisseur sonore qui a écrit, en 1936, *Noises Off: A Handbook Of Sound Effects*.

² Je souligne ici le travail exemplaire de Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue, éditeurs des numéros de la revue *Théâtre/Public* portant sur le Son au théâtre (nos 197, 199).

metteurs en scène et aux chorégraphes de mieux saisir le riche potentiel expressif du son. Je désire y expliciter des moyens concrets afin qu'ils puissent être inventifs avec le son.

Il existe des alternatives à la tendance répandue d'utiliser des musiques préenregistrées.

La personne conceptrice sonore n'est pas un imposteur même si elle ne connaît pas le langage de la musique, même si elle ne maîtrise pas un instrument. Il est possible de composer avec le son. Les haut-parleurs et les microphones peuvent également être des instruments sensibles, expressifs. Ces préoccupations sont au cœur de ma pratique. Il est important pour moi de transmettre cette expérience et de nommer ce qui peut faciliter une telle approche.

Concrètement, comment atteindre cet objectif de transmettre mon expérience pratique, un savoir cumulé entre 1989-2014 au travers de multiples expériences de conceptions pour la scène? Comment laisser une trace qui soit utile, non scolaire, créative, originale, intéressante, qui donne le désir d'en savoir plus et de porter davantage attention au domaine de l'ouïe?

Afin de répondre à ces questions, ce mémoire se présente sous deux formes. D'abord une partie théorique pour nommer, conceptualiser – à partir de mes expériences – les conditions qui favorisent le démarrage d'une conception sonore. L'autre partie, plus sensible, sous la forme écrite également, est davantage conçue dans le but non pas d'expliquer mais plutôt pour inspirer, pour stimuler le désir de créer avec le son. Il s'agit plus précisément de l'aspect « création » de ce mémoire, un guide de la conception sonore sous la forme d'un livret publié à compte d'auteur.

Alors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des interprétations plus convergentes (Gosselin et Le Coguiéc, 2006, p.23).

Dans cette citation de Pierre Gosselin, les deux approches qui sont au cœur de mon projet de maîtrise sont bien explicitées. Via le mémoire théorique, une connaissance de la conception sonore où il est possible de comprendre sa « mécanique objective » est transmise. Plus précisément, les principes récurrents, inhérents à chaque processus de création y sont explicités. Via le livret, ces principes sont décrits sous une forme épistolaire fictive et imagée pour inciter la personne lectrice à découvrir à sa manière un champ d'exploration fascinant.

Le mémoire théorique comporte deux chapitres. Dans le chapitre un, il est question de récits de conception, rédigés à partir de mes souvenirs et archives (notes exhaustives des différents processus de création traversés). Au cœur de ce travail, la préoccupation a été surtout d'observer, de trouver les constantes de ma pratique qui me permettent de comprendre les fondements de ma démarche et de déduire quels principes peuvent se transposer sur d'autres processus de création. La démarche qui a conduit à la rédaction des récits, celle de cumuler des données par la mémorisation et l'observation de ma pratique sur son terrain, s'est inspirée de la méthode de recherche autoethnographique. L'écriture des récits, suivant une démarche autopoïétique, a permis de dégager dix principes « génériques » transférables. Ce processus de découverte a été effectué selon la méthode heuristique³.

Au chapitre deux, il est question du cadre théorique. Plus précisément, j'y examine comment résonnent les dix principes découverts, au sein d'un corpus d'auteurs

³ Au début du chapitre un, je décris plus précisément les méthodologies de recherche utilisées pour réaliser ce mémoire.

choisis. Ce chapitre est une occasion de préciser les principes et de les approfondir par l'entremise de textes sélectionnés selon les critères qui suivent : ils sont écrits par des praticiens chercheurs dans le domaine du son et ils sont d'ordre conceptuel et non pas d'ordre technique.

La partie création de ce mémoire : Sous forme d'un livret, les dix principes y sont expliqués, mais cette fois de manière épistolaire. Dix échanges avec des étudiants-es sont proposés, où il question à chaque fois de trouver des solutions aux problèmes fictifs rencontrés pendant leur processus de création sonore. Ces lettres sont des prétextes à expliquer les principes, à transmettre l'essence de ce qui est précisé dans le mémoire théorique, d'une manière poétique, modélisée. Plusieurs dessins que j'ai trouvés dans mes archives accompagnent les lettres. Le livret est une transposition sensible du mémoire théorique. Je souhaite qu'il puisse transmettre les connaissances d'une manière ouverte, inspirante, pour stimuler l'intérêt au domaine de l'ouïe.

La forme juste du livret (épistolaire) est apparue naturellement au cours de la rédaction du mémoire théorique selon un processus qui pourrait être qualifiée d'heuristique.

Le processus de la méthode heuristique : une approche en sciences humaines basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité (Craig, 1978, p.1).

Cette forme pour moi est tout à fait typique, en lien étroit avec mes activités d'enseignement. J'accompagne depuis 2006 au moins quatre personnes étudiantes par année à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Dans le cadre de leur conception à réaliser pour une production de théâtre, nous communiquons régulièrement par courriel. La forme épistolaire donc paraît dans mon cas comme une stratégie qui va de soi pour expliquer les principes dans un contexte concret, de manière vulgarisée.

En terminant, il est important de noter que l'approche de la conception sonore pour la scène dont il est question dans ce mémoire n'est nulle autre que la mienne. Le livret, dont le titre est *Guide de la conception sonore selon Nancy Tobin*, porte d'ailleurs l'inscription « 01 » pour signifier cela. Ce guide est le premier numéro d'une nouvelle série où j'invite d'autres concepteurs-es à écrire sur leur approche. Je suis convaincue que l'avancement de la reconnaissance du pouvoir sensible et expressif de la matière sonore ne peut se faire qu'en propageant les multiples perspectives et méthodes, ingénieuses et audacieuses, qui existent mais qui doivent être expliquées pour se faire connaître.

La raison majeure de l'abandon du son est son « invisibilité ». Le résultat d'un travail sonore bien fait ne se voit pas. Le son semble toujours naturel. Aucune conscience du travail ne peut être acquise sans l'enseigner dans une pratique (Deshays, 1999, p. 13).

CHAPITRE I

ÉMERGENCE DE PRINCIPES DE CONCEPTION SONORE AU SEIN DE MA PRATIQUE

1.1 Méthodologie utilisée pour faire émerger les principes : bricolage

Afin de développer le contenu de ce mémoire-crédation, il a existé plusieurs phases de réalisation, chacune utilisant une approche méthodologique différente. Ainsi, le terme « bricolage » employé par Sylvie Fortin est tout à fait approprié pour qualifier mon processus de recherche :

Par bricolage méthodologique, ce que Monik Bruneau appelle des scénarios méthodologiques hybrides, j'entends l'intégration d'éléments venus d'horizons multiples, ce qui est loin d'un syncrétisme effectué simplement par commodité. Les emprunts sont ici pertinemment intégrés à une finalité particulière qui, souvent, pour les chercheurs en art, prendra la forme d'une analyse réflexive de la pratique du terrain (Gosselin et Le Coguiéc, 2006, p. 98).

Autoethnographie, autopoïétique et heuristique composent l'amalgame d'approches dont je me suis inspirée pour encadrer la recherche de ce mémoire-crédation.

L'étude des archives de mes créations sonores pour la scène (lesquelles s'échelonnent de 1999 à 2014) m'a permis de poser un regard sur ma pratique et de relever des constantes qui m'ont amenée à mieux saisir les fondements de ma démarche. J'ai pu en déduire des principes plus généraux qui sont susceptibles de se transposer dans d'autres processus de création sonore. Cette démarche consistant à cumuler des données autopoïétiques par la remémoration et l'observation de ma pratique ainsi que par l'étude de son terrain, je la qualifie d'autoethnographique, et ce même si la dimension culturelle n'y est pas prise en compte de manière explicite. En effet, selon

Sylvie Fortin, une distinction importante existe entre étude ethnographique et données ethnographiques :

[...] sans faire des études autoethnographiques proprement dites, c'est-à-dire des études qui ont une forte dimension culturelle, la grande majorité des étudiantes et des étudiants du programme de doctorat en études et pratiques des arts entreprennent une cueillette d'informations sur leur propre démarche artistique et, ce faisant collectent des données autoethnographiques (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 105).

Cette première étape qui consistait surtout à faire une première analyse de toutes mes archives personnelles recueillies depuis 1999 (photographies, programme de spectacles, notes diverses) m'a permis de choisir les processus de création les plus représentatifs de mon approche de conception sonore. Les spectacles qui ont été retenus lors cette étape sont : *Concerto Grosso pour corps et surface métallique* (1999) et *Duos pour corps et instruments* (2003) de la chorégraphe Danièle Desnoyers, *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), mis en scène par Denis Marleau et *Novecento* (2001), mis en scène par François Girard. Ensuite, j'ai entrepris de revisiter ces processus en écrivant le récit de leurs origines et de leurs contextes de réalisation.

C'est lors de cette activité de remémoration et d'écriture que la découverte des principes est survenue. Plus précisément, elle m'a permis de dégager les constantes, de tirer des conclusions ayant trait à la conception sonore et de découvrir les principes sous-jacents susceptibles par la suite, d'être transposés vers les processus de création d'autrui. Ce chemin de découverte des principes peut être qualifié d'heuristique alors que le processus de création des récits relève de l'autopoïétique et celui de la collecte de données à partir du terrain de la pratique, d'autoethnographique.

La section qui suit développe les récits des processus de création pour les spectacles retenus. Les principes sont mentionnés en italiques et ils sont insérés au fur et à

mesure, en suivant les moments de leur émergence. L'ordre d'apparition des principes et la répétition de certains d'entre eux ne témoignent pas de leur valeur – plus importante que d'autres. Chaque principe est simplement signalé chaque fois, lors de leur émergence au sein des récits.

1.2 Collaborations avec Danièle Desnoyers, chorégraphe :

Concerto grosso pour corps et surface métallique de la chorégraphe Danièle Desnoyers est la première création scénique pour laquelle j'ai créé du contenu sonore. Avant ce spectacle, j'avais surtout réalisé ce que j'appelle du « design sonore », c'est-à-dire la mise en place des systèmes de diffusion (positionnement des haut-parleurs). Contrairement à la croyance la plus répandue, cette dernière tâche n'est pas dépourvue de créativité. Pendant les dix années de ma pratique qui ont précédé la création de *Concerto Grosso*..., j'ai inventé plusieurs mises en place de haut-parleurs afin de permettre à la musique de s'incarner au cœur des manifestations scéniques de manière sensible. Raymond Bertin, dans le *Dictionnaire des artistes québécois*, a très bien saisi l'importance de la diffusion dans mon travail de conception. Il écrit à ce sujet :

[...] Par l'utilisation de systèmes d'amplification sensibles, elle excelle à créer des ambiances intimistes, explorant les caractéristiques acoustiques des lieux comme les qualités sonores de différents haut-parleurs et de voix préenregistrées et amplifiées. Elle parvient ainsi à donner à la scène l'effet de proximité du cinéma, rendant l'acteur libre de chuchoter ou d'échanger avec une image virtuelle (Bertin, 2008, p. 382).

Aller au-delà d'une diffusion utilitaire, afin de faire ressentir le son davantage que seulement l'entendre est un aspect intrinsèque à mon approche de la conception sonore. Nous y reviendrons tout au long de ce chapitre.

Concerto Grosso pour corps et surface métallique (CGCSM) a joué un rôle cardinal pour le développement de mon approche de la composition pour la scène. C'est dans le cadre de ce processus de création que plusieurs principes importants se sont manifestés.

Danièle Desnoyers et moi nous sommes rencontrées lors d'une création de Montréal Danse (1997). Elle était chorégraphe invitée et je m'occupais à ce moment de la régie sonore pour les créations de cette compagnie. Une complicité importante s'est amorcée entre elle et moi dès ce moment.

En 1999, Danièle m'invite dans la salle de l'Agora de la danse pour écouter un plancher, plus précisément une danseuse bouger sur un plancher de métal. Elle en est à ses tout premiers essais. La chorégraphie, l'écriture gestuelle n'existent pas encore. Elle me consulte afin de savoir comment il serait possible d'exploiter le son produit par le mouvement de la danseuse, Sophie Corriveau, sur la surface de métal. Est-il possible d'aller au-delà du son acoustique produit par le frottement des pieds sur la surface ? Ici, ma mémoire est défaillante. Je ne me souviens pas exactement de la séquence des événements. Quand et comment, par exemple, les chaussures avec embouts de métal ont-elles été intégrées ? Sophie les avait-elle dès le début ou est-ce plus tard que nous les avons intégrées ? Mais ce qui importe de retenir, c'est que la chorégraphe m'a invitée à participer au processus de création dès les premiers balbutiements de la recherche. La danse n'existait pas, il n'y avait qu'un plancher et le désir de Danièle de créer une pièce où les écritures chorégraphique et sonore se feraient simultanément. Cette intention formelle et consciente de la chorégraphe est essentielle à l'émancipation dramaturgique du son. Plus précisément, à l'origine d'une conception sonore, afin que celle-ci puisse s'intégrer de manière organique à la création, il faut le désir curieux de la chorégraphe ou du metteur en scène de considérer la matière sonore comme une possibilité d'exprimer et de faire ressentir « à la même mesure » que les interprètes, le décor, les costumes et la lumière.

Principe :

Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.

1.2.1 Étapes de l'écriture sonore pour *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*

À la suite de cette première écoute acoustique, j'ai proposé à Danièle de faire l'amplification du plancher afin d'entendre davantage le frottement entre les surfaces, la résistance de l'air, les textures de la poussière, du plissement du cuir, les rebonds de lacets. Lors de ces premiers essais, il n'est pas question de procéder à une amplification du plancher par une disposition sophistiquée de microphones autour de la surface. Je savais que cette méthode serait trop coûteuse et complexe à mettre en œuvre, considérant les habituelles conditions financières des créations de danse au Québec. Ces considérations peuvent sembler prématurées à ce moment-ci du processus mais, au contraire, il est important d'être réaliste, d'insérer son champ de recherche et d'investigation dans le contexte de production réel où doit se réaliser la création.

La stratégie utilisée a donc été celle de fixer un petit microphone lavallier⁴ sur la chaussure. Cette méthode a été conservée jusqu'à la fin du processus de recherche et s'est raffinée au fur et à mesure que nous avançons. Deux danseurs seulement, sur l'ensemble des sept, portaient des microphones et cela était suffisant pour donner l'impression que le plancher entier était amplifié. Je me souviens d'ailleurs qu'à la fin de certaines représentations, il n'était pas rare de voir des spectateurs toucher le

⁴ Le microphone lavallier est très petit, comme le montre la photo du soulier. Il sera discuté plus en détail dans la section 1.3.

plancher pour tenter de comprendre, je suppose, les dessous de l'espace de vibrations intenses dans lequel ils avaient été immergés.



Soulier final de *Concerto Grosso*... avec le microphone.

L'espace amplifié au cours de la recherche, au fur et à mesure des multiples résidences de création, est devenu riche, complexe, intrigant. Intimement lié à la gestuelle, il était presque impossible de ne pas être happé, subjugué. Comment peut-on en arriver à produire un tel effet ? Comment est-il possible de créer une surface

qui soit si vivante et évocatrice par les gestes qui s'y inscrivent et résonnent, au point que les gens ressentent le besoin de la toucher pour confirmer le réalisme de leur expérience ?



Un spectateur palpe la scène après une représentation de *Concerto Grosso*... au Kampnagel Theatre, Hambourg (2003).

Dans ce qui suit, je vais détailler le processus qui a conduit à la conception de la musique et des systèmes de diffusion de cette création.

Maintes stratégies de fixation du microphone ont été mises à l'épreuve pendant le processus de recherche. Cependant, la puissance sensible de la captation ne se situe pas au niveau de sa capacité à bien représenter le contact de la surface. Tous les sons repris par le microphone étaient traités en temps réel pendant toute la durée du

spectacle. Ainsi, ils étaient entendus de manière transposée, étant complètement transformés par l'utilisation de différents procédés.

Un des procédés importants de la conception sonore de ce spectacle a été l'utilisation d'un effet qui permet de changer la hauteur du son. Pendant toute la durée de la représentation, chaque contact du pied sur le plancher métallique est descendu de plusieurs octaves. Par l'entremise de ce procédé, tous les sons étaient transposés dans un registre grave, comme si au piano je n'utilisais que les touches les plus éloignées à l'extrême gauche du clavier. Les sons étaient ainsi transformés à un point tel qu'il devenait impossible de percevoir d'où ils provenaient (leur source) ; mais il était tout de même possible de ressentir qu'ils étaient liés aux gestes. Une basse continue, comme un vrombissement constant, naissait de la danse et faisait corps avec elle.

Le Concerto Grosso est d'ailleurs une forme musicale du répertoire baroque où une basse continue soutient les parties d'ensemble et de solistes. Mais ce n'est pas consciemment que la basse continue est apparue dans le processus, ni à la suite d'une recherche studieuse, contrôlée, dirigée, que cette trouvaille a trouvé son chemin.

En mai 1998, Bjork a donné un concert au Métropolis de Montréal : *Homogenic*. J'étais sûrement en train de travailler avec Danièle à ce moment. Un ensemble à cordes composé de six musiciens (Icelandic String Octet) accompagnait la chanteuse. Je me souviens que les partitions de cordes, en plus de l'amplification, étaient traitées. Nous entendions en simultané, comme une enveloppe autour des sonorités des cordes, une autre matière très basse. Plus lente, cette dernière semblait tout de même reliée à sa source, désynchronisée de l'action, mais pas suffisamment pour perdre son lien avec le jeu des musiciens. Cette expérience d'écoute est à l'origine du procédé de traitement de la captation des microphones utilisé pour *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*.

L'utilisation des haut-parleurs non seulement pour diffuser, mais aussi pour transformer le timbre et le comportement physique des sons, constitue un autre procédé crucial de la conception sonore pour cette création. Accrochés à une tour imposante suspendue au centre de la scène, plusieurs haut-parleurs « cornets » ou à pavillon, projetaient la matière sonore et transformait le timbre. Ces haut-parleurs, dont l'utilisation est atypique dans un théâtre, sont normalement utilisés à l'extérieur. Leur capacité à projeter loin et à exagérer le registre des hautes-moyennes fréquences (communément nommé : « son cacanne »), les prédisposent à être utilisés dans des contextes où la situation d'écoute n'est pas favorable aux subtilités (pour faire entendre les annonces sur un circuit de course automobile par exemple). Nous les retrouvons au Québec particulièrement autour des patinoires extérieures. C'est d'ailleurs ce qui a inspiré leur utilisation pour *Concerto Grosso*... Dès les premiers essais sur le plancher métallique, le frottement de la chaussure avec embout de métal résonnait comme une lame de patin sur la glace.



Répétition, Kampnagel Theatre, Hambourg (2003)

Pendant le spectacle, à certains moments précis, des extraits de musique de piano (Morton Feldman, Alfred Schnittke) étaient diffusées dans ces haut-parleurs. Le timbre fragile et nuancé du piano était modifié par cette diffusion et sa texture s'en trouvait transformée : plus métallique. La diffusion des cornets conférait aux sonorités de piano un niveau d'appartenance et d'intégration plus élevé au sein de la création. Les sons semblaient inhérents à l'univers de la scénographie spécifique du spectacle. De plus, pour les spectateurs nord-américains, la référence à la patinoire était évidente alors que pour les Européens, la référence militaire (haut-parleurs qui émettaient les avertissements de bombardements) s'imposait davantage. Par l'entremise de ces haut-parleurs atypiques, la puissance sensible et évocatrice du son dépassait l'audible. D'autres musiques, composées⁵ par moi, ainsi que les sons de frottements des souliers s'entendaient également de cette tour de haut-parleurs⁶.

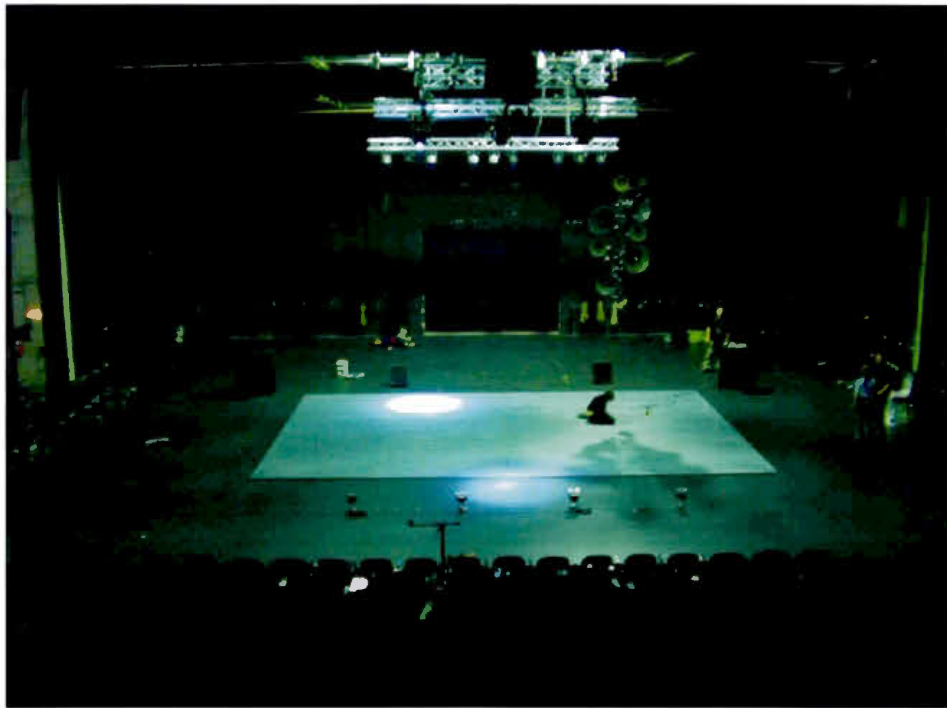
En plus du système installé au cadre du théâtre⁷, de la tour de cornets et de deux petits moniteurs (retours) sur scène pour les danseurs, deux haut-parleurs de type « sub » ou

⁵ Je vais davantage discuter des procédés de compositions employés avec Danièle Desnoyers plus tard dans ce chapitre. Pour ce spectacle, je me concentre surtout sur des procédés de captation et de traitement des sons, et puis de leur diffusion.

⁶ Voir un extrait vidéo qui se trouve à cette adresse URL : <https://vimeo.com/179682187>. La tour n'est pas dans l'image, elle se trouve hors du cadre de la caméra, à droite. La qualité sonore de l'extrait laisse à désirer, mais nous pouvons tout de même y voir et entendre le lien entre le geste et le traitement des sons captés. Les éléments percussifs sont préenregistrés et tout le reste de la matière sonore provient de la captation du microphone sous la chaussure. La qualité métallique qu'il est possible de percevoir dans l'extrait provient surtout de la diffusion par les cornets.

⁷ Système de diffusion typique d'une salle de théâtre, composé de haut-parleurs positionnés de part et d'autre (jardin et cour) devant le cadre de scène, souvent suspendus et non visibles.

« sous-graves »⁸, étaient utilisés pour faire entendre les sons graves des microphones. Cette présence constante dans les basses fréquences a été inspirée, comme je l'ai dit, par le spectacle de Bjork. Les haut-parleurs de sous-graves étaient situés au lointain, c'est-à-dire juste derrière l'espace de jeu (de danse), de part et d'autre du plancher, un haut-parleur à jardin et un autre à cour.



Répétition, Kampnagel Theatre, Hambourg (2003).
Sub (sous-graves) et petits moniteurs visibles au lointain, près du plancher.

Cet emplacement est inhabituel et bien volontaire puisqu'il permettait de transformer le comportement physique des sons captés, autre procédé important de la conception sonore de cette création.

⁸ Ces haut-parleurs sont aptes, par exemple, à diffuser la contrebasse tandis que d'autres haut-parleurs, optimisés pour la diffusion des registres des hautes et moyennes fréquences, diffuseront le violon et l'alto d'un ensemble de cordes. Souvent, dans un théâtre, le système au cadre de scène est composé de haut-parleurs pour les registres hautes-moyennes fréquences (suspendus) et de sous-graves (déposés au sol, sur la scène).

Lorsqu'un microphone est devant le haut-parleur qui diffuse les sons qui sont captés par ce dernier, un son désagréable est généré : le larsen. C'est un phénomène naturel, physique, inévitable dans cette situation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle lors de concerts et dans un théâtre, le système de diffusion est situé devant la scène, au niveau du cadre. Puisque tous les microphones (sur scène) sont positionnés derrière les haut-parleurs, il est possible d'entendre les captations sans larsen.

Principe :

Les haut-parleurs, les microphones, tous les appareils de la diffusion sont les instruments de la conception sonore. La maîtrise de leur potentiel d'expression et de leurs limites, est essentielle.

Dans le cas de *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*, j'utilisais cet effet de larsen à bon escient. Le phénomène de larsen (feedback) se produisait en temps réel, en simultané avec le traitement de la hauteur des sons captés. Le spectateur entendait ainsi une matière captée par les microphones et reliée à la gestuelle, mais pas représentative de ce à quoi l'on pourrait s'attendre normalement comme son reproduit, c'est-à-dire le frottement des chaussures sur la surface métallique. Ainsi, cette matière entendue, très basse et décalée, introduisait une distance entre le geste et la captation, espace mystérieux, intrigant, irrésolu, qui obligeait le spectateur à créer pour soi : combler le vide entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Cette implication intime et subjective, vécue pendant la représentation, est possiblement ce qui a poussé certains à vouloir toucher le plancher.

Qu'est-ce qui se situe au cœur de la puissance sensible de cette tactique d'amplification ?

Il ne s'agit pas du changement de la hauteur du son, même si l'espace ainsi introduit entre le son capté et le son diffusé peut exciter la curiosité du spectateur. D'ailleurs, dans le spectacle *Jimmy* mis en scène et interprété par Marie Brassard, cette technique appliquée à la voix est employée largement pour simuler un registre vocal plus grave. La voix traitée de Marie Brassard introduit une étrangeté, une dichotomie entre son registre vocal et son aspect physique. Cette distorsion de la réalité est captivante, mais pour *Concerto Grosso*... le traitement se situe aussi sur un autre plan, celui où est introduit une part d'imprévisible, de fragilité, de danger pour le concepteur, la chorégraphe et les danseurs. C'est grâce à l'utilisation à bon escient de l'effet de larsen que le son n'est plus fixe, qu'il devient un personnage vivant avec qui il faut composer.

The word 'feedback' was not coined in connection with music or sound. In general it is the description for processes that sustain themselves by feeding a systems output back to its input, thus creating a loop. These loops are not perfect, they can contain an evolving element, which explains their relevance in living systems (Aufermann, 2002, p. 1).

Cette idée de « système vivant » dont parle Aufermann est fondamentale en ce qui concerne le risque et l'intérêt de créer des situations de larsen au sein d'une création scénique. Le phénomène de larsen est un système autonome, qui a une vie en soi, qui se développe de manière imprévisible. Sa présence, sans cesse audible dans *Concerto pour corps et surface métallique*, introduisait une mise en danger implicite, une invitation à redécouvrir chaque représentation. Les interprètes, ainsi que moi-même, nous devons à chaque représentation, ou devrais-je dire à chaque *présentation*, apprivoiser, tenter de contrôler le personnage du feedback afin que nous puissions nous retrouver dans l'écriture chorégraphique et sonore prévue. Une adaptation constante était exigée. Cette qualité de présence introduite par le sentiment de l'urgence de faire dans une situation instable et fragile, l'imminence de la perte de

contrôle, est fondamentale. L'introduction du danger qui menace constamment de tout faire déraiper, la présence et la vigilance nécessaires pour s'adapter et tenter de maîtriser ce qui n'est pas tout à fait prévisible, sont des qualités qui, intégrées au sein d'un spectacle, le rendent d'autant plus vivant.

L'espace intangible et instable du larsen est mis en scène, dans cet espace où spectateur-auditeurs et interprètes (danseurs et *sonocienne*⁹ en direct), partagent et ressentent intensément ensemble le spectacle qui échappe, qui dépasse, comme la vie : incontrôlable. Les grandes questions universelles sont implicitement présentes.

Principes :

Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.

L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de celui-ci.

1.2.2 *Duos pour corps et instruments* : origine de la partition sonore et étapes de l'écriture

Duos pour corps et instruments (DCI) est une autre création de la compagnie Le Carré des Lombes, pour laquelle j'ai à nouveau collaboré avec la chorégraphe Danièle Desnoyers. Le spectacle a été présenté pour une première fois en 2003 au Musée d'art contemporain de Montréal. Une re-création à partir des archives a été réalisée à l'Agora de la danse en 2014.

Ce spectacle comporte plusieurs éléments sur le plan sonore, et l'effet de larsen, exploité d'une manière différente que dans CGCI, y est aussi central.

⁹ Mot valise composé à partir de : musicienne et de sonorisatrice.

Lors de notre première rencontre, Danièle savait qu'elle voulait travailler avec une petite distribution de femmes. Elle désirait aussi explorer la femme désinvolte, audacieuse, libérée, délinquante, rebelle. Elle fantasme et imagine alors l'une des interprètes de la distribution chanter en s'accompagnant à la guitare électrique, à la manière de l'icône rock star Patti Smith. Dans ce contexte, je propose à Danièle de créer un vocabulaire à partir de la guitare électrique, sans jamais utiliser cet instrument de manière habituelle.

Toute la musique préenregistrée (montages rythmiques complexes) est construite à partir de micro extraits de solos de guitare pris sur des vinyles datant des années 1970-80. J'ai, de plus, effectué plusieurs enregistrements d'amplificateurs de guitare dans le but de capter leurs bruits de fond. Ce bruit inhérent au fonctionnement de l'appareil, qualité sonore emblématique de la guitare électrique, a aussi été utilisé pour écrire la musique préenregistrée.¹⁰

Dans *Duos pour corps et instruments*, un détournement de l'utilisation habituelle de l'appareillage associé à la guitare électrique a permis d'explorer davantage le phénomène du larsen. Pendant la représentation, en plus d'interpréter les partitions gestuelles sur la musique préenregistrée, les danseuses improvisaient avec les sons de larsen générés en direct par leurs mouvements. Un duo en particulier mettait l'accent sur l'utilisation de cette instrumentation pour produire les larsens. Anne Bruce Falconer portait un petit microphone au doigt, collé sur une bague, alors que Sophie Corriveau portait un microphone accroché à son mollet. Elles étaient assises chacune sur un amplificateur de guitare. Leur microphone est donc devant un haut-parleur : situation favorable au larsen tel qu'expliqué précédemment. Normalement, leurs gestes auraient dû produire le son indésirable, aigu et strident, typique du larsen

¹⁰ Voir ce site d'archives pour entendre des extraits : <http://nancytobinarchives.net/fr/duos-pour-corps-et-instruments/>.

(feedback). Cependant, grâce à de petites machines de traitement, des pédales, communément utilisées par les guitaristes, le son du larsen était transposé vers le bas. Il devenait plus grave. Ce qui avait pour résultat de faire entendre, à la place des sons stridents, de longues tenues plutôt douces et agréables. Le vocabulaire de l'instrument inventé spécifiquement pour cette création devenait ainsi riche et plus lyrique. Le potentiel « musical » du bruit fut ainsi souligné et exploité¹¹.

Les danseuses interprétaient cet instrument en solo ou en duo, la plupart du temps sans musique préenregistrée pour les accompagner ou pour les soutenir. L'effet de larsen ne subissait pas non plus une manipulation en direct de la part de la personne à la diffusion du son comme dans *Concerto Grosso*... L'instrumentation mise en place pour les danseuses agissait en tant que système autonome et sensible. Les sonorités provenaient de leurs gestes en lien intime avec leur écoute. Elles sculptaient l'espace, peaufinaient la partition de la chorégraphie afin de retrouver les sonorités recherchées. Il faut imaginer ici un processus d'interprétation analogue à une personne violoncelliste qui joue une partition. Elle connaît bien son instrument et elle sait où se retrouvent les notes. Par contre, dans le cas de l'instrument du larsen, la nature imprévisible de ce dernier fait que les notes ne sont jamais exactement au même endroit à chaque représentation. Le jeu gestuel pouvait modifier l'attaque, la durée et l'intensité du son, lequel changeait constamment. Ce qui a eu pour effet de mettre les danseuses dans une situation périlleuse d'interprétation et d'aiguiser leur sens de l'écoute. L'état de leur présence scénique était ainsi mis à vif.

Pendant le processus de recherche, de multiples séances ont été dédiées au travail avec l'instrument du larsen. Ensemble, complices, chorégraphe, danseuses et *sonocienne*, nous cherchions à développer une partition qui soit intéressante sur les

¹¹ Voir une vidéo du duo à cette adresse URL : <https://vimeo.com/70640166>.

plans du gestuel et du sonore. C'est cette étroite collaboration, la confiance, ce désir de trouver ensemble, associé à l'investissement de chacune, qui ont permis de bien profiter de la nature sauvage d'un instrument basé sur l'effet du larsen¹².

Principes :

Entre chorégraphe ou metteur en scène, et concepteur une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprètes, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.

Dans ce qui précède, nous avons traversé les grandes lignes de deux créations en collaboration avec Danièle Desnoyers. Il a surtout été question de stratégies où l'instrumentation de captation et de diffusion du son est à l'origine de la création de la matière sonore : amplification et traitement des sonorités de plancher (CGCSM) et l'exploitation davantage sonore que musicale de l'instrument de la guitare électrique (DCI).

1.2.3 *Là Où Je Vis* : une approche conventionnelle de la composition sonore

Là Où Je Vis, créé en 2007, est la dernière collaboration importante à ce jour avec Danièle Desnoyers. L'approche a été différente pour ce spectacle. L'instrumentation de la diffusion et de la captation n'a pas été autant inhérente à la création de contenu comme dans les autres créations. Pour la première fois, l'approche était plus

¹² Voir ce lien sur le site d'archives pour découvrir un disque qui a été réalisé à partir d'un duo du spectacle : <http://nancytobinarchives.net/fr/duo-des-aigus/>.

conventionnelle, typique d'une approche musicale. D'ailleurs, j'ai reçu pour ce spectacle une bourse de composition du Conseil des arts du Canada, section musique.

Plus précisément, ce que j'entends par une approche conventionnelle correspond au cas où l'espace de la diffusion sonore n'est pas considéré pour créer du contenu de création. L'espace, le lieu, la scène, les haut-parleurs, la captation et le traitement en temps réel ne font pas partie du vocabulaire pour écrire le son. Dans une approche plus conventionnelle, par exemple, l'espace sera créé de manière artificielle. Lors du mixage en studio, certains des éléments de la composition seront davantage spatialisés à gauche, d'autres à droite. Ainsi, en salle, lors de la diffusion dans les haut-parleurs situés de part et d'autre du cadre de scène (système nommé « façade »), ces éléments pourront s'entendre dans ces positions.

En tant que *sonocienne*, j'ai plutôt tendance à penser à la spatialisation dans l'espace du théâtre, à créer des stratégies où le son se déplacera dans l'espace scénographique spécifique de l'œuvre scénique. Comme le texte dramatique ne peut que vivre dans la bouche des acteurs, comme l'écriture chorégraphique ne peut se réaliser qu'avec les danseurs, les sons se déploient par l'entremise d'une mise en place de haut-parleurs spécifique (diffusion sensible) et deviennent ainsi pertinents et inhérents à la création théâtrale ou chorégraphique. L'écriture sonore pour la scène se concrétise dans son intégralité seulement une fois diffusée dans l'espace de la scène. Le contenu et le contenant, les sons et leurs instruments de diffusion sont indissociables.

Principe :

L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui.

Dans le cas de *Là Où Je Vis* (LOJV), tel que mentionné précédemment, l'approche a été plus conventionnelle. Plus précisément, la matière sonore existait en soi, elle a été créée spécifiquement pour LOJV, mais entièrement en amont des représentations. Elle ne dépendait pas de sa diffusion pour atteindre sa pleine expression. Au contraire, pour *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, par exemple, plusieurs sonorités diffusées dans la tour inusitée de haut-parleurs porte-voix étaient sculptées en fonction des qualités propres à ce type de haut-parleur. Écouter ces sons dans des haut-parleurs plus typiques d'une salle de théâtre aurait été dépourvu d'intérêt, cela n'aurait pas permis d'apprécier leur beauté. Ici, c'est comme si l'auteur de la pièce écrivait pour un acteur spécifique, pour sa voix et son corps particuliers. Dans le cas de LOJV, les sons sont écrits de manière à pouvoir exister indépendamment du système de diffusion. Il s'agit alors d'une écriture sonore qui n'est pas nécessairement dédiée à la scène uniquement. L'écoute peut se faire dans d'autres contextes sans que l'appréciation en soit diminuée.

Pour ce spectacle, Danièle Desnoyers s'est intéressée au répertoire de la musique romantique. Elle désirait explorer les qualités particulières de cette période musicale pouvaient transformer son écriture chorégraphique. Les œuvres sont orchestrales et souvent chargées émotionnellement. Nous avons choisi ensemble de définir un contexte, de préciser des contraintes avant même de démarrer la recherche concrètement :

-Nous écouterons des œuvres pour s'en imprégner lors de la recherche, mais jamais nous ne ferons de citations. Jamais le spectateur n'aura l'occasion d'entendre des extraits.

-Lors du processus d'écoute, il s'agit de se sensibiliser aux effets de cette musique afin de pouvoir les transposer dans nos approches d'écriture personnelles (chorégraphique et sonore)¹³.

J'ai proposé à Danièle de travailler à partir du vocabulaire de la musique de type bruitiste (noise). Je suis stimulée par le défi de créer une musique sensible, émotive à partir d'un vocabulaire de bruits à priori indésirables. Ainsi, l'instrumentation pour la composition de *Là où je vis* comprend : bruits divers provenant de microphones de mauvaise qualité, bruits de fond divers, distorsions et larsens provoqués par différents branchements internes de consoles audio (normalement déconseillés), amplification très forte de fils à nu (non branchés).

J'utilise aussi la voix, la mienne. Des échantillons vocaux sont intégrés aux masses sonores créées. Elle apparaît de manière éparse et discrète dans les compositions. Je l'utilise surtout pour orienter les sonorités vers le sensible, pour incarner les qualités émotives de la musique romantique. C'est par l'utilisation de la voix qu'il a été possible de donner aux compositions sonores de type « noise » une fragilité aux textures normalement difficiles à écouter, imposantes et agressives¹⁴.

Sans la définition au préalable de contraintes précises, comme celle de s'inspirer du répertoire romantique, jamais l'idée d'utiliser la voix de cette manière ne serait survenue. S'astreindre à des périmètres de recherche déterminés dans le cadre d'une création a toujours été pour moi une source inattendue d'inspiration et d'apprentissage.

¹³ Écouter le *Concerto pour piano no.1* de Tchaïkovski qui peut certainement être un bon repère pour saisir cette période.

¹⁴ Il est possible d'écouter une version de la trame sonore du spectacle ici : <http://nancytobinarchives.net/fr/la-ou-je-vis-2/>.

Principe :

Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions.

En plus des compositions préenregistrées, une des danseuses, Clara Furey, interprétait sur scène un lied de Brahms¹⁵. Sa voix était amplifiée par l'entremise d'un petit microphone dissimulée dans ses cheveux. La méthode utilisée est celle que je nomme : *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre*. Ce type d'amplification s'effectue selon une démarche spécifique développée dans le cadre de mes collaborations avec le metteur en scène Denis Marleau. Dans ce qui suit, je vais expliquer l'origine et le développement de cette méthode.

1.3. Collaborations avec Denis Marleau, metteur en scène, et émergence de principes

Je me souviens encore très clairement de ma première rencontre avec le directeur de production Stéphane Pépin, de la compagnie de Denis Marleau (1997). C'est la première fois que l'on me demandait d'assumer le rôle de « designer sonore ¹⁶ » au sein d'une création. Habituellement, j'étais conviée à être « régisseuse de son » ou « technicienne de son ». Cette invitation était, à l'époque, encore peu commune et elle démontrait alors une compréhension ou, à tout le moins, une intuition de l'ampleur de la tâche à accomplir au niveau du son.

¹⁵ *Nicht mehr zu dir zu gehen* (Opus 32/2) de Johannes Brahms, texte de H.V. Daumer, adaptation anglaise de Lewis Furey, *Forget you*.

¹⁶ Personne dont la responsabilité est de créer les dispositifs de diffusion et parfois les effets sonores. Le contenu de la conception sonore est assumé par une autre personne, souvent musicienne.

Je me souviens de la difficulté de Stéphane à me décrire avec exactitude ce qu'il attendait de moi pour la création de *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* de Antonio Tabucchi. Il reconnaissait qu'il y avait une recherche à faire, quelque chose à inventer pour cette mise en scène. Il m'expliquait qu'il y était question d'un personnage incarné par un acteur (Paul Savoie dans le rôle de Fernando Pessoa) qui dialoguerait avec des personnages fantomatiques (Daniel Parent portant un masque sur lequel allaient être projetés le visage des hétéronymes).

Au cours de ces *Trois Derniers Jours...*, Pessoa, victime d'une crise hépatique, à l'agonie, reçoit donc la visite de quelques-uns de ses hétéronymes : Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Antonio Mora, qui viennent, l'un après l'autre, lui faire des adieux. Pessoa leur parle, leur dicte ses dernières volontés. Il dialogue avec les fantômes qui l'ont accompagné pendant toute sa vie¹⁷.

Denis Marleau désirait que la présence de tous les personnages – autant ceux incarnés par la vidéo que ceux joués par l'acteur – soit crédible sur scène. Le décalage entre la voix enregistrée du personnage projeté et celle de l'acteur réellement présent sur scène, devait être atténué au maximum, voire rendu imperceptible.

Le processus de recherche pour trouver cet espace acoustique qui vise à dissimuler l'utilisation de la technologie m'a conduit à développer une méthode que je nomme : *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre*. Cette dernière, de plus en plus raffinée, sera utilisée plus tard dans plusieurs créations de UBU compagnie de création, même lorsqu'il n'y a pas de personnages vidéo.

¹⁷ Ubu compagnie de création. Récupéré le 26 juillet 2016 de <http://ubucc.ca/creation/les-trois-derniers-jours-de-fernando-pessoa/>.

1.3.1 *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre* : de quoi s'agit-il ?

La méthode, dont les premiers balbutiements seront décrits ci-après, je la considère comme étant spécifique au théâtre. Plus précisément, il s'agit d'un procédé d'amplification où la préoccupation centrale est de préserver la perception de la voix comme étant liée au corps de l'acteur. En d'autres termes, une application réussie impliquera que, même si la voix est amplifiée par un microphone et retransmise par des haut-parleurs situés au cadre de scène, elle sera tout de même perçue comme venant de la bouche de l'acteur. Souvent, des spectateurs me disaient combien l'acoustique de la salle était exceptionnelle. Je savais dès lors que l'entreprise de tromperie était réussie. Cette entreprise complexe nécessite une préparation laborieuse et minutieuse. Difficile à croire : tant d'efforts pour obtenir un résultat en apparence inaudible.

Ce sont les différentes étapes de recherche traversées pendant la création de *Les trois derniers jours de Pessoa* qui ont permis de découvrir les fondements de la méthode d'amplification.

Le premier problème à résoudre dans cette création a été de trouver le moyen pour que la voix de l'acteur et la voix du personnage vidéo puissent sembler provenir du même lieu. L'origine de la voix de l'acteur se situe au niveau de sa bouche, mais pour le personnage vidéo, la voix enregistrée est émise par les haut-parleurs, habituellement situés, dans un théâtre, de part et d'autre du cadre de scène. Laisée telle quelle, il est impossible de faire croire au spectateur que les deux personnages discutent ensemble dans le même espace. La voix du personnage vidéo est diffusée à l'extérieur de l'espace scénique, devant le cadre de scène alors que celle de l'acteur s'entend au niveau de la scène, derrière le cadre de scène. Il faut trouver de quelle manière amoindrir ce décalage spatial entre les voix dont les corps se retrouvent

pourtant ensemble sur la scène, presque côte à côte. La solution a été toute simple et, dans le cas de cette création, elle pouvait s'appliquer sans trop de difficultés.



Paul Savoie et Daniel Parent, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*. UBU compagnie de création, Récupéré le 28 juillet 2016 de <http://ubucc.ca/creation/les-trois-derniers-jours-de-fernando-pessoa/>.

Afin de créer l'illusion que la voix du personnage vidéo se situe au niveau de son « corps » comme celle de l'acteur, deux petits haut-parleurs ont été dissimulés au niveau du lit. Tous les enregistrements vocaux des fantômes s'entendaient d'abord à partir de cet endroit.

La mise en scène, contrainte par la projection vidéo, a dû se conformer à un espace de jeu restreint. L'arrivée des différents personnages projetés s'effectuait derrière le passage d'un rideau qui cachait entièrement le décor. Ainsi, conformément au récit de Tabucchi, l'action se déroulait toujours dans ce petit espace de la chambre du personnage Fernando Pessoa. Chaque passage de rideau révélait une nouvelle rencontre de l'agonisant alité. Le seul personnage dont l'arrivée était visible était celui de Reis. Un projecteur vidéo et un système de câbles mobiles avaient été fixés

dans le corps de la poupée automate. Ce personnage avançait sur un rail. Il parlait seulement une fois rendu près du lit.



Paul Savoie et le personnage de Reis, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*. UBU compagnie de création, Récupéré le 28 juillet 2016 de <http://ubucc.ca/creation/les-trois-derniers-jours-de-fernando-pessoa/>.

À la base de la réussite « technologique » de cette première mise en scène de Denis Marleau faisant intervenir acteurs et personnages vidéo, on retrouve l'essentielle complicité entre tous les intervenants. J'ai travaillé de près avec le scénographe pour la mise en place des haut-parleurs dans le lit, afin de trouver leur emplacement : des trous ont été effectués dans le matelas et les draps-couvertures ont été modifiés pour faciliter le passage du son. Denis Marleau, dans sa mise en scène, a joué avec les contraintes technologiques de manière sensible et ingénieuse. Il savait, par exemple, que Reis devait seulement démarrer son texte une fois près du lit, afin que la distance entre ce personnage et le système de petits haut-parleurs soit la plus réduite possible.

Principes :

Entre chorégraphe ou metteur en scène, et concepteur une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprètes, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.

Ensemble nous avons découvert que la voix de Paul Savoie devait aussi être amplifiée pour augmenter l'effet de crédibilité recherchée. Même si, lors des séances de tournages, l'enregistrement des voix a été effectué avec grand soin, il n'en demeure pas moins qu'une voix enregistrée, diffusée par l'entremise d'un haut-parleur, ne pourra jamais être perçue comme étant humaine. La technologie s'entend, impossible de la dissimuler complètement. La solution a donc été d'amplifier la voix de Paul Savoie afin qu'elle aussi soit perçue à travers le même système. Ainsi, bizarrement, en diminuant l'aspect humain de la voix de l'acteur, il a été possible de rendre les dialogues plus crédibles. Par contre, sa voix amplifiée devait tout de même s'entendre avec un niveau de « déshumanisation » acceptable. Le deuxième problème à résoudre dans le cadre de cette création a donc été de trouver comment amplifier la voix de l'acteur de manière à ce que le spectateur puisse oublier la technologie. Il fallait trouver comment rendre l'aspect technologique humainement acceptable. Cette recherche entamée dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* sera peaufinée dans plusieurs autres créations de UBU compagnie de création : *Urfaust, tragédie subjective* (1999), *Intérieur* (2001), *Au coeur de la rose* (2002), *Quelqu'un va venir* (2002), *Le moine noir* (2004), *Les Reines* (2005), *Othello* (2007), *Une fête pour Boris* (2009), *Agamemnon* (2011).

Denis Marleau trouvait particulièrement intéressant le niveau d'intimité que permet l'amplification des voix. Il a tout mis en œuvre sans hésiter afin que je puisse avoir les moyens et le temps pour parfaire la méthode. Le travail de projection vocale et l'effet de déclamation peuvent donner un aspect artificiel à l'interprétation. Grâce à l'utilisation des microphones, cet effet pouvait être évité.

Donc, dans le cas du « Pessoa », comment faire afin que la voix amplifiée de Paul Savoie ne soit pas entendue dans les haut-parleurs au cadre de scène? Comment faire afin que le spectateur positionné du côté cour puisse entendre la voix de l'acteur (dans le lit sur scène à jardin) non pas du haut-parleur le plus près de lui (cadre cour) mais de la position où il se retrouve sur scène? La plupart d'entre nous connaissons cet effet désagréable dans les spectacles où un acteur qui est sur scène côté jardin se perçoit surtout dans le haut-parleur le plus près de nous, ou encore, dans le cas de plusieurs acteurs en scène, lorsqu'il est difficile de percevoir rapidement qui parle. Dans ces situations, le souci de préserver le lien corps-voix amplifiée est de toute évidence absent. De mon point de vue de créatrice sonore pour le théâtre, où la technologie doit être au service de la présence de l'acteur, cela est inacceptable.

Je me suis toujours intéressée à l'amplification de la voix. J'ai d'ailleurs, en 1997, juste avant ma rencontre avec Denis Marleau, fait un stage en comédie musicale, sur Broadway, auprès du designer Tony Meola et avec la compagnie londonienne Autograph Sound. Dans la pratique du son pour la comédie musicale, depuis les années soixante, différentes approches de l'amplification de la voix se sont développées. La préoccupation de maintenir la perception de la voix liée au corps de l'acteur était, dans ce domaine, centrale. Le stage m'a permis d'observer les pratiques courantes de l'amplification vocale des productions à grand déploiement, destinées à divertir. À mon retour, j'ai adapté mes apprentissages au contexte de production des petites compagnies québécoises de création, toujours avec le souci bien présent de préserver le lien intime entre le corps de l'acteur et sa voix, même si elle est amplifiée. *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* a été la création où j'ai pu mettre en application mes observations et apprentissages pour la toute première fois.

Au cœur de la *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre*, se retrouve l'utilisation du microphone sans fil lavallier et de la mise en place de plusieurs haut-parleurs dédiés à la diffusion de la voix amplifiée. Dans ce qui suit, je vais expliquer

plus précisément comment cet équipement est mis au service de la mise en espace de la voix dans le contexte de la création de *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*.

1.3.2 Développement de la *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre* : le microphone

Un petit microphone dissimulé dans les cheveux de Paul Savoie captait sa voix. Ce microphone de type lavallier, relié par un fil à un boîtier émetteur, transmettait la captation (transmission radio) vers un récepteur près de la console de son. Par ce procédé, il était possible d'amplifier discrètement la voix de Paul peu importe sa position dans le lit ou sur la scène. Parfois, pour amplifier la voix, des microphones sont dissimulés dans le décor ou dans le cintre du théâtre. Il est difficile de réduire la perception de l'amplification technologique par l'utilisation de cette méthode. Lorsque l'acteur bouge sur scène, la distance entre sa bouche et les microphones varient et cela s'entend. Dans le cas du petit microphone sans fil fixé sur l'acteur, communément appelé lavallier, cette distance ne change pas.

L'utilisation des lavalliers est essentielle à la réussite de l'amplification inaudible de la voix. Il est aussi primordial de démarrer la recherche de son positionnement sur l'acteur au début du processus de création. Elle implique plusieurs concepteurs : costumes, maquillages et coiffures. C'est important dès les premières répétitions d'identifier les contraintes et d'impliquer toutes les personnes concernées. Le microphone doit être bien fixé dans les cheveux de l'acteur (il ne doit pas bouger malgré ses mouvements), le fil entre le microphone et le boîtier, et le boîtier lui-même, doivent être intégrés au costume sans nuire au confort de l'acteur, et ce peu importe sa position de jeu. C'est dans le contexte du « Pessoa » que j'ai découvert combien ces conditions étaient essentielles à la bonne intégration du microphone.

Avec le concepteur des costumes (Zaven Paré) et des maquillages (Angelo Barsetti), nous avons convenu de la position du boîtier dans le costume, afin que Paul Savoie soit confortable dans sa position couchée, et de la position du microphone afin qu'il soit invisible pour le spectateur (la coiffure a été adaptée). Les positions ont été peaufinées pendant les répétitions en même temps que les costumes, le décor et les accessoires en fonction des besoins de l'acteur et de la mise en scène. J'étais présente aux répétitions surtout par souci de pouvoir observer comment s'intégraient tous les éléments du son dans le jeu et ainsi de pouvoir faire les ajustements au fur et à mesure.

Principes :

Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.

Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprétation, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.

Pour des questions budgétaires, un faux boîtier a été fabriqué afin de réduire le temps de location de l'équipement. C'est une pratique couramment utilisée par Claude Cyr, chef son du Théâtre Denise-Pelletier à Montréal. D'ailleurs, ce dernier a souvent développé pour UBU compagnie de création des stratégies ingénieuses de fixation, comme celle par exemple de cacher un microphone sur la tête d'un acteur même s'il est chauve (*Othello*, 2007). L'expertise qu'il a développée témoigne d'un souci du détail que je n'ai pas observé aux États-Unis ni en Angleterre lors de mes stages. Sa contribution au développement de la *Méthode de l'amplification de la voix pour le théâtre* est très importante.

1.3.3 Développement de la *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre* : les haut-parleurs

L'amplification de la voix par la *Méthode théâtrale* nécessite un nombre important de haut-parleurs, ce qui est inhabituel dans le contexte du théâtre de création au Québec. La recherche effectuée pendant le « Pessoa » a permis de clarifier les concepts de base de la méthode qui ont ensuite été développés davantage dans les autres spectacles de UBU.

Pour les premières représentations, un seul haut-parleur supplémentaire a été mis en place. Plus tard, en plus de ce dernier qui était situé au centre du cadre de scène, deux autres ont été disposés sur la scène, devant le décor, à l'extérieur de l'aire de jeu. En collaboration avec l'éclairagiste, Guy Simard, nous avons déterminé une position à la limite du plancher du décor et en dehors des faisceaux lumineux. C'est après une tournée que ce nouveau système est apparu. À la suite de plusieurs représentations, en plus de la position au centre du cadre de scène, une position au sol a permis de solutionner plusieurs problèmes rencontrés auparavant. Sans ce système au sol, communément appelé *front-fills*, la voix amplifiée demeurerait trop haute (provenant uniquement du haut-parleur au centre du cadre) et ce d'autant plus pour les premières rangées de spectateurs, car l'amplification « passait au-dessus d'eux ». Les enceintes au sol permettaient aux premiers rangs d'entendre la voix amplifiée.

C'est d'ailleurs ce système qui est le plus difficile à ajuster. Comment faire pour minimiser la confusion entre la voix acoustique de l'acteur et celle amplifiée? Placés proche de la scène, les spectateurs peuvent percevoir les deux voix très distinctement. Comment éviter cet effet de double désagréable? Comment faire croire que la voix de

Paul Savoie vient bien de sa bouche, même si elle est un peu plus forte et facile à entendre dans les passages murmurés, tremblotants, de son personnage mourant?

La solution a été fort simple et elle est utilisée depuis longtemps, surtout dans la comédie musicale. Lors de mes stages, j'ai eu l'occasion d'observer comment, dans ce contexte, grâce à l'utilisation du retard (délai), on pouvait diminuer le décalage. Par la suite, j'ai transposé ce que j'ai observé afin que le travail du calcul des délais puisse se faire dans le contexte de production particulier de la création québécoise (équipement différents, temps moindre en salle, budgets réduits).

Plus précisément, il s'agit de retarder le son de la voix amplifiée afin qu'elle soit entendue presque en même temps que la voix acoustique. Le spectateur assis dans les premiers rangs, plus près des haut-parleurs « front-fills » que de l'acteur, entend l'amplification avant la voix acoustique. D'un point de vue spatial, grâce à l'introduction d'un retard sur le son émis par les haut-parleurs, cela faisait comme si nous reculions physiquement le haut-parleur afin qu'il soit positionné près de la bouche de l'acteur. Voilà le concept de base au cœur de la *Méthode d'amplification de la voix pour le théâtre*. Tous les haut-parleurs utilisés pour diffuser la voix sont retardés. Dans le « Pessoa », donc, en plus des *front-fills*, l'amplification vocale diffusée dans le haut-parleur au centre du cadre de scène est aussi retardée. Ainsi, même pour les spectateurs assis plus loin dans la salle, la voix de l'acteur est perçue comme provenant de la scène et non du haut-parleur.

La méthode a toutefois des limites. Paul Savoie devait tout même maintenir un niveau de projection minimal afin que l'origine de la voix puisse être *ressentie* par le spectateur. Comme les petits haut-parleurs dissimulés dans le décor pour permettre aux voix enregistrées des personnages fantôme d'être situées sur scène, la voix acoustique de Paul Savoie devait être perceptible afin que son amplification puisse s'y aligner. Le travail d'ajustement qui permet de trouver un équilibre acceptable, où

la voix ne perd jamais son lien avec le corps, est composé d'une suite de périodes de travail qui ont été précisées davantage à chaque création de UBU.

Éventuellement, j'ai découvert qu'il était mieux, notamment, de prévoir la période d'ajustement du microphone avec une jeune personne actrice au lieu de travailler avec les interprètes du spectacle. Ainsi, il était possible de réellement prendre le temps prévu dans l'horaire de montage. Au début de mes recherches, je prenais quelques minutes juste avant une répétition avec l'acteur. Rapidement, je me suis aperçu que ce moment ne permettait pas de travailler de manière concentrée et rigoureuse. Avant une répétition, les acteurs sont souvent préoccupés, en recherche eux aussi. Le silence est difficile à obtenir puisque tous les concepteurs, techniciens et régisseurs se préparent afin que la répétition puisse se dérouler telle que prévu.

Malgré mes tâtonnements et mes incertitudes, Denis Marleau n'a jamais douté de la pertinence de mes requêtes. Complice, il m'appuyait lorsque je demandais des périodes inhabituelles et plus longues que ce qui est normalement consacré au son pour ajuster tous les haut-parleurs. Je sentais qu'il comprenait ma quête. Ma rigueur lui inspirait confiance, je suppose.

Principe :

Entre chorégraphe ou metteur en scène, et concepteur une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Pour *Urfaust, tragédie subjective* (1999), une création plus complexe que le « Pessoa », avec plusieurs personnages projetés et des acteurs en scène, Denis m'a fortement suggéré de créer un nouveau poste, celui de régisseur sonore. La tâche était devenue trop complexe. Le plateau de cette production était beaucoup plus grand,

l'action n'était plus confinée autour d'un lit mais occupait toute la scène. Le nombre de haut-parleurs pour la voix au cadre de scène est passé à six et à quatre au sol¹⁸. Tant bien que mal, j'essayais de réaliser toutes les tâches seule, mais pouvoir tout faire dans les temps requis s'est avéré non réaliste.

À partir de ce moment, au sein de l'équipe de UBU, une personne à la régie s'occupait de manipuler les microphones et de lancer les effets et les musiques, alors que moi, dans la salle jusqu'à la première, je m'assurais que la diffusion vocale soit liée aux corps des acteurs et des personnages projetés, peu importe le point d'écoute du spectateur : proche ou loin de la scène, dans une corbeille ou sous le balcon. Je me promenais partout dans la salle et je peaufinais la diffusion vocale en ajustant les délais et le niveau des haut-parleurs.

Tout ce travail fin, dans le détail, serait vain sans la complicité et la précision de la personne à la régie de son. Il s'agit d'une véritable interprétation sensible, comme celle d'un instrument musical. Elle doit suivre avec grande attention le jeu vocal des acteurs. Par exemple, si aucun ajustement de niveau n'est fait lorsque deux acteurs sont près l'un de l'autre, soudainement le son est plus fort. Deux microphones près l'un de l'autre, au lieu d'un seul, amplifient exagérément la voix, ce qui est désagréable et révèle la technologie. La personne à la régie doit réagir rapidement avec précision afin de trouver le bon dosage, le bon équilibre pour préserver l'illusion de l'acoustique exceptionnelle de la salle. Chaque spectacle est une occasion pour améliorer son interprétation du niveau optimal des microphones.

¹⁸ Pour une explication plus technique de la *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre*, consulter le site : <http://nancytobinarchives.net/fr/quelquun-va-venir-2/>.

Principe :

Le régisseur de son est performeur et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de la qualité de sa sensibilité et de son implication.

Il est essentiel que cette personne soit aussi en salle et non enfermée dans une régie vitrée. À chaque représentation, les acteurs projettent légèrement différemment. Il faut entendre avec précision ces nuances afin de bien doser les microphones, toujours dans le but de rendre la technologie inaudible.

La méthode développée avec UBU compagnie de création a été remarquée par d'autres metteurs en scène, et notamment par François Girard. Dans *Novecento* (2001), l'amplification de la voix de l'acteur a été effectuée dans le plus grand respect de toutes les conditions qui favorisent la réussite de la méthode d'amplification théâtrale. François n'a jamais hésité à mettre en œuvre tous les moyens afin de me permettre de créer l'illusion que l'acoustique des théâtres où cette pièce a été présentée soit perçue comme étant exceptionnelle.

1.4 Collaborations avec François Girard, metteur en scène, et émergence de principes

Ma collaboration avec François Girard au sein de la création de *Novecento* est une excellente occasion de revenir et de préciser des principes importants de la conception sonore pour la scène : l'importance de la complicité avec les collaborateurs, la définition d'un vocabulaire de composition spécifique à la création, l'utilisation des haut-parleurs comme instruments (la musique ne peut exister que dans le système de diffusion conçu pour le spectacle).

« Tu n'es pas vraiment fichu, tant qu'il te reste une bonne histoire et quelqu'un à qui la raconter. »

Ainsi parle le pianiste Novecento. Eh bien, la bonne histoire vous l'entendrez dans quelques minutes, le quelqu'un à qui la raconter c'est vous, et celui qui n'est pas fichu, croyez-moi c'est Alessandro Baricco. Cette phrase toute simple, lancée par notre conteur solitaire, porte en elle toute la beauté de cette pièce, [...] (François Girard, extrait de *Mot du metteur en scène*, programme du spectacle présenté au Théâtre Quat'sous en 2001).

Des mots clés de cet extrait pour expliquer les étapes de la conception : « pianiste », « le quelqu'un à qui la raconter c'est vous », « conteur solitaire ».

Lors de ma toute première rencontre avec François, il savait déjà très précisément comment il désirait mettre en scène *Novecento* : un acteur seul sur scène (Tom McCamus pour la version anglaise et Pierre Lebeau pour la version française) raconte dans l'intimité une histoire aux spectateurs. Il ne bougera jamais de sa position assise. Le décor non plus ne sera jamais changé. L'action ou plutôt le conteur de l'action est situé dans la cale du navire dont il est question dans l'histoire. L'éclairage et la musique ne varient que très lentement, l'effet est hypnotique.

En ce qui concerne le son, François Girard désirait absolument que l'acteur soit amplifié. Il pensait pertinemment que ce serait une façon d'augmenter le niveau d'intimité recherché entre l'acteur et les spectateurs. Ce spectacle créé au Théâtre de Quat'sous, petite salle de 185 personnes, a tourné dans plusieurs salles au Canada et en Europe, notamment au Lyceum Theatre d'Édimbourg (salle avec balcons et corbeilles de 658 sièges). Chaque fois, le nombre de haut-parleurs dédiés à la voix, les temps de montage et d'ajustement ont été prévus afin que Pierre et Tom puissent faire leur monologue sans changer leurs habitudes de projection vocale. Ayant tous à cœur le désir de créer une situation d'amplification qui puisse satisfaire les conditions de la création initiale, les moyens raisonnables ont toujours été déployés sans hésiter

par l'équipe de production du Quat'sous. À la base de cette grande collaboration se trouve ma complicité avec François Girard et Wajdi Mouawad (directeur du Quat'sous à l'époque).

Principe :

Entre chorégraphe ou metteur en scène, et concepteur une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique¹⁹.

En plus de vouloir que l'acteur soit amplifié, le metteur en scène désirait, dès le début du processus, que tous les sons décrits dans les didascalies (bruits de vent, de tempête en mer, de salle des machines, etc.) soient fabriqués à partir de l'instrument du piano.

Principe :

Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions.

Le vocabulaire pour fabriquer tous les effets sonores et la musique de *Novecento* a été créé lors d'une séance avec François Girard et un piano de concert, dans le studio 12 de Radio-Canada. C'est à partir des improvisations et interventions de François au piano (piano frappé, frotté, brossé, avec toutes sortes de brosses, maillets, bâtons, ressorts, balais et pinceaux) qui ont été captées lors de cette séance d'enregistrement que j'ai tout composé. L'importance de s'en tenir à un vocabulaire de sons choisis spécifiquement pour une création est, dans le cas de *Novecento*, explicite.

¹⁹ Ce principe revient souvent, il est très important. Dans le chapitre deux de ce mémoire, sa portée majeure sur la bonne intégration d'une conception au sein d'une création scénique, sera explicitée davantage.

La pertinence de s'en tenir à l'instrument du piano allait de soi compte tenu du propos de la pièce. Cependant, le fait d'utiliser cet instrument pour tout incarner, tant les passages musicaux que les bruits, a permis à la conception sonore d'être ressentie comme étant cohérente, intelligente et sensible. Durant toute la représentation, jamais il n'y avait un moment de silence. L'environnement sonore, constamment présent, changeait très lentement, imperceptiblement. Si, par exemple, lors de la tempête, au lieu du son des cordes du piano remaniés pour faire entendre le navire qui craque sous la pression de la mer en furie, un bruit réaliste de tonnerre avait été utilisé, l'effet se serait certainement moins bien intégré à la poétique de la scène. L'atmosphère hypnotique, la cohésion de l'ensemble, auraient été rompus. Sans vouloir comparer ce travail à celui de Vivaldi, je pense toutefois que de parler des *Quatre saisons* est pertinent pour mieux saisir ce qui était à l'œuvre : ma recherche est analogue à la sienne, laquelle voulait illustrer les éléments de la nature à partir des instruments traditionnels. Il s'en est tenu à son orchestre, au vocabulaire des instruments et, dans ce contexte, il a trouvé de quelle manière faire ressentir les éléments de la nature. Le résultat a davantage d'impact sensible que de faire intervenir dans le théâtre un enregistrement de tonnerre réaliste (pour Vivaldi, évidemment, cela n'était pas une option envisageable). À mon avis, un effet réaliste de tonnerre diffusé dans un théâtre ne sera jamais crédible et apparaît comme une solution facile. Jamais un enregistrement de la nature ne sera aussi fort que celui perçu directement dans la nature. Il faut envisager d'autres solutions pour créer un impact réel sur le spectateur dans le théâtre. Les haut-parleurs et les sons doivent être considérés comme des instruments et non pas comme des outils pour reproduire le réel.

Au cœur de la perception douce et sans entrave de l'environnement sonore de *Novecento*, on retrouve le son de la salle des machines du navire, lequel est présent durant toute la représentation, et ce dès l'entrée des spectateurs. Il agissait comme liant, comme un tapis sonore sur lequel tout le reste de l'environnement pouvait se déposer subrepticement. La salle des machines de *Novecento*, dans chaque théâtre où

le spectacle a tourné, exigeait une période d'ajustement. Ce qui m'amène à discuter de l'importance des haut-parleurs utilisés comme instruments : l'environnement sonore ne peut exister que dans le contexte de spatialisation pour lequel il a été conçu. La diffusion de la salle des machines s'effectuait par l'entremise de haut-parleurs dédiés aux basses fréquences (nommés haut-parleurs *sub* ou de sous-graves)²⁰. Dans chaque théâtre, nous cherchions où les placer afin que le son puisse faire résonner la structure de la salle. Le but était de donner aux spectateurs l'impression qu'une véritable salle des machines se trouvait dans le théâtre, devenu le navire. Le son, de par sa diffusion in-situ, s'incarnait au cœur de l'espace audible, participait à faire vibrer la structure architecturale entière de la salle. L'effet recherché était de créer une sensation analogue à celle d'être sur un navire où la salle des machines transmet ses vibrations à toute l'embarcation. Souvent l'endroit approprié se trouvait sous la scène, les haut-parleurs orientés vers les murs du théâtre ou en contre-plongée vers le plancher de la scène. Avec le régisseur de son du spectacle, je cherchais dans chaque théâtre l'endroit le plus approprié pour disposer les *sub* afin de simuler la sensation de navire en mouvement sur la mer.

Principe :

Une composition pour la scène ne peut exister en soi. L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et en fonction de la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui. Idéalement, la conception sonore se développe dès le début dans le lieu où l'œuvre scénique sera diffusée.

Novecento est la première conception pour le théâtre où se retrouve en un seul spectacle tout ce que j'ai appris et développé depuis 1999. Non seulement les systèmes de diffusion sont utilisés en tant qu'instruments, la voix est amplifiée de

²⁰ Consulter le site qui suit pour entendre une démonstration des étapes de réalisation du son de la salle des machines et un extrait de l'environnement sonore de *Novecento* : <http://nancytobinarchives.net/fr/novecento/>.

manière théâtrale et l'approche de la composition est sonore. Cette création est en quelque sorte un aboutissement de tout ce que j'ai développé auprès de Danièle Desnoyers et de Denis Marleau. Cependant, c'est dans le contexte spécifique de *Novecento* que le rôle de la personne régisseuse s'est précisé.

La personne régisseuse de son est celle qui manipule en temps réel tous les effets et les microphones. Son implication sensible dans tous ses gestes pour diffuser le son est essentielle. Les régisseurs avec qui j'ai eu la chance de travailler²¹ comprennent qu'il s'agit d'un véritable travail d'interprétation. La diffusion des sons, comme lorsqu'il s'agit de révéler les notes de son instrument, s'effectue avec une grande attention et une sensibilité d'écoute, en synergie intime avec le jeu des acteurs. Il doit être à l'affût de toutes les modulations de projection vocale, si petites soient-elles, pour baisser le microphone lors d'un accent plus prononcé de l'acteur, juste suffisamment, précisément, afin de ne pas trop faire entendre le microphone. Le laisser ouvert à pleine intensité lors d'une projection soudaine de l'acteur aurait pour résultat de trop amplifier la voix. Dans cette situation, la technologie est très audible, désagréable à entendre.

De plus, pour *Novecento* la personne régisseuse interprétait les compositions sonores en temps réel selon une partition : la console de son et le lecteur multipistes étaient ses instruments. Chaque curseur de la console de son comme les touches d'un piano était actionné à des moments et pour des durées indiquées. Selon le rythme de l'acteur, les compositions variaient en durée, en intensité. La personne régisseuse devait tout au long de la représentation, en complicité avec l'acteur, décider en temps réel de ce qui semblait être le plus juste. Comme le violoncelliste qui accompagne un chanteur et qui modifie en temps réel la tonalité de la pièce pour suivre les légères modulations de la voix, la personne régisseuse, à l'affut des variations de jeu de

²¹ Claude Cyr, Mathieu Gatién, Éric Chamberland, Julien Éclancher, Jules Beaulieu, Guillaume Cavalière-Beraneck, pour ne nommer que ceux-là.

l'acteur, ajuste la composition sonore. Elle décide de comment les différentes couches sonores se révèlent et s'atténuent.

Principes :

Le régisseur de son est performeur et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de sa sensibilité et de la qualité de son implication.

Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.

Tel que mentionné précédemment, *Novecento* est la création qui m'a permis de mettre en pratique et de perfectionner tous mes apprentissages. Tous les principes qui ont émergé des récits de création avec Danièle Desnoyers et Denis Marleau s'y appliquent. Pour clore ce chapitre un, voici la liste des dix principes qui ont émergé pendant l'écriture des récits. Le nombre résultant est un hasard, l'ordre dans lequel ils sont énumérés n'est pas hiérarchique.

1.5 Liste de principes dégagés lors de la rédaction des récits

Dans ce qui suit, on trouve l'énumération de tous les principes trouvés lors de la rédaction des récits sur les processus de création.

- Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.
- Les haut-parleurs, les microphones et tous les appareils de la diffusion sont les instruments de la conception sonore. La maîtrise de leur potentiel d'expression et de leurs limites est essentielle.

- Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.
- Une composition pour la scène ne peut exister en soi. L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et en fonction de la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui.
- Idéalement, la conception sonore se développe dès le début dans le lieu où l'œuvre scénique sera diffusée.
- Entre chorégraphe ou metteur en scène et concepteur, une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.
- Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprétation, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.
- Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions
- Le régisseur de son est performeur et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de sa sensibilité et de la qualité de son implication.
- Il n'est pas nécessaire de connaître la musique pour concevoir le son pour la scène.²²

²² Le dernier principe n'a pas émergé des récits du chapitre un. Il sera explicité dans le chapitre deux.

CHAPITRE II

LES PRINCIPES ET LEUR RÉSONANCE

2.1 Introduction

Dans le chapitre précédent, les récits de différents processus de création sonores ont permis de dégager les principes centraux de mon approche de la conception sonore. Dans ce qui suit, je vais expliciter plus précisément ces principes en explorant leur résonance avec les écrits d'un corpus d'auteurs choisis : Ross Brown, Michel Chion, Daniel Deshays, Scott Gibbons, Pierre Shaeffer et Éric Vautrin. Ces choix sont motivés par les considérations qui suivent : ils sont tous des praticiens chercheurs dans le domaine du son, mais leurs écrits sont d'ordre conceptuel et non pas d'ordre technique²³.

Déplier les principes en fonction de ce corpus d'auteurs, a permis d'ouvrir la connaissance de ma propre pratique à de nouvelles perspectives. Découvrir de quelles manières les connaissances que j'ai acquises pendant toutes ces années (1997-2014) peuvent être articulées à d'autres pensées, a permis de poursuivre la démarche heuristique entamée lors de l'émergence des principes (pendant la rédaction des récits de création du chapitre un). L'exploration du corpus m'a surtout permis de mieux comprendre mon approche personnelle de la conception sonore et de découvrir qu'elle s'inscrit dans un courant contemporain qui se développe grâce aux technologies numériques du son.

²³ Éric Vautrin est le seul auteur qui n'est pas praticien, mais ses écrits ont été d'une importance cardinale pendant la rédaction de ce mémoire. Il m'a permis notamment de comprendre combien mon approche est influencée par l'époque dans laquelle elle s'inscrit.

Dans ce qui suit, je poursuis donc l'explicitation de chacun des principes en fonction du corpus d'auteurs sélectionné. L'ordre dans lequel les principes apparaissent n'est pas hiérarchique, mais vise à créer un parcours de lecture accessible et fluide.

2.2 Principe 1 :

Il n'est pas nécessaire de connaître la musique pour concevoir le son pour la scène.

Est le premier principe dont il est question dans ce chapitre. Son explicitation, appuyée des écrits de Schaeffer et de Chion notamment, s'est avérée pour moi extrêmement bénéfique. Mon léger complexe d'imposteur en tant que compositeur a maintenant disparu.

Les compositeurs Pierre Schaeffer et Michel Chion offrent une perspective riche en ce qui concerne la libération de la composition de son assujettissement à la théorie, au solfège et à l'instrumentation musicale. Je m'attarderai ici à examiner quelques-unes de leurs réflexions afin de mettre en évidence combien la création sonore est vaste en possibilités et qu'elle n'est pas moins valable que celle issue d'une approche typiquement musicale.

En 1950, Pierre Schaeffer, dans un article intitulé *Introduction à la Musique Concrète*, définit une approche de la musique qui n'est pas typique :

Nous appliquons [...] le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons en revanche appelée notre musique "concrète" parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe (Schaeffer, 1950, p. 30).

Le mot *concret* résonne surtout ici par sa juxtaposition avec *abstrait*. La musique concrète est nommée ainsi parce qu'elle est créée à partir d'un matériau existant (concret). Le geste de création est inversé. Le modèle est autre que celui de réaliser un concept préalablement pensé (abstrait). Cette inversion du geste de création est au cœur de la création sonore de la personne non instrumentiste, sans formation en solfège. À ce propos, Schaeffer a écrit :

Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de musique concrète, j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance (Schaeffer, 1966, p. 23).

La composition concrète est analogue à une démarche de l'artiste visuel qui démarre le processus à partir du matériau. L'engagement de l'artiste et sa relation au matériau déterminent l'aboutissement de l'œuvre finale. L'implication dont il est question est bien décrite par Chion dans ce qui suit :

Un nouveau type d'attention est requis, où le compositeur de musique concrète se maintient d'un bout à l'autre du travail en état constant de disponibilité perceptive et d'activité compositionnelle. Il ne doit pas penser à son matériau sonore comme existant déjà, ni relâcher sa vigilance auditive, puisqu'il est toujours en train de le faire, de le vivre et de le redécouvrir, jusqu'au dernier moment (Chion, 2009, p. 47).

Composer, chez le musicien concret, s'effectue dans un va-et-vient constant entre l'écoute et l'action. Michel Chion, dans son livre *La Musique concrète, l'art des sons fixés*, identifie plusieurs particularités de l'approche non musicale de la composition qui sont pertinentes pour mieux saisir et nommer quelles en sont les spécificités. Dans ce qui suit, je vous propose un parcours de définitions que je trouve essentielles à

examiner compte tenu de leur potentiel d'explicitation pour la démarche de composition en conception sonore.

2.2.1 La composition non musicale : les sources

Si le point de départ n'est pas une idée abstraite transcrite sur une partition, ou même une mélodie improvisée sur un instrument, quel est-il alors ?

Selon Chion, tous les sons que le compositeur de musique concrète utilise, qu'ils soient électroniques ou captés par un microphone, doivent être considérés comme une matière brute sans identité et sans fonction prédéterminée. Le processus de création est davantage analogue à celui du sculpteur qui démarre avec une matière neutre tel un bloc d'argile. Il est hors de question de considérer le son comme ayant une fonction prédestinée, une nature incontournable. Il n'y a pas de trucage : ce qui est donné à entendre ne dissimule rien, mais au contraire propose une nouvelle expérience. Ce qui cause le son, son origine, n'a pas d'importance. Chion va jusqu'à écrire que l'action de capter le son n'est pas une *prise de son*, mais plutôt un *tournage sonore*. « Prendre le son » sous-entend l'attraper comme s'il n'existait que pour nous rappeler ce qu'il représente. Or, pour le compositeur de musique concrète, le lien causal du son importe peu.

Faire une *prise de son* sous-entend également qu'il s'agit simplement de positionner passivement un microphone devant une source pour la capter. *Tournage du son* est une expression plus adéquate qui permet de comprendre que, dès le moment de l'enregistrement, le processus de création est démarré.

Daniel Deshays, praticien du son pour le théâtre et le cinéma, a écrit plusieurs articles et ouvrages sur la conception. Il considère l'action d'enregistrer les sons comme un geste d'écriture :

On dépose sur des supports des éléments prélevés du réel, croyant y déposer la réalité. Quand bien même le preneur de son serait un simple écrivain public, l'écriture suppose un style, elle suppose aussi de choisir un point de vue sur des faits. Prendre le son relève en effet d'une écriture. La prise de son est aussi une interprétation²⁴.

Ainsi, pour le concepteur sonore, selon Deshays, prendre un son représente une opportunité unique de créer son propre vocabulaire, personnel et authentique. Le fait de choisir le type de microphone et de se positionner par rapport à la source est un acte de création qui relève d'une forme d'écriture. Les sons *captés* forment un langage inventé spécialement conçu pour répondre à un besoin particulier d'expression artistique. Ils sont déterminés spécifiquement en fonction du processus de recherche et d'écriture dramaturgique du projet de mise en scène ou chorégraphique.

2.2.2 La composition non musicale : le vocabulaire

Pour le concepteur, le *tournage sonore* n'est pas la seule tactique non musicale pour développer du contenu. Les moyens technologiques pour générer et remodeler les sons offrent d'innombrables possibilités de création de vocabulaire.

Pour le musicien concret, dans les années 1950, le microphone, l'enregistreur à bande magnétique, le tourne-disque, le synthétiseur et le haut-parleur composent la batterie d'instruments disponibles pour créer et transformer les sons. Cette époque est

²⁴ Deshays, D. (1999). *Enseigner les prises de son*. Extrait des actes du colloque : Forum européen des formations aux métiers du son, Université de Bordeaux 1, p. 98. Le texte n'est plus disponible en ligne.

d'ailleurs une période charnière pour le développement de la fonction du son au théâtre :

Lorsque enregistrer un son devient plus simple, dans les années 1950, le son accède à une nouvelle économie, autonome. Reproductible et manipulable à l'envie, il devient une matière en soi, indépendante, avec ses densités et sa dramaturgie propre. Il existe dans un espace abstrait autonome, *dehors* radical de la scène, et l'artiste peut jouer alors des croisements – ou des distances – avec ce nouvel espace abstrait (Vautrin, 2010, p. 77).

Même si cet équipement offre tout de même plusieurs possibilités intéressantes de création²⁵, c'est par le biais des appareils de traitement audionumérique, accessibles et abordables surtout depuis le début de ce siècle, que le son est « reproductible et manipulable à l'envie » avec davantage de facilité et de possibilités. Le concepteur sonore peut jouer avec plus de souplesse et de rapidité pour manipuler les sons.

Cage foresaw it, Schaeffer and the musique concrète movement did some early analogue work, but it was digital technology during the 1980s that really made the melody, harmony and rhythm of the noises of modern life available to the musical ear (Brown, 2010, p. 3).

C'est lors de la conférence intitulée *The future of Music : Credo* (1937) que John Cage témoigne de ses intuitions concernant les répercussions de l'évolution de la technologie :

I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music, produced through the aid of electrical instruments, which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard [...] (Pritchett, 1993, p. 10).

²⁵ Chion fait état de nombreuses techniques, voir l'annexe : Techniques « Analogiques » en musique concrète (Chion, 2009, p.125).

Les moyens technologiques actuels permettent par exemple au concepteur de Romeo Castellucci, Scott Gibbons, de créer une composition uniquement à partir d'enregistrements de pierres. Sur le site de Gibbons, nous retrouvons une description de l'album publié sur l'étiquette Sub Rosa (1992)²⁶:

To say that all of the music on Stone was created using samples of stones, being crushed, sawn, rubbed, hit, or otherwise manipulated tells you nothing about what it sounds like... It is spacey, it is droney, the production is immaculate. It is even musical and has very coherent composition. All with stones.

L'art sonore est une autre source de vocabulaire. En plus des multiples possibilités des appareils audionumériques, la pratique des artistes du son est intéressante à envisager pour découvrir des manières de générer et transformer les sons. Ces derniers créent des œuvres évocatrices qui ne vivent qu'à partir de l'expérience de l'audible. À plusieurs reprises, mes conceptions sonores ont été inspirées par ma connaissance des processus et moyens déployés au sein de ces créations.

Je pense notamment au travail de Christina Kubisch avec les ondes électromagnétiques. Dans sa pièce *Electrical Walks*²⁷, ces ondes inaudibles, présentes dans notre environnement urbain, sont révélées par des casques d'écoute spéciaux portés par les visiteurs. Pour le spectacle *Là Où Je Vis* (2009) de Danièle Desnoyers, dont le processus de création a été abordé dans le premier chapitre de ce mémoire, j'ai utilisé des capteurs que j'ai fabriqués pour enregistrer les ondes

²⁶ *Lilith Stone*. Récupéré le 5 décembre de <http://www.red-noise.com/albums/lilith/stone/index.html>.

²⁷ *Electrical Walks. Electromagnetic Investigations in the City*. Récupéré de le 5 décembre 2016 de http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks.

électromagnétiques. Ces sons faisaient partie du vocabulaire développé pour cette création.

Alvin Lucier, dans sa pièce *I am Sitting in A Room* (1969)²⁸, utilise le phénomène du larsen pour incarner les résonances acoustiques d'un espace. Un texte personnel de quelques phrases, sur ses problèmes d'élocution (bégaiement), est enregistré, diffusé et réenregistré trente-deux fois. Il en résulte une pièce où le texte devient musical, fluide, où les hésitations sont estompées, deviennent rythmiques. Le phénomène naturel du larsen²⁹ est ainsi utilisé de manière sensible et personnelle pour créer une œuvre artistique évocatrice.

Cette utilisation créative des phénomènes naturels du son – le larsen et les ondes électromagnétiques – sont des sources de vocabulaire d'autant plus intéressantes qu'elles permettent de générer un matériau audible qui est imprévisible et en perpétuel changement. Je vais revenir sur ces notions lors de l'élaboration du principe : *Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants*.

2.2.3 La composition non musicale : une approche empirique

Pour le concepteur, l'écriture du son à partir du vocabulaire choisi et fabriqué s'effectue de quelle manière ?

²⁸ Écouter la pièce intégrale ici : <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>.

²⁹ J'explique de manière explicite ce qu'est le larsen dans le chapitre 1 du mémoire. Rapidement, le larsen survient lorsqu'un microphone est positionné devant un haut-parleur. Ce qui est capté est diffusé par le haut-parleur et puis capté encore par le micro. Il s'ensuit une boucle infinie qui produit le son strident typique de ce phénomène physique de la nature.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, à travers les récits sur les processus de création, plusieurs démarches de composition sont expliquées. Ces dernières sont déterminées en fonction du contexte particulier de chaque création. Une approche empirique est par contre au cœur de toutes ces activités de composition.

Dans la définition de Pierre Schaeffer, nous retrouvons la juxtaposition d'une approche abstraite à celle davantage concrète qui part de la matière au lieu d'une idée. Cette trajectoire du processus de création, à partir de l'extérieur, du concret, du matériel, est cardinale pour cerner ce qu'est une approche plastique de la composition avec le son. C'est lors de l'acte d'écouter que le compositeur pose des gestes et modifie la matière en fonction de son expérience sensible de l'audible. Pour Michel Chion, « le compositeur de musique concrète travaille avec des sons et non avec des signes écrits, en va-et-vient constant entre le "faire" et l'"entendre" » (Chion, 2009, p. 24). Ce faire, que ce soit de bouger avec minutie le microphone pour mieux sentir une résonance à peine perceptible ou de changer le timbre d'une texture pour mieux en révéler une autre (traitement audionumérique via ordinateur), ces gestes sont déterminés par l'expérience d'écoute certes, mais qui ne peut se faire en dehors de l'utilisation d'un instrument de diffusion, soit le haut-parleur ou le casque d'écoute.

Daniel Deshays, contrairement à Michel Chion, reconnaît l'importance de l'influence du haut-parleur sur notre expérience d'écoute. Selon lui, depuis la captation par le microphone jusqu'à ce qu'il soit diffusé via les haut-parleurs, il y a une perte de transparence du son. Le concepteur agit sur la diffusion, il décide comment rétablir la reconnaissance crédible de la source, ou non. Il y a une écriture aussi lors de cette étape, une possibilité de créer. C'est ainsi que pour Daniel Deshays, ainsi que pour moi-même, la création du contenu est indissociable de sa diffusion. Le haut-parleur, pour le compositeur sonore, est l'équivalent de la caisse de résonance du violoncelle. Dans l'espace du théâtre également, le haut-parleur participe à la création comme la

suite du processus d'écriture au sein de l'espace acoustique et scénographique du spectacle.

2.3 Principe 2 :

Une composition pour la scène ne peut exister en soi. L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et en fonction de la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui.

Publier sur CD une composition réalisée pour la scène ou la rendre accessible via internet est une entreprise qui ne peut en donner qu'un aperçu partiel. Cette expérience d'écoute, en dehors de la représentation scénique, n'est pas celle vécue par le spectateur dans l'espace acoustique du théâtre. Sans le contexte de diffusion, sans tous les haut-parleurs choisis et positionnés spécifiquement pour la mise en scène ou la chorégraphie, l'écoute est autre. Elle s'effectue via son propre casque écouteur ou haut-parleurs personnels et ainsi ne témoigne pas de l'expérience charnelle accessible dans l'espace résonnant de la représentation. L'expérience de l'écoute, depuis le développement des technologies d'enregistrement et de reproduction, est désormais tributaire du contexte de diffusion à travers lequel elle s'effectue. Les conditions acoustiques aussi influencent l'expérience (grandeur de la pièce, bruits environnants de plus en plus présents : climatiseurs, circulation, etc.).

Le système de diffusion (les haut-parleurs) dans mon approche de la composition, est considéré comme un instrument. Il dépasse sa fonction de simplement projeter le son dans l'espace. Choisir un haut-parleur, pour moi, est analogue à la démarche visant à choisir quel instrument doit interpréter une voix spécifique d'une partition polyphonique. Certains haut-parleurs sont conçus pour ne diffuser que les basses fréquences. Dans mon approche, ils seront considérés comme la contrebasse d'un ensemble d'instrumentistes pour *jouer* la partie plus grave d'une partition.

En 2002, pour *Bataille*, chorégraphie de Danièle Desnoyers, des haut-parleurs de type piezo³⁰ sont mis en place au lointain. Ce système de diffusion inhabituel est utilisé pour accentuer les parties très hautes de mes compositions à des moments précis de la chorégraphie³¹.



Bataille, Usine C, Montréal, 2002. Crédit : Gigimatik

³⁰ Haut-parleur dont le timbre est très haut, analogue au piccolo dans un ensemble orchestral.

³¹ Consulter ce URL pour connaître le processus de la conception sonore de *Bataille* : <http://nancytobinarchives.net/fr/bataille-2/>.



Bataille, Usine C, Montréal, 2002. Crédit : Nancy Tobin

En 2007, pour *Othello* mis en scène par Denis Marleau, de vieux haut-parleurs à pavillon sont accrochés sur un pont, contre le mur du lointain. Ils sont visibles du public et sont intégrés à la scénographie. Le même type de haut-parleur appelé « corne de brume » est utilisé comme instrument de signalisation maritime. Par temps de brume, la corne projette des sons pour signaler la présence d'obstacles à éviter (récifs, embarcation à proximité). En collaboration avec les musiciens, Nicolas Bernier et Jacques Poulin-Denis³², ce dispositif inusité incarnait les sons et musiques d'ambiance « port de mer » composés par ces derniers.

³² Parfois je me consacre uniquement à la création des dispositifs de diffusion et de captation des voix. Dans ce cas, mon crédit n'est pas « concepteur sonore » mais « designer sonore ».



Scène d'*Othello*, Usine C, Montréal, 2007. Crédit : Nancy Tobin

Ne pas considérer l'ensemble de la diffusion, ce qui permet aux sons de s'incarner dans l'espace, c'est comme faire abstraction du corps d'où est projetée la voix d'un acteur.

L'importance de la part de la diffusion dans une conception sonore pour la scène est fort bien explicitée par Eric Vautrin dans son article intitulé « Ouïe et sons ». Ce texte d'ailleurs m'a permis de comprendre que mon approche de la conception s'inscrivait dans un courant contemporain, influencé par les moyens technologiques actuels et les entreprises de création du passé.

Le travail sonore de création pour le théâtre fait appel aujourd'hui à l'ensemble de la « chaîne sonore » (en référence avec la « chaîne graphique » des graphistes, de la conception à l'impression) de façon rapprochée et approfondie. Un compositeur ou un musicien, notamment s'il travaille pour la scène, ne peut sans doute imaginer le son en dehors des moyens à la fois de sa production, de

sa reproduction et de sa diffusion – en prenant en compte non seulement ses intentions de composition et son interprétation, comme l’avaient déjà fait Ravel ou Cage, mais aussi, aujourd’hui, après le rock et depuis le numérique, l’ensemble des caractéristiques du dispositif technique de mixage et de diffusion. Les possibilités techniques – comme l’histoire de la musique – semblent avoir récemment ouvert un imaginaire nouveau dans la création sonore pour la scène théâtrale, demandant que soient réinterprétées les notions de composition, de musique et finalement de création sonore dans son ensemble (Vautrin, 2010, p. 76).

En conclusion à ce principe, je me permets ici de citer une partie importante dégagée lors de l’écriture des récits du chapitre un de ce mémoire. Elle témoigne d’une forme de réinterprétation des notions de la création sonore dont parle Vautrin.

En tant que sonocienne, ma tendance serait plutôt de penser à la spatialisation dans l’espace du théâtre, à créer des stratégies où le son se déplacera dans l’espace scénographique spécifique de l’œuvre scénique. Comme le texte dramatique ne peut que vivre dans la bouche des acteurs, comme l’écriture chorégraphique ne peut se réaliser qu’avec les danseurs, les sons se déploient par l’entremise d’une mise en place de haut-parleurs spécifique (diffusion sensible) et deviennent ainsi pertinents et inhérents à la création théâtrale ou chorégraphique. L’écriture sonore pour la scène se concrétise dans son intégralité seulement une fois diffusée dans l’espace de la scène. Le contenu et le contenant, les sons et leurs instruments de diffusion sont indissociables.

J’espère que cet extrait est d’autant plus explicite maintenant et qu’il est davantage possible de comprendre que la diffusion et l’espace sont partis intégrantes de la conception sonore. Les négliger, c’est manquer une occasion d’habiter concrètement le lieu de la représentation et d’établir pour le son une présence qui soit analogue à celle de l’acteur sur scène.

2.4 Principe 3 :

Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions.

Tel que discuté lors du principe précédent, l'écriture sonore se développe dans l'espace, mais qu'en est-il plus précisément de son vocabulaire? Comment se détermine la matière qui est projetée par la diffusion spécifique et sensible mise en place pour la création scénique? Même si une méthode générique pour découvrir le vocabulaire sonore n'est pas évidente à trouver, il y a tout de même cette question du périmètre à déterminer, que nous retrouvons aussi chez Daniel Deshays et Scott Gibbons, le concepteur qui travaille auprès de Romeo Castellucci depuis 1998.

Dans une section nommée « le jeu », dans l'essai *De L'écriture sonore* de Daniel Deshays (1999, p.209), il est question de multiples stratégies employées lors de situations réelles de conception pour assurer une suite d'interventions qui soit cohérente pour la pièce entière. Il explique pour chaque pièce de quelle manière il a pu aboutir à une suite de sonorités, à un concept global. Les sons sont choisis en fonction d'un périmètre précis qui est défini au préalable. Un vocabulaire est ainsi déterminé et une *langue* est inventée, elle prescrit les balises de tous les sons qui seront sélectionnés pour écrire la conception spécifique de la création scénique. Cette condition facilite la cohérence de la suite des sons. Daniel Deshays n'affirme pas l'existence d'une « Méthode » qui soit applicable à toutes les situations. Il affirme plutôt que chaque contexte est particulier, à trouver.

Tel que discuté lors du chapitre un, le vocabulaire de chaque création s'est déterminé d'une façon différente pendant le chantier. Dans le cas de *Novecento*, par exemple, tous les sons (tonnerres, vent, salle des machines du navire, etc.) dériveraient de l'instrument du piano et le vocabulaire de la guitare électrique - jamais jouée de

manière habituelle - était la source pour tous les sons de *Duos pour corps et instruments*. Les récits du chapitre un témoignent de l'émergence des vocabulaires durant les processus de création et de combien chaque contexte est particulier.

En 2012, j'ai eu la chance d'assister à une conférence³³ où Scott Gibbons était invité à discuter de son expérience en tant que concepteur sonore pour la compagnie Societas Raffaello Sanzio. À l'écoute de ses propos, j'ai éprouvé un sentiment de soulagement et de grande joie. Enfin, une personne qui semble venir de la même « planète » que moi, ai-je alors pensé. Lors de cette conférence, il a été question de l'importance de définir un périmètre de recherche précis pour une création.

C'est difficile de créer quelque chose à partir de rien et, même quand on a tout, on peut très bien, en fait, ne rien avoir. J'ai besoin de certaines bornes, j'ai besoin de savoir quelles sont les limites (Gibbons dans Vautrin, 2014, p. 221).

Gibbons parlait notamment du vocabulaire de *Inferno* construit uniquement à partir de sons enregistrés lors de véritables séances d'autopsie. Il s'est astreint à ces sources, choisies spécifiquement pour cette création, laquelle était inspirée par le texte de Dante.

Lorsque j'ai lu Dante, j'ai été frappé par les détails graphiques des corps qui se font démembrer et qui, ensuite, s'autoguérissent pour de nouveau se faire dépecer. Dante découpe les corps. Il les torture. Ce qui s'est imposé à moi, c'est que je devais travailler avec le son du corps (dans Vautrin, 2014, p. 224).

³³ Conférence animée par Éric Vautrin, donnée dans le cadre du Colloque international « Vers une histoire sonore du théâtre (XIXe -XXIe siècles) : acoustiques et auralités », présenté à l'Université de Montréal en novembre 2012.

Pour Gibbons aussi, donc, il est important de définir des bornes, de choisir un vocabulaire spécifique. Mais qu'en est-il de la *promesse* dont il est question dans le principe? Les contraintes imposées conduisent à une proposition plus cohérente, mais pourquoi et comment?

Dernièrement, une actrice avec qui je travaillais me mentionnait combien elle aimait connaître de quelle façon les concepteurs trouvent leur chemin, arrivent à créer une musique, un éclairage, un décor, etc., spécifique pour une création. C'est lors de la rédaction d'un courriel pour lui répondre que j'ai trouvé³⁴. Pour moi, à force de faire, il a toujours été évident que de se définir des contraintes précises est à la base des conditions qui permettent de créer une conception sonore qui soit cohérente, qui puisse participer activement à la dramaturgie. Mais je n'ai jamais compris pourquoi, de manière explicite, avant la rédaction de ce courriel.

----- Original Message -----

Subject: de Nancy Tobin ----> approche conception sonore PARTOUT AILLEURS
Date: 2017-04-04 10:08
From: NTobin
To:

En début d'un processus de création, j'essaie toujours de déterminer un vocabulaire qui me semble juste en fonction du texte et des discussions avec la mise en scène. Je tente en quelque sorte de choisir les instruments, monter "l'orchestre". Si j'étais pianiste ou violoncelliste, sans doute que les sons de ces instruments seraient parmi les plus présents dans la conception. De mon côté, mes instruments sont tous les sons enregistrables, les haut-parleurs et l'espace. Les possibilités sont vastes, trop multiples, le danger de créer une série de sons fortuite est imminent. Il est important de circonscrire un périmètre en lien avec le texte, les approches dramaturgiques de la personne

³⁴ L'écriture est un outil qui permet de mieux comprendre sa démarche. La rédaction de cette maîtrise (auto-ethnographique, heuristique) est indéniablement une opportunité pour davantage expliciter mon processus de création.

metteure en scène, chorégraphe. Une écriture sonore, qui participe à la dramaturgie en tant que langue propre et *autonome* peut se développer ainsi.

Autonome est une expression que j'ai découverte dans le mémoire de Maude Blanchette-Lafrance : *L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans Inferno de Romeo Castellucci*. Voici un extrait qui explique brièvement son sujet et ce qu'elle entend par « conception autonome » :

L'hypothèse sous-tendant notre étude est que l'on assiste dans *Inferno* à une autonomisation du son, laquelle donne lieu à une écoute théâtrale renouvelée. Il ne vise plus à illustrer une fable, il ne renvoie plus à un objet ou un événement dont il serait le témoin sonore, tout comme il ne se limite pas à des formes musicales traditionnelles, mais développe et affirme son propre potentiel expressif. Autonome, ses potentialités se trouvent chez Castellucci exploitées de manière à faire corps avec la scène et à interagir avec les autres éléments (éclairages, acteurs, scénographie, etc.) en toute équité. Partant, l'indétermination de ses présences renouvelle la posture auditive du spectateur et il en émerge ce que nous définirons comme une dramatisation de l'écoute (Blanchette-Lafrance, 2012, p. 6).

Pour atteindre cette autonomie dont il est question dans cette citation, mes années de pratique me démontrent que la détermination d'un terrain de jeu spécifique est essentielle. Cependant, il ne faut pas confondre : le parcours de création d'une conception sonore *autonome* n'est pas effectué dans la solitude. Au contraire, la création se réalise au cœur du processus de la production scénique et en étroite connivence avec la personne metteure en scène ou chorégraphe, ainsi qu'en collaboration avec toutes les autres personnes conceptrices et techniciennes impliquées. Ce qui nous amène à l'élaboration des principes quatre, cinq et six.

2.5 Principe 4 :

Entre chorégraphe ou metteur en scène et concepteur, une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Mes conceptions les plus notables (1997-2014) sont celles réalisées auprès de la chorégraphe Danièle Desnoyers et des metteurs en scène Denis Marleau et François Girard. Ces conceptions sont exceptionnelles justement parce que mon rapport avec ces créateurs a été privilégié. L'importance primordiale de l'écoute est tacitement entendue. Ils, elles, écoutent avec une grande sensibilité et précision. Nous partageons cette préoccupation. Ensemble lors d'un processus de création, en étroite complicité, nous parvenons à communiquer les particularités de nos démarches et à trouver une *parole* pour le son au sein de la création. La confiance règne. Fruit de plusieurs années de collaboration, la communication et les méthodes de travail se peaufinent.

Je ne suis pas la seule à entretenir des rapports de création privilégiés sur de longues durées. Je pense notamment aux duos : Daniel Deshays-Alain Françon en France, Scott Gibbons-Romeo Castellucci en Italie et ici, au Québec, à Éric Auger-Brigitte Haentjens, Jean-Sébastien Côté-Robert Lepage, Louis Dufort-Marie Chouinard, Alex Macsween-Marie Brassard.

Expliquer comment établir concrètement ce rapport privilégié est complexe, voire impossible. Il s'agit en fait de la plus difficile chose à transmettre et à enseigner. Analogue à une relation interpersonnelle, amicale ou amoureuse, l'origine du succès est complexe : souvent un amalgame de multiples paramètres illogiques et imprévisibles. À mes étudiants, je dis que cet aspect du processus de création, la relation avec la personne metteuse en scène ou chorégraphe, est essentielle à mettre en œuvre avec soin, qu'elle est à la base du succès de la conception et qu'il n'y a pas de méthode générique pour la réussir. Chaque cas est particulier, à étudier et à

comprendre. Le plus important est d'un côté désirer accompagner, collaborer, même servir³⁵, et de l'autre de passionnément reconnaître l'importance et le pouvoir de ce qui est donné à entendre aux spectateurs.

Le son devrait prendre au théâtre une place qu'il n'a pas encore trouvée. Non pas qu'il serait souhaitable qu'on l'y entende encore plus, il doit plutôt rester effacé, conserver de la discrétion afin de produire plus d'imaginaire ; mais il faudrait que le metteur en scène le compte au nombre de ces outils, faisant de lui un de ces matériaux ordinaires (Deshays, 1999, p.13).

D'autant plus, il faut aussi désirer dans l'échange entreprendre un processus de recherche dont l'aboutissement final est inconnu au départ. Toutes les hypothèses et les intuitions doivent faire leur preuve dans le concret. Il faut comprendre surtout que les solutions se trouvent au cœur du travail de répétition dans un esprit de collaboration. Ces conditions présentes offrent un terrain propice à la complicité et à la rédaction d'une écriture du son qui soit inhérente à la création.

Les propos de Scott Gibbons, recueillis lors du colloque dont il a été question dans la discussion du principe précédent, témoignent de la complicité qui existe entre lui et Castellucci. Il est évident que l'échange est intrinsèque au développement du travail sonore, et ce, au fur et à mesure du déroulement des répétitions. Il qualifie leur relation comme étant celle d'associés :

Chaque metteur en scène est très différent. Et je suis persuadé qu'il y a des metteurs en scène ici [à Montréal] qui, lorsqu'ils parlent au concepteur sonore, disent : « Voilà ce que je veux, est-ce que tu peux faire ça? » Romeo, lui, est comme une éponge, il absorbe tout, il le filtre, et quand ça remonte, c'est uniquement ce qu'il veut exprimer et rien de superflu. En tant qu'artiste, il se comporte en associé et tout le monde peut s'exprimer, avoir une certaine

³⁵ Toutes les personnes conceptrices sont au service du projet commun de la création scénique, metteur en scène et chorégraphe le deviennent au fur et à mesure que le projet se précise. Nous y reviendrons lors de la discussion des principes qui suivent.

influence sur les répétitions. En tant que directeur artistique, Romeo a la capacité de filtrer l'information et de dire : « Es-tu certain que c'est réellement ce que tu veux faire? Parce que, à mon avis, ça ne fonctionne pas (dans Vautrin, 2014, p. 224).

Dans le cadre de ce mémoire-crédation, en plus de ces chapitres, un livret poétique sur la conception sonore a été rédigé. Je souhaite que ce livret puisse donner à qui le veut bien des repères inspirants pour stimuler et faciliter la communication entre créateurs autour du pouvoir sensible du son.

2.6 Principe 5 :

Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.

Ce principe est en lien étroit avec les deux précédents qui concernent en premier lieu la détermination d'un périmètre de recherche et, en second lieu, l'existence entre les parties d'une relation complice favorable à la communication et à la création.

Ce principe qui porte sur le moment de considérer le son dans le processus de création est, en quelque sorte, l'aboutissement ou la conséquence naturelle des principes précédents. Lorsqu'il y a complicité entre les créateurs, il y a plus de chances que les rencontres s'organisent tôt dans le processus. Et lors de ces rencontres, un périmètre de recherche sera discuté et déterminé. À partir de ce moment, les premiers essais seront mis à l'épreuve, d'abord sans les interprètes puis, plus tard, lors des premières répétitions avec les danseurs ou avec les acteurs. Pour le théâtre, par exemple, avant même le travail de table sur le texte avec les acteurs, des rencontres ont lieu pour délimiter les *bornes* du vocabulaire sonore, pour employer le terme de Gibbons.

Pour ce qui est de la collaboration avec Danièle Desnoyers, avant même qu'elle démarre le processus d'écriture chorégraphique avec les danseurs, nous nous rencontrons. Dans le cas de *Duos pour corps et instruments*, nous déterminons que l'instrument de la guitare électrique sera employé comme unique source pour générer tout le vocabulaire sonore. Jamais cependant la guitare ne sera jouée de manière conventionnelle. Cette idée est l'aboutissement de nos discussions autour des premiers désirs et intuitions de Danièle. Elle me parle de son désir que les femmes de la pièce incarnent des postures rebelles, à l'image de Patti Smith. Voici un extrait du site d'archives que j'ai mis en ligne en 2015, qui explique en détail l'origine du processus de création :

Un instrument et une attitude ont donné l'impulsion à cette création sonore: la guitare et l'esprit de rébellion associés au rock'n roll des années 60 et 70. Lors d'une de nos premières rencontres, Danièle Desnoyers m'a dit être inspirée par Patti Smith, sa liberté, son intégrité, son affranchissement. En plein travail de définition des aspects formels de sa nouvelle chorégraphie, Danièle disait qu'elle imaginait sans cesse une des danseuses, Siônéd, jouant un solo de guitare à la façon de Patti Smith... Nous nous entendions pour dire que la guitare électrique était fascinante pas uniquement musicalement, mais aussi en tant qu'objet, et symbole d'une époque (Archives du processus de création, récupéré de: <http://nancytobinarchives.net/fr/duos-pour-corps-et-instruments/>).

Sur ce site d'archives, on peut lire aussi sur les premiers balbutiements de plusieurs autres processus de recherche et création, dont celui de *Les aveugles* (Denis Marleau) et de *Novecento* (François Girard). Ce qui ressort de tous les processus qui y sont décrits est la manière dont s'appliquent concrètement les principes sur le périmètre, sur la connivence et sur l'importance de considérer le son au début de la recherche. Il est également possible de constater que l'écriture du son se rédige pendant les répétitions. Le geste d'écriture juste ne peut que se trouver et se vérifier pendant le chantier de la création qui met en œuvre tous les autres *textes* du projet scénique (jeu, danse, décor, éclairages, costumes, etc.).

Cette méthode d'approche, celle d'une détermination lente qui se construit pendant une longue période est le propre du travail théâtral. Nous devons adapter notre rythme à celui des répétitions des acteurs ; ils parcourent le chemin du texte, le précisant à chaque tour, accumulant et abandonnant des éléments en fonction de nouveaux choix. Acquisition dans le travail du texte, mais aussi acquisitions par le travail du corps, par les tours et les stations, trajets mille fois reproduits dans l'attente patiente de découvrir la justification d'un acte, de retrouver l'élan et la justesse du geste (Deshays, 1999, p.190).

Le travail du son pendant les répétitions est analogue à ce que décrit Deshays sur le propre de la recherche de l'acteur. Pour la personne conceptrice, à force d'essais dans un contexte qui s'approche de plus en plus du réel de la représentation (mise en espace des sons dans le décor, apparition du travail de lumière, intégration des costumes), il lui devient possible de découvrir (d'entendre) et de déterminer l'écriture juste du son au sein de la création.

La forme qui se façonne dans ce lent parcours est plus imbriquée, plus tissée avec la mise en scène que si nous parachutions notre contribution sur un objet fini [...] (Deshays, 1999, p.191).

2.7 Principe 6 :

Idéalement, la conception sonore se développe dès le début dans le lieu où l'œuvre scénique sera diffusée.

Concevoir le son dans un contexte où se trouvent tous les éléments qui interagissent dans le développement de l'écriture est la situation la plus idéale. Il s'agit donc de pouvoir créer dans une salle dont la grandeur et les propriétés acoustiques sont comparables à celle où sera présenté le spectacle, avec les haut-parleurs sélectionnés, positionnés aux bons endroits. Ce contexte de création est rare au Québec. À quelques occasions, j'ai pu créer dans ces conditions et reconnaître combien dans cette

situation, il est possible de développer une écriture qui puisse s'incarner avec justesse au sein de l'espace et des diffusions. Les acteurs, dès que possible, apprécient répéter avec les véritables chaussures du costume sur la pente du décor lorsqu'il y en a une, pour ainsi intégrer ces aspects dans le développement de leurs personnages. La démarche est analogue au niveau du son. Le plus tôt il est possible de considérer l'ensemble de ce qui appartient à l'environnement sonore – ce qui le rend présent dans le moment du spectacle –, plus il sera probable de créer une matière audible qui s'incarne au sein de la création.

Le son lui-même, dans sa diffusion, c'est-à-dire à la fois la production sonore en scène (par la manipulation d'objets par exemple), le dispositif technique (tables de mixage, câbles, enceintes) et le bâtiment avec ses caractéristiques acoustiques. C'est-à-dire ce qui rend le son présent, la non-neutralité de ce qui le fait apparaître, le support, pourrait-on dire, de l'écoute, son assise. Travailler sur le site, par exemple, c'est travailler sur l'espace, les résonances, les volumes (de l'espace, du son), les trajets du son (stéréo, *surround* ou mouvement physique des enceintes) ; travailler sur le dispositif de diffusion ou manipuler des objets ou un flux électrique pour produire du son en scène, cela revient à travailler sur des qualités sonores autres que l'harmonie ou l'évocation, comme le bruit la matérialité physique du son, le médium, le continu et l'accident (Vautrin, 2010, p. 78).

De 1995 jusqu'en 2005, au Musée d'art contemporain de Montréal, il existait un programme de résidence de création destiné à la recherche interdisciplinaire. Ce programme qui a été pris en charge en 1999 par Louise Simard, commissaire responsable des créations multimédia, permettait à des chorégraphes, réalisateurs de cinéma et metteurs en scène invités, de créer des œuvres dans la salle Beverley-Webster-Rolph du Musée.

En compagnie de François Girard, Denis Marleau et de Danièle Desnoyers, à trois reprises donc, j'ai travaillé pendant plusieurs mois dans ce contexte de recherche

privilegié. Avec François, *La paresse*, une allégorie poétique créée in situ pour le MAC (1999), avec Denis, *Les aveugles* (2001), et avec Danièle, *Duos pour corps et instruments* (2003)³⁶. Dans ce qui suit, je vais m'attarder aux deux dernières créations seulement. Même si le chantier de *La paresse* a été un processus important, qui m'a notamment permis de faire la rencontre de François, sa description n'est pas pertinente dans le cadre de cette réflexion. Son mode de présentation est celui d'une performance in situ. *La paresse* n'a jamais été pensée en dehors du Musée d'art contemporain de Montréal. Pour les deux autres créations, le lieu de recherche du MAC était envisagé comme un laboratoire où il était possible d'intégrer les véritables paramètres de représentation retrouvés dans les salles où le spectacle devait tourner.

Dans ce qui suit, je cherche à expliciter combien il est nécessaire que le laboratoire du chantier soit le plus près possible du véritable contexte de représentation du spectacle. Ce qui est très rare dans un processus de recherche typique au Québec. Les salles de répétitions sont petites, les systèmes de diffusion mal positionnés.

Qu'est-ce qui a donc été possible de faire autrement dans la salle Beverly-Webster-Rolph du Musée d'art contemporain de Montréal ? Comment ce contexte de répétition et de création a-t-il contribué à la réalisation d'une conception sonore dont l'immanence au spectacle ne fait aucun doute ?

Pour *Les aveugles*, dès les premières séances, la position des spectateurs a été trouvée. Elle était importante à considérer dans la détermination des stratégies de projection des personnages. Nous cherchions les distances appropriées afin de permettre aux projections des personnages de paraître quasi réelles pour les

³⁶ Lire sur les processus de création : *Les aveugles* et *Duos pour corps et instruments* sur le site : <http://nancytobinarchives.net/fr/>.

spectateurs³⁷. C'est ainsi que la jauge maximale a été déterminée à 50 personnes, dans une disposition particulière de bancs.



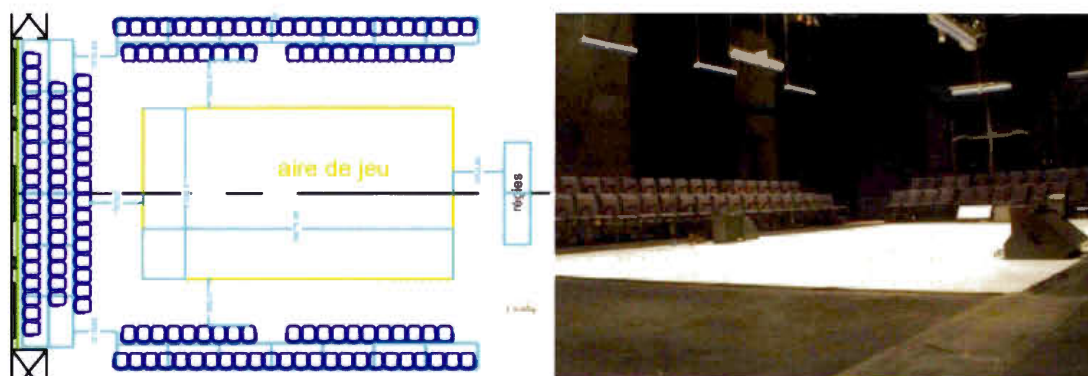
MAC, Salle Beverly-Webster-Rolph. Crédit : Nancy Tobin

³⁷ À ce sujet d'ailleurs, les techniciens de la tournée *Les aveugles* ont plusieurs anecdotes où certains spectateurs croyaient être en présence de véritables acteurs.

Pour la conception sonore, le fait de fixer la position des spectateurs tôt dans le processus de recherche a été d'une importance capitale pour plusieurs raisons. La détermination des systèmes de diffusion notamment s'est effectuée avec une rare justesse. En effet, puisque la configuration du public était connue, la disposition des haut-parleurs a pu être déterminée et peaufinée en fonction de celle-ci. Plusieurs haut-parleurs autour de l'aire des spectateurs ont été mis en place. Mes séances de travail de composition (de développement de contenu) s'effectuaient dans ce contexte. Je pouvais m'asseoir à la place d'un spectateur et évaluer l'impact des sons dans le véritable contexte d'écoute. L'habillage autour de l'aire des spectateurs (rideau de velours sur tout le périmètre) minimisait l'impact acoustique de la salle sur la diffusion. La possibilité donc de bien évaluer l'expérience du spectateur en amont était fort juste et peu commune. Ce qui a eu pour effet de créer une conception sonore d'une rare expérience d'immersion. Jeanne Bovet, dans son article : *All Around The Place : Sound Immersion And The Theatre*, témoigne de l'effet de la dimension immersive des sons sur la perception des spectateurs de *Les aveugles*:

[...] the peripheral sound effects in *Les Aveugles* are all the more potent because they not only break, but ultimately blur all boundaries, as they immerse both the stage into the auditorium, and the auditorium into the stage. [...] they bring us back to the primitive, indistinct, unmanageable state of sound immersion, or rather, they force us into it, which is even uncomfortable. However, there is nothing natural about these immersive effects. Well hidden, well mastered, they remain a technological construct, 'trompe-l'oreille' similar to the three-dimensional 'trompe-l'oeil' use of video on the masks. As such, they are an undeniable, creative experience, opening the field of the senses to unusual, literally unheard-of, artistic modes of perception (Jeanne Bovet, 2011, p. 215).

Dans le cas de *Duos pour corps et instruments*, la configuration des spectateurs se déployait sur trois faces. La régie positionnée sur la quatrième face, était visible du public³⁸.

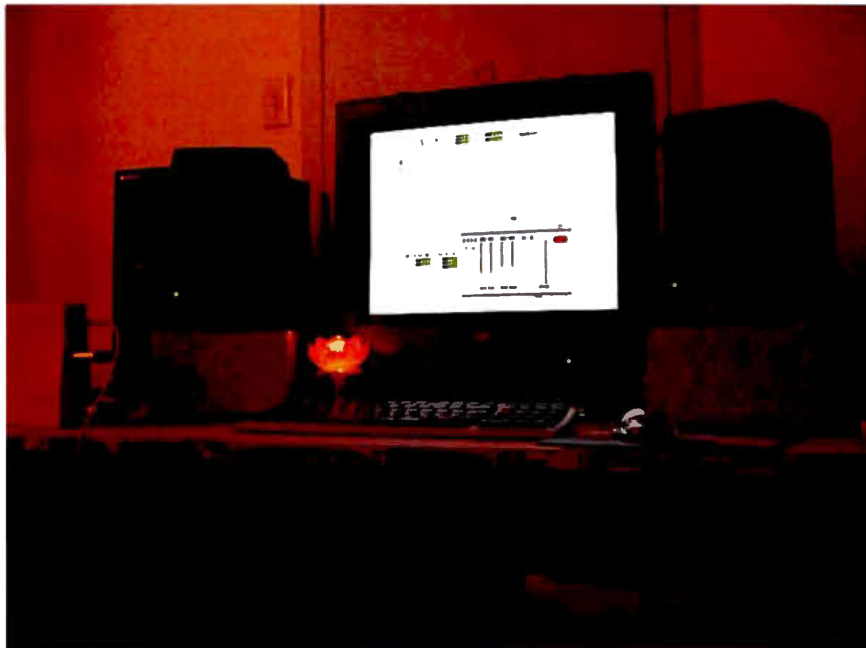


Plan au sol de l'installation et photo de l'installation (en partie). Crédit : Nancy Tobin

Comme dans la situation de *Les aveugles*, la conception sonore s'est écrite au travers du véritable système de diffusion du spectacle, cette fois au fur et à mesure que Danièle Desnoyers écrivait sa chorégraphie. Les processus sont très analogues. Ce dont je n'ai pas discuté précédemment, c'est de quelle manière le développement du contenu de la conception sonore est influencé par le contexte idéal dont il est question ici.

La salle était à ma disposition, tous les jours, de 8h à 23h. J'ai donc aménagé un petit studio d'édition dans une loge, sachant qu'il serait facilement accessible et afin que je sois proche du travail de Danièle en répétition avec les danseuses.

³⁸ Je vais revenir sur cet aspect à l'explicitation du principe 8.



Studio dans la loge, Musée d'art contemporain de Montréal. Crédit : Nancy Tobin

Cela me permettait d'écrire et de vérifier rapidement mes compositions dans le système de diffusion au cœur du travail de répétition. Scott Gibbons, dans son entretien avec Éric Vautrin, décrit combien la proximité et l'accessibilité à la salle de répétition sont des conditions qui permettent une communication fluide entre tous les créateurs d'un spectacle.

Par la suite, nous avons travaillé sur la *Tragedia Endogonia* (2002-2004). Il fallait alors réellement que nous travaillions ensemble tout au long du projet, et non pas lui en répétition et moi dans un studio. Nous avons emprunté de l'équipement d'une équipe à Chicago et nous avons construit un studio d'enregistrement dans l'atelier de création de la compagnie à Cesena. Romeo était dans une pièce et il cherchait à avoir de la lumière par réactions chimiques. Au même moment, dans la pièce voisine, j'étais en train de travailler avec Chiara Guidi, qui est la dramaturge de la *Societas Raffaello Sanzio*. Nous travaillions ensemble sur différents sons et, à chaque fois que quelque chose d'intéressant se produisait, ceux dans une pièce appelaient ceux dans l'autre pièce pour qu'ils viennent voir [...] (Vautrin, 2014, p. 223).

Autre aspect qui permet de qualifier cette résidence comme étant un contexte idéal, voire privilégiée pour la recherche et la création, c'est la grande disponibilité et la compétence exceptionnelle des techniciens du MAC. D'une très grande générosité sur tous les projets que j'ai conçus dans cette salle, ils se sont impliqués et ont permis d'en faciliter la réalisation. Que ce soit pour fabriquer des coffres pour la tournée, pour réaliser un vidéo témoin d'une grande qualité, pour faire de la recherche afin de trouver des solutions nouvelles à des problèmes techniques informatiques, de projection ou autre, peu importe le projet à faire, leur présence a indéniablement contribué à la bonne marche du processus de création. Et même, j'ajouterais que puisque les concepteurs pouvaient leur déléguer des tâches précises et nécessaires, les techniciens du MAC ont contribué indirectement, en libérant les concepteurs, à faire en sorte que la création sur le plan conceptuel puisse davantage se peaufiner.

Le programme de résidence au MAC a été interrompu en 2008. À mon avis, il s'agit d'une très grande perte pour la création et la recherche interdisciplinaire au Québec. Des œuvres importantes, uniques, ont été développés dans ce contexte, notamment *Les aveugles* de Denis Marleau : création qui a fait rayonner le Québec internationalement pendant plus de dix ans.

2.8 Principe 7 :

Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprétation, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.

Il est préférable que le chantier de création se situe dans un espace de répétition le plus près possible de ce que sera le lieu de diffusion du spectacle pour les raisons

explicitées précédemment. Par le fait même, souvent cette situation favorise la collaboration et la complicité entre les différents intervenants.

Le lieu de répétition idéal est équipé de tous les outils nécessaires afin que chaque département puisse agir en temps réel. Non seulement nous y trouvons les systèmes de diffusion du son, mais aussi ceux de la lumière et de la vidéo. Le décor aussi est en place et évolue au fur et à mesure des besoins de la création. C'est dans ces conditions que l'équipe entière (interprètes, chorégraphe ou metteur en scène, personnes conceptrices et techniciennes) peut agir en action-réaction, s'influençant l'un l'autre. La qualité des échanges, l'ouverture et la bonne volonté de chaque personne intervenante, consciente d'être impliquée dans un projet plus grand que chacune de ses parties constituantes, influenceront certes ce que deviendra l'œuvre finale.

La création théâtrale est œuvre collective, son édifice est frêle, ses constituants, après plusieurs mois d'échange intense autant qu'incertain, sont devenus les organes d'un même corps. Les contraintes d'exploitation, de quelque ordre qu'elles soient, ne peuvent modifier ses équilibres sans agir de manière irrévocable sur l'objet créé, l'équipe, y compris toute la technique, n'est pas dissociable sous peine de disloquer le spectacle (Deshays, 1999, p.217).

Les récits du chapitre un de ce mémoire démontrent à plusieurs occasions combien le rapport de confiance et de complicité entre les collaborateurs favorisent le développement et l'intégration de la conception sonore.

Que serait devenue la méthode théâtrale de l'amplification de la voix³⁹ si les concepteurs de costumes, décor, lumières de la compagnie de création UBU n'avaient pas accepté de modifier et d'adapter leur conception en fonction des besoins du son? Existerait-elle? La complicité entre collaborateurs est à ce point importante.

Le chantier de création de *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, mis en scène par Denis Marleau, a eu lieu en grande partie lors d'une résidence au Théâtre national Dijon Bourgogne. La première a eu lieu dans ce même espace le 24 avril 1997.

Tous les concepteurs étaient réunis au Théâtre National de Dijon pour créer ce spectacle. C'est pendant ce processus de création que les bases à l'origine de la méthode d'amplification de la voix pour le théâtre se sont définies. Voici un extrait du chapitre un qui met en évidence l'importance de la complicité et de la collaboration :

L'utilisation des lavalliers⁴⁰ est essentielle à la réussite de l'amplification inaudible de la voix. Il est aussi primordial de démarrer la recherche de son positionnement sur l'acteur au début du processus de création. Elle implique plusieurs concepteurs : costumes, maquillages et coiffures. C'est important dès les premières répétitions d'identifier les contraintes et d'impliquer toutes les personnes concernées. Le microphone doit être bien fixé dans les cheveux de l'acteur (il ne doit pas bouger malgré ses mouvements), le fil entre le microphone et le boîtier, et le boîtier lui-même, doivent être intégrés au costume sans nuire au confort de l'acteur, et ce peu importe sa position de jeu. C'est dans le contexte du « Pessoa » que j'ai découvert

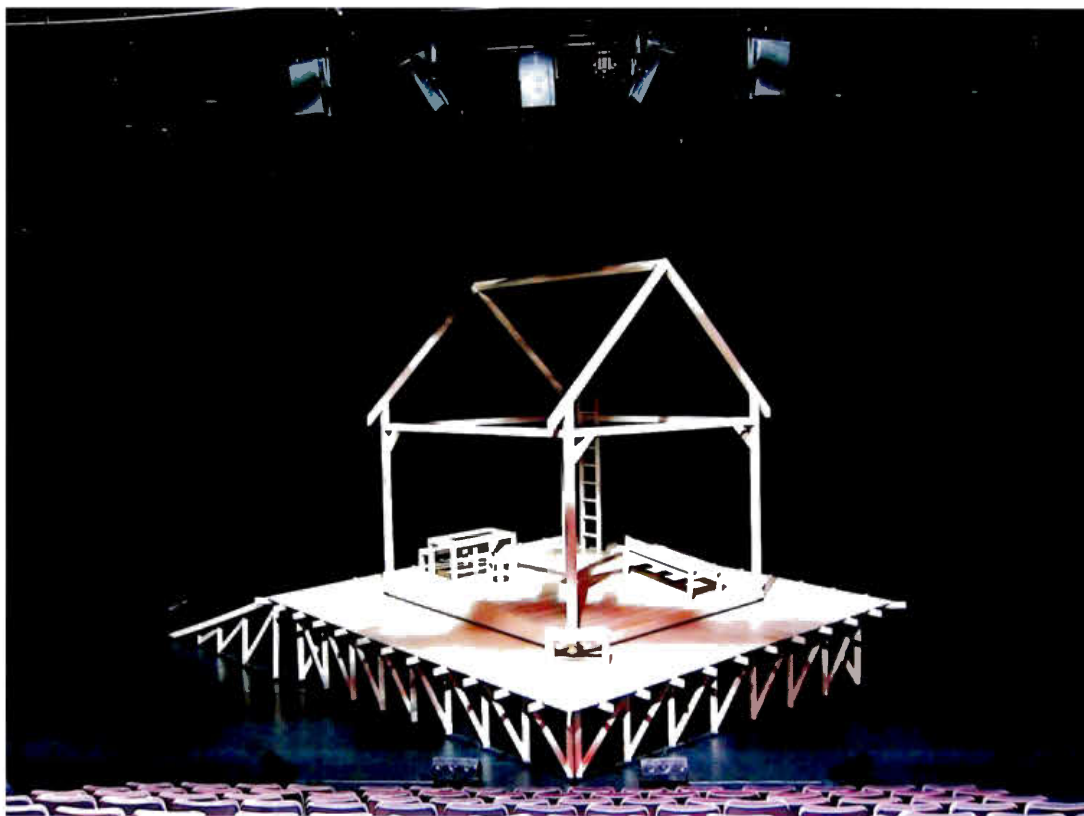
³⁹ Il s'agit d'un procédé d'amplification où la préoccupation centrale est de préserver la perception de la voix comme étant liée au corps de l'acteur. Voir la section 1.3.1 *Méthode d'amplification vocale pour le théâtre : de quoi s'agit-il ?*, à la page 28 du chapitre un pour plus de détails.

⁴⁰ Petit microphone facile à dissimuler souvent positionné dans les cheveux de l'interprète.

combien ces conditions étaient essentielles à la bonne intégration du microphone. Avec le concepteur de costumes (Zaven Paré) et de maquillages (Angelo Barsetti), nous avons convenu de la position du boîtier dans le costume, afin que Paul Savoie soit confortable dans sa position couchée, et de la position du microphone afin qu'il soit invisible pour le spectateur (la coiffure a été adaptée). Les positions ont été peaufinées pendant les répétitions en même temps que les costumes, le décor et les accessoires en fonction des besoins de l'acteur et de la mise en scène.

En plus de la mise en place des microphones, la méthode d'amplification de la voix pour le théâtre nécessite aussi une mise en place de plusieurs haut-parleurs. Pour tous les spectacles de UBU compagnie de création où la méthode a été utilisée entre 1999 et 2011⁴¹, cinq se trouvaient suspendus au cadre de scène et quatre au sol, à la limite de l'aire de jeu.

⁴¹ *Urfaust, tragédie subjective* (1999), *Intérieur* (2001), *Au cœur de la rose* (2002), *Quelqu'un va venir* (2002), *Le moine noir* (2004), *Les Reines* (2005), *Othello* (2007), *Une fête pour Boris* (2009), *Agamemnon* (2011).



Décor de *Quelqu'un va venir*, mis en scène de Denis Marleau, Usine C, 2002.

Crédit : Nancy Tobin

5 hauts-parleurs suspendus, 4 haut-parleurs au sol

Cette installation imposante doit être prise en compte par l'éclairagiste et le scénographe très tôt dans le processus de création. Ensemble nous devons trouver des solutions afin que les dispositifs de diffusion de la voix, comme les microphones, soient le moins visibles possible. Cette contrainte importante obligeait le scénographe et l'éclairagiste à faire des compromis. Il fallait prévoir des solutions pour éclairer la scène à partir de la *face* (dans la salle, face à la scène), malgré l'obstacle des haut-parleurs. Pour ceux au sol, souvent difficile à dissimuler, dès les premières discussions sur le décor, des solutions étaient envisagées afin qu'ils puissent être à la limite de l'aire de jeu sans être à la vue du public. Chaque intervenant était conscient de l'importance de la mise en place spécifique des systèmes de diffusion. En

collaboration donc, complices, nous travaillions ensemble pour le bien commun et la réussite de tous les aspects du spectacle.

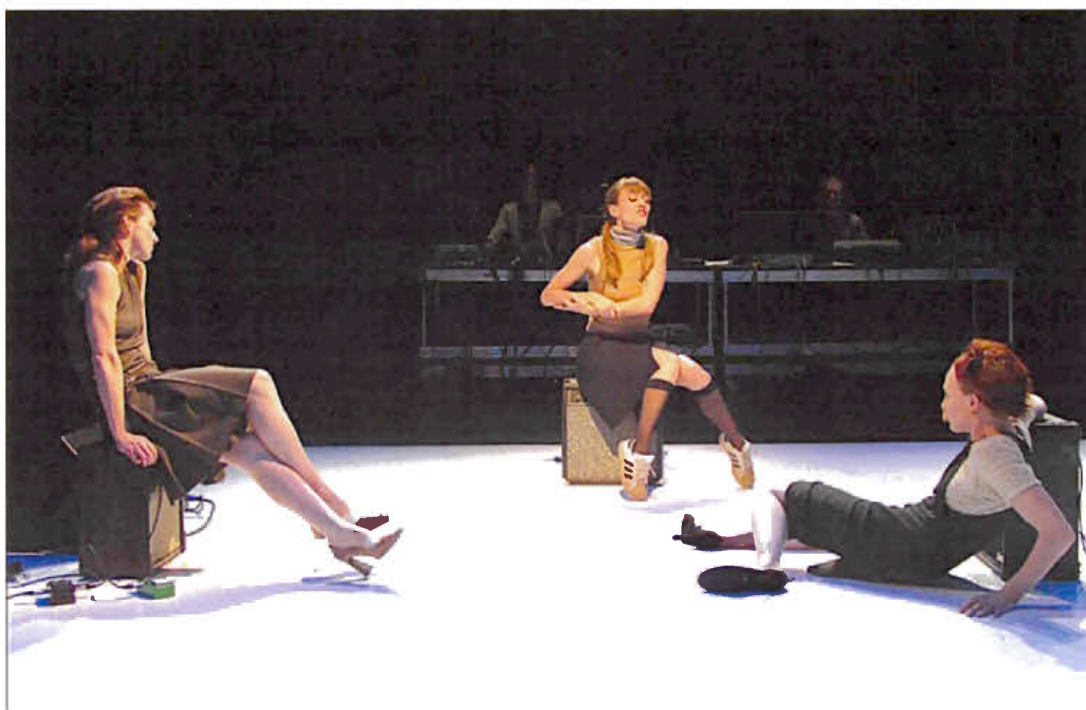
Les principes sur l'importance de la collaboration, sur le lieu du chantier de création idéal (principe 6) et sur la prise en compte du son dès le début de la recherche (principe 5), leur explicitation qui précède, a permis de comprendre dans le détail les conditions de « l'autre modèle » dont parle Éric Vautrin dans la citation qui suit. Le principe 8 sur le performeur-régisseur aborde comment au sein de ma pratique sa « place nouvelle » s'est déterminée :

Ce créateur sonore qui est amené à improviser en partie ses compositions et pour qui le matériel disponible est particulièrement déterminant, prend une place nouvelle dans l'équipe de création. En effet, comme chaque fois qu'une technique nouvelle intervient dans un travail collectif, et à l'image du jeu continu de forces disparates que ce type d'approche du sonore engage, il n'est plus possible de concevoir le technicien sonore réalisant acoustiquement une idée autre que sonore, et en particulier la proposition conceptuelle d'un metteur en scène. De même, le metteur en scène, l'acteur ou le scénographe ne peuvent savoir ce que peut le dispositif sonore disponible dans un espace donné. Il faut alors envisager un autre modèle pour comprendre les modes de création théâtrale et hiérarchies au sein de l'équipe, moins déterminé par l'interprétation d'un texte ou d'une proposition préalable, qu'organisé par un réseau de propositions horizontal et empirique, une négociation continue, semblable finalement à celle qui sera en jeu entre tout ce qui constituera, d'une manière ou d'une autre, le spectacle (Vautrin, 2014, p.79).

2.9 Principe 8 :

La personne régisseuse de son est performeuse et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de sa sensibilité et de la qualité de son implication.

Tel que mentionné précédemment dans *Duos pour corps et instruments*, la régie d'éclairage et de son s'intégrait à l'installation scénographique.



Scène de *Duo pour corps et instruments*, MAC, 2003. Crédit : Luc Senécal

Les régisseurs, visibles des spectateurs, occupaient donc une place inhabituelle. Ce découplage des espaces typiques de la représentation (jeu, technique, public) mis en scène par Danièle Desnoyers, met exceptionnellement en relief l'implication sensible de la personne régisseuse.

Cette configuration permettait aux spectateurs d'observer les rapports de connivence entre les régisseurs (son et lumière-vidéo) et les danseuses. La chorégraphe profite de la proximité des espaces pour créer des moments où la complicité est mise en évidence. La configuration singulière permet une écriture où les régisseurs deviennent aussi des interprètes. Avant le début d'une nouvelle section par exemple, entre la régie et l'aire de jeu, des regards sont échangés. Un temps de suspens assumé où l'interdépendance des intervenants-tes est soulignée. Parfois même lors de transitions,

seule la régie était éclairée. L'écriture atypique ainsi s'affirme, Danièle Desnoyers considère de toute évidence que la régie fait partie du vocabulaire chorégraphique.

----- Original Message -----

Subject:	Re: Question rapide, mémoire défaillante
Date:	2017-05-18 09:26
From:	"Desnoyers, Daniele"
To:	NTobin

Bonjour Nancy,

[...] La raison : je voulais que toute la technique (station sonore et régie) soit à la vue du public et que la régie soit aussi intégrée à l'espace tout comme le public. Il y a même des moments où seule la régie est éclairée dans des instants transitoires. Donc, un besoin de décroisement des espaces et une mise à vue du rapport entre le régisseur et l'interprète.

[...]

Ce décroisement des espaces favorise également une justesse des interventions. Au cœur de l'action, dans le même espace d'écoute que les spectateurs et les danseuses, les régisseurs pouvaient agir avec une plus grande précision. Lors de l'entrée des spectateurs par exemple, Sophie Corriveau improvise seule avec son ampli de guitare et son microphone. Une oreille attentive cependant peut reconnaître qu'elle n'est pas seule. Le régisseur de son est en duo avec elle, projetant à faible volume des mélodies en boucle, une matière semblable aux sonorités que génère Sophie. Il incarne son double, son ombre, sa résonance qui se prolonge davantage. La console de son est un instrument qu'il interprète pour accompagner la danseuse, la soutenir et la surprendre aussi. Son jeu est fin, précis, minutieux, tout en nuances. De toute évidence, pour l'oreille attentive du moins, une grande qualité d'écoute de part et d'autre est présente. Ce niveau d'implication est possible surtout grâce à la position

de la régie, bien située elle permet d'y entendre toutes les infimes nuances des manipulations de la console et de réagir avec une plus grande justesse à l'action des interprètes.

Associer des sons « magnétiques » à des voix constitue déjà en soi un mixage. On entrevoit ici le problème de qualité d'exécution de la régie. Cette régie/mixage en direct est soumise aux facteurs aléatoires que l'on sait : rigueur du jeu, intensité, directivité et timbre des voix. En direct, le jeu draine d'innombrables variations qui en s'ajoutant rendent le travail complexe. Il va de soi que pour mener à bien une tâche aussi délicate, le régisseur devra se trouver dans la salle et dans la meilleure place acoustique [...] (Deshays, 1999, p. 211).

Il n'est pas étonnant qu'en 1999 Daniel Deshays mentionne combien il est essentiel que le régisseur soit dans la salle. Ceci peut paraître comme une grande absurdité, mais il n'y a pas si longtemps et même parfois encore aujourd'hui, la personne régisseuse était confinée derrière une vitre, dans un espace acoustique différent de celui des spectateurs et des interprètes. Dans plusieurs théâtres en fond de salle, il est encore possible de constater la présence de ces alcôves vitrées.

L'origine de cette pratique découle des méthodes utilisées en diffusion radiophonique. Dans les années '50, selon Burris-Meyer et Mallory (dans Brown, 2010, p.33), le développement des installations techniques du son au théâtre s'effectuait en se basant sur le savoir éprouvé de la diffusion radiophonique. L'opération des appareils de diffusion à cette époque était bruyante, aussi, c'est ce qui justifiait le besoin d'isoler la personne régisseuse des spectateurs. Aujourd'hui tel n'est plus le cas, l'utilisation de l'équipement, pour la plupart, peut se faire discrètement.

Une des conditions donc qui favorise l'implication sensible de la personne régisseuse est *l'emplacement de la régie*. Dans le cas de *Duos pour corps et instruments*, sa

position est exceptionnelle. La plupart du temps, elle se retrouve plutôt derrière les spectateurs, dans la salle, au centre. Même si cette position est mieux que celle de l'*isoloir* vitré, en tant que conceptrice, je dois m'assurer qu'une écoute adéquate y sera possible. Ce qui m'amène à discuter d'une autre condition qui favorise l'implication sensible de la personne régisseuse, celle de *prendre soin de son allié*.

À l'origine du désir de la personne régisseuse de s'impliquer en tant qu'interprète, il y a certainement la relation qui existe entre nous, moi-même et elle. Dans le chapitre un⁴², je mentionne que c'est surtout lors du spectacle *Novecento* que j'ai appris à bien mettre en œuvre ce qui pouvait favoriser une implication sensible⁴³. J'y décris comment elle se manifeste, dans le contexte de cette création. Je ne mentionne pas par contre comment ce niveau d'implication est stimulé.

En tout premier lieu, il faut surtout prendre *soin* de la personne qui sera responsable de la diffusion de la conception. Plus précisément, il s'agit de m'assurer que la position de travail de la personne est bien adaptée à sa tâche (ergonomique et confortable), qu'elle a toutes les informations requises pour bien comprendre le déroulement du spectacle et de l'installation sonore. Notre relation est celle de complices. Je reconnais que je dois lui confier la conception en toute confiance. Il s'agit d'un consensus à trouver plutôt que d'imposer une manière de faire. Pendant ces dernières années, ma capacité à l'abandon s'est développée.

De prendre soin de la personne régisseur implique aussi de faire en sorte qu'à la position de la régie, elle puisse bien entendre les voix et la musique diffusées. Lors de

⁴² Voir p.40 du chapitre un.

⁴³ Parfois la personne régisseuse et conceptrice n'est qu'une seule. Dans cette situation évidemment l'implication sensible va de soi. Voir chapitre un, p.11, pour lire sur le récit de conception de *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*, création où je jouais le son en temps réel pendant la représentation.

la conception de la mise en place des haut-parleurs, je prévois une disposition qui permettra une diffusion adéquate autant pour les spectateurs que pour la position au fond de la salle. Cela ne va pas de soi. Il faut considérer la position de la régie comme étant aussi importante que celle des spectateurs. Une personne régisseuse qui n'entend pas bien, c'est la catastrophe. Même avec la disposition la plus judicieuse de multiples haut-parleurs et des microphones de grande qualité, si son écoute n'est pas convenable, elle ne pourra pas faire tous les ajustements fins que nécessite l'amplification de la voix de type théâtral.

La diffusion des sons, comme lorsqu'il s'agit de révéler les notes de son instrument, s'effectue avec une grande attention et une sensibilité d'écoute, en synergie intime avec le jeu des acteurs. Il doit être à l'affût de toutes les modulations de projection vocale, si petites soient-elles, pour baisser le microphone lors d'un accent plus prononcé de l'acteur, juste suffisamment, précisément, afin de ne pas trop faire entendre le microphone. Le laisser ouvert à pleine intensité lors d'une projection soudaine de l'acteur aurait pour résultat de trop amplifier la voix. Dans cette situation, la technologie est très audible, désagréable à entendre (Extrait du chapitre 1, p.45).

Son plus grand défi est celui de dissimuler tout ce qui peut révéler la technicité du son et faire outrage à l'intégration inhérente de la conception sonore au spectacle. Comme un instrumentiste qui varie et contrôle les intensités de son jeu, les gestes de la personne régisseuse à la console sont précis, attentionnés. Jamais un micro n'est trop fort, jamais une musique ne se déploie sans être maîtrisée.

Plusieurs auteurs mentionnent combien le son ne doit pas être tapageur au sein d'une création théâtrale, il doit pouvoir se faire oublier. Dans ce qui suit, Daniel Deshays décrit avec justesse le défi de la personne régisseuse en ce qui concerne la diffusion des voix et de la musique :

[...] le *corps* disant du comédien. Il est comme une toise, un mètre étalon, c'est en l'écoutant et en l'appréciant que nous allons agir. De nature fragile d'abord, cette voix, à qui l'on ne peut demander plus que l'organe ne peut donner, éprouvée quelquefois par de longues répétitions, marque la limite face à laquelle tout notre travail va se calibrer. C'est autour du niveau acoustique de la voix et de sa faculté à « passer », de sa lisibilité, que la diffusion du son va osciller, passant tour à tour au dessus puis au dessous de son niveau, apparaissant puis se fondant et se faisant oublier (Deshays, 1999, p. 191).

Ross Brown abonde dans le même sens écrivant combien pour se faire discrets, il faut « tricher » :

In theatre, the operator needs to make sure that any sound heard concurrently with the human voice 'sits' just under the threshold of distraction or unintelligibility. In practice this often means that the sound / music has to be so low that it is ineffective or annoying.

Theatre sound designers (and operators) needed to develop techniques to approximate, or 'cheat' this effect. [...] *Cheating out* or *in* are techniques either of establishing an atmosphere at a noticeably loud level, and then very slowly fading the level down until it disappears without the audience consciously noticing the moment at which it disappeared, or of imperceptibly bringing an atmosphere or piece of music in (Brown, 2010, p.35).

L'implication sensible de la personne régisseuse, sa fonction d'interprète-performeur sont des considérations qui existent depuis longtemps, avant même l'utilisation de consoles, microphones et de haut-parleurs. Je trouve d'ailleurs intéressant de constater, qu'avant l'utilisation de la technologie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, il est plus évident de comprendre combien la part de sensibilité et d'implication est essentielle. La manipulation des engins mécaniques⁴⁴ pour simuler les subtils sons de la nature, telle la machine du vent ou de la pluie, nécessitait une

⁴⁴ Voir Brown, 2010, chapitre 2, pages 16 à 30, pour connaître davantage dans le détail les machines du son au théâtre et le contexte historique de leur utilisation.

dextérité analogue à celle de l'instrumentiste musical. Ces machines acoustiques, actionnées par le corps entier, impliquaient physiquement la personne régisseuse de manière très évidente. Dans cette situation, il est plus facile je pense de comprendre l'implication sensible requise. Je sais, par contre, que même si les gestes à la console sont quasi imperceptibles, le niveau d'implication requis est analogue à ce que décrit Frank Napier, un régisseur sonore qui a écrit en 1936, *Noises Off*⁴⁵ : *A Handbook Of Sound Effects*.

A complex sound, supposed to be made off-stage by a character, must have the emotional value of that character at that moment. Undue speed may suggest haste or anger at a moment when laziness or indifference is required, and vice versa. From this we learn that an effectsman⁴⁶, besides having rhythm-sense, must also be something of an actor, since he has to be able to assume, if only momentarily, the mood of any character (Extrait *Noises Off: A Handbook Of Sound Effects*, dans Brown, 2010, p. 29).

2.10 Principe 9 :

Les haut-parleurs, les microphones et tous les appareils de la diffusion sont les instruments de la conception sonore. La maîtrise de leur potentiel d'expression et de leurs limites est essentielle.

Dès 1936, Frank Napier souligne l'importance cardinale de la connaissance technologique des instruments. Même si celle-ci est secondaire à sa capacité de jouer avec les appareils mécaniques avec sensibilité, selon lui, elle facilite tout de même la possibilité de profiter pleinement du potentiel d'expression des instruments.

⁴⁵ « Noises off » est employé avant le terme « sound effects ». À son origine, il regroupait tous les sons réalisés en coulisse.

⁴⁶ « Effectsman » est employé avant le terme « designer » ou « operator », il s'agit de la personne régisseuse de son et/ou conceptrice.

Another useful, though subsidiary, talent for an effectsman is to be 'good with his hands'. Ability to work in wood, metal, leather, etc., is a great assistance, because he can then make for himself any necessary contraptions, and experiment with them, until they are perfect. If he has to have this part of the work done by somebody else, it is often extremely difficult to describe exactly what is wanted. A great deal of time is wasted in explanation and argument, and he is handicapped by lack of knowledge of the possibilities of various materials (Extrait *Noises Off: A Handbook Of Sound Effects*, dans Brown, 2010, p. 30).

Aujourd'hui, la chaîne des instruments employés pour faire entendre un effet sonore s'est complexifiée. La connaissance de leur fonctionnement interne va bien au-delà de sa capacité à être « habile de ses mains ». Pour réparer, fabriquer et concevoir les microphones, les haut-parleurs, les logiciels, etc., des expertises spécifiques sont requises.

Il convient de dire ici qu'aucun terme spécifique et approprié ne qualifie cette profession. S'ils diffèrent selon les pays, leur usage n'est pas toujours justifié, par exemple l'ingénieur du son n'est pas un ingénieur (Deshays, 2010, p.49).

Il n'est pas essentiel de connaître dans le détail le fonctionnement interne de tous les appareils utilisés. Ma pratique de conceptrice sonore depuis des années me confirme cette réalité. La connaissance des instruments dont il est question dans ce principe n'est pas de cet ordre. Mais de quel ordre s'agit-il ? Ce principe existe en fait pour mettre en relief que de seulement s'attarder au contenu de la conception (la musique et les effets) sans considérer le pouvoir sensible du contexte de la diffusion (haut-parleurs et l'espace), diminue sa capacité à créer une conception qui puisse s'incarner au cœur d'une création scénique.

Une personne guitariste n'est pas luthier, mais elle connaît suffisamment son instrument pour savoir comment les cordes résonnent différemment en fonction de

gestes précis. Elle sait choisir son instrument, reconnaître ses qualités acoustiques, vibratoires. Elle connaît les différentes pédales qui peuvent produire les effets recherchés. Elle peut choisir quel amplificateur sera convenable pour une situation donnée. Réaliser une conception sans considérer le contexte de diffusion est analogue au guitariste électrique qui joue son instrument sans considérer tous ces paramètres qui influencent certainement le pouvoir d'expression de son instrument.

Eric Vautrin nomme cet espace d'expression comme étant celui qui se situe au-delà des sons.

[...] cette nouvelle économie du sonore s'est étendu au-delà des sons, jusqu'à l'écoute elle-même, l'amenant à se porter moins sur les sonorités, les effets ou les compositions que sur la densité du sonore, sur ce qui l'agit, comme s'il s'agissait d'écouter au-delà du son ce qui l'avait produit – et notamment l'ensemble de ses supports, de l'espace acoustique aux appareils de diffusion sans lesquels le son ne serait pas (Vautrin, 2010, p.77).

Pour maîtriser cet espace qui est au-delà des sons, il importe d'avoir un minimum de connaissances de la technique du son. Lors de la création de *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*⁴⁷, j'ai positionné une tour de haut-parleurs à pavillon sur scène. Avant même d'écouter et d'expérimenter avec elle, je savais précisément ce que l'utilisation de ce type de haut-parleur spécifique pouvait me permettre comme possibilités d'expression. Le faisceau de projection du haut-parleur à pavillon est très directionnel, son timbre également est très particulier (nasillard). Pendant le spectacle, je pouvais créer des effets de spatialisation où la musique soudainement se situait précisément au niveau de la tour et non au cadre de scène. L'aspect directionnel de ces haut-parleurs permettait au spectateur de bien sentir l'origine de la

⁴⁷ Voir page 11 du chapitre un pour lire le récit du processus de création de ce spectacle.

diffusion⁴⁸. Le timbre de la musique au niveau de la tour se distinguait de celui au niveau du cadre de scène.



Répétition *Concerto Grosso pour corps et surface métallique*, Kampnagel Theatre, Hambourg, 2003.
Crédit : Nancy Tobin

Cette capacité à prévoir ce que vont produire les instruments de la diffusion s'est développée pendant les premières années de ma vie professionnelle, lorsque j'occupais la fonction de technicienne du son. Durant cette période (1989-1999), je travaillais surtout à planifier les systèmes de diffusion pour divers événements (cinéma extérieur, cabarets, concerts de musique improvisée et expérimentale, boîte de nuit techno, etc.), j'ai développé une acuité pour les techniques de la diffusion du son pour les spectacles. J'ai appris avec précision et rigueur, de manière surtout empirique, comment utiliser toutes les composantes de la chaîne des appareils pour

⁴⁸ Pour mieux comprendre, le haut-parleur à pavillon projette les sons comme un porte-voix projette une voix. Même dans un environnement bruyant grâce au porte-voix, il sera possible de mieux entendre et de mieux saisir l'origine de la voix.

diffuser le son avec discernement. Ce furent mes dix ans de piano et de solfège, pour ainsi dire, les bases à fixer pour pouvoir composer en toute connaissance de cause.

Dans ma pratique, les haut-parleurs et les microphones sont comme le piano du pianiste, et le studio de mixage où s'écrit les sons est comme la partition du compositeur. Ne pas connaître les bases techniques des appareils utilisés, que ce soit pour générer ou diffuser les sons, représente un handicap important qui limite les possibles d'expression.

En 1959, dans le livre *Sounds in the theatre*, Harold Burris-Meyer et Vincent Mallory, concepteurs de son pour le théâtre, insistent sur le fait que la connaissance technique du son est essentielle surtout pour être en situation de contrôle.

Where Napier, with his physical interface with practical props, talks about 'performance' Burris-Meyer and Mallory talk about control. The equipment and techniques they list are presented as tools for controlling sound [...]
Despite a somewhat dry approach compared to Napier's there is nevertheless a clear sense that they understand dramaturgy and share Napier's view that a sound operator must perform – although they put a higher premium on technical ability, calling for 'technically competent showmen' (Brown, 2010, p.31).

Il est intéressant de constater que d'être en situation de contrôle implique aussi une facilité à comprendre les limites de ses instruments. Parfois il peut s'avérer très pertinent de profiter de ces limites. Le contrôle permet d'utiliser les appareils à bon escient mais aussi d'être en mesure d'employer des stratégies pour les détourner de leur utilisation usuelle. Cette notion de contrôle est importante pour le prochain principe, le dernier d'ailleurs et celui qui est le plus captivant.

C'est en demeurant sur le seuil du contrôle juste avant la dégringolade, qu'il est possible de créer des systèmes sonores vivants.

La discussion qui suit va clarifier cette affirmation.

2.11 Principe 10 :

Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.

Je nomme *système sonore vivant* toute stratégie qui permet aux interprètes et à la personne régisseuse de réagir en temps réel pendant le spectacle, en action-réaction à un environnement sonore en perpétuel état de changement.

Un interprète sensible réagit à la musique, faisant une pause dans un crescendo par exemple. Ses mots vibrent avec les sons, toujours intelligibles. La personne régisseuse, attentive aux fluctuations vocales et à l'énergie de l'interprète, ses doigts *rivés* sur les curseurs, changent discrètement les niveaux sonores. Il s'agit ici d'une situation typique du spectacle vivant où les partis réagissent l'un en fonction de l'autre en temps réel.

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 (Deshays, 1999, p. 21).

Rien n'est tout à fait stable ni prévisible. Chaque représentation est un peu différente.

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 (Deshays, 2010, p.20).

Les stratégies pour créer l'espace sonore de la scène sont multiples, tel que le souligne Daniel Deshays. L'utilisation du larsen dans les spectacles de *Concerto grosso...* et de *Duos pour corps et instruments*⁴⁹, introduit une part d'éphémère peu commune. Chaque partie où cette stratégie est employée risque d'être très différente à chaque représentation.

Le larsen est en soi très imprévisible, jamais complètement fixé. Il varie en fonction de la température ambiante, du taux d'humidité, de l'acoustique de la salle. Même en positionnant le microphone devant le haut-parleur, exactement au même endroit, le résultat de la veille ne sera pas nécessairement retrouvé. L'utiliser au sein d'un spectacle comporte des risques, met les interprètes et la personne régisseuse en situation de vulnérabilité. Retrouver les beaux sons découverts en répétition n'est pas possible. Il faut travailler dans un autre état de recherche. En fait, c'est comme si le larsen devenait un autre interprète, un interprète sauvage, qu'il faut découvrir et apprivoiser à chaque représentation. Cette situation contribue à faire en sorte que l'attention et l'implication des interprètes et de la personne régisseuse soient interpellés de manière aiguë. Un système sonore vivant est créé, sa nature est variable, jamais tout à fait prévisible. Il impose un état d'attention accru.

Lors de la rédaction du chapitre un, je m'aperçois de l'importance du larsen dans mon travail. Surtout, je constate combien l'introduction de l'imprévisible et le fait de travailler dans un état de fragilité sont au cœur de plusieurs de mes créations.

Les interprètes, ainsi que moi-même, nous devons à chaque représentation, ou devrais-je dire à chaque *présentation*, apprivoiser, tenter de contrôler le personnage du feedback afin que nous puissions nous retrouver dans l'écriture chorégraphique et sonore prévue. Une adaptation constante était exigée. Cette qualité de présence introduite par le sentiment de l'urgence de faire dans une

⁴⁹ Voir chapitre un pour découvrir le processus de création de ces spectacles.

situation instable et fragile, l'imminence de la perte de contrôle, est fondamentale. L'introduction du danger qui menace constamment de tout faire déraiper, la présence et la vigilance nécessaires pour s'adapter et tenter de maîtriser ce qui n'est pas tout à fait prévisible, sont des qualités qui, intégrées au sein d'un spectacle, le rendent d'autant plus vivant (Extrait du chapitre un, p.19).

C'est en demeurant sur le seuil du contrôle juste avant la dégringolade, qu'il est possible de créer des systèmes sonores vivants.

Utiliser le larsen ou toute autre stratégie de création de sons imprévisibles implique l'impossibilité d'exécuter une partition fixée. La personne régisseuse doit à chaque représentation composer en temps réel avec les nouvelles variations. D'après Eric Vautrin, ce nouveau rôle est comparable à celui de l'improvisateur musical :

Dans ce type de travail sonore, qui appartient singulièrement à notre contemporain je crois, le musicien n'est pas soit interprète, soit ingénieur, soit compositeur, mais nécessairement les trois à la fois-ou plus exactement, il ne s'inscrit plus dans une chaîne qui va de l'auteur en passant par le technicien assurant les conditions de représentation et l'interprète exécutant sur scène un projet signifié et signifiant. À partir de la prise en compte de la présence physique du son comme signal électrique, puis acoustique, et non comme un projet ré-interprétable dans des conditions pseudo-idéales, les fonctions de conceptualisation et de maîtrise des codes sonores, de mise en œuvre technique et d'exécution deviennent interdépendantes. Intervenant en temps réel, dans le temps de la représentation, à l'écoute de ses préparations autant que des effets de ses manipulations et des réactions du dispositif de diffusion, il se rapproche ainsi de l'improvisateur [...] (Vautrin, 2010, p.79).

Parallèlement à ma pratique de personne conceptrice pour la scène, je suis impliquée sur la scène de musique improvisée de Montréal faisant partie notamment du Quatuor de tables tournantes, dirigé par Martin Tétreault. Mon intérêt pour la création musicale atypique a certainement influencé ma façon d'aborder le son pour la scène. L'utilisation du larsen à bon escient et le détournement des appareils de leurs

fonctions habituelles, en toute connaissance de cause, sont inspirés par mes expériences vécues au sein de la scène musicale expérimentale, improvisée montréalaise.

Le théâtre offre quelquefois l'opportunité de suivre des directions inexplorées. Parfois même, une création effectuée dans un domaine voisin, comme la musique, nous permet d'entreprendre l'essai de systèmes qui diffèrent des contraintes théâtrales, cette occasion peut révéler la naissance d'un nouveau dispositif (Deshays, 1999, p.215).

Souvent, je ne connaissais pas à priori toutes les conséquences de mes choix inusités de vocabulaire pour écrire le son. Le larsen est utilisé depuis longtemps en musique, souvent avec la guitare électrique. Pour les arts de la scène, l'emploi inhabituel de cette stratégie a des implications qui dépassent le fait de simplement générer de la matière par le biais d'un nouveau dispositif sonore. Tous les intervenants (chorégraphe ou metteur en scène et interprètes), complices, doivent accepter de jouer avec la nature instable du larsen. Ce qui est en place dans ce contexte n'est pas le modèle habituel de l'environnement sonore fixé. Il s'ensuit une façon différente d'aborder la création pour la scène.

Il est intéressant de constater en fin de ce chapitre que d'introduire un système sonore vivant au cours d'un processus de création, impose de satisfaire tous les principes explicités précédemment.

De toute évidence, il n'est pas nécessaire d'être musicien pour utiliser le phénomène du larsen de manière sensible (principe 1) ; la composition sonore n'est pas fixée, elle varie en temps réel à chaque représentation (principe2) ; le périmètre de recherche est circonscrit lors du choix de la stratégie pour créer un système sonore vivant (principe 3) ; la connivence entre metteur-e en scène, chorégraphe, interprètes et personnes collaboratrices est absolument nécessaire, tous-tes doivent accepter de jouer dans un

contexte instable (principes 4, 7) ; le son doit être pris en considération dès le début du processus de création (principe 5) ; dans l'idéal le chantier de la création qui implique des systèmes sonores vivants doit se faire dans le lieu de présentation afin de diminuer la part d'imprévisible (principe 8) ; et en finale, il est évidemment nécessaire de bien connaître les technologies employées pour davantage être en mesure de contrôler la part d'imprévisible (principe 9).

La mise en danger qui est intrinsèque à l'emploi de stratégies *vivantes* de création du son est captivante. J'envisage en ce moment des études doctorales autour de la question concernant les phénomènes auditifs « sauvages ». Alvin Lucier et Marianne Amacher seront certainement des artistes dont la démarche et les œuvres feront partie du corpus de recherche. Le premier pour ses utilisations multiples du larsen au sein de ses œuvres conceptuelles et la seconde pour son travail musical autour de ce qu'elle nomme la 3^{ème} oreille où il s'agit de mettre en place des systèmes pour produire des sons aléatoires dans la tête des personnes auditrices. Fascinant !

CONCLUSION

Mon plus grand défi pendant la traversée de ce mémoire s'est trouvé au niveau de la transmission des connaissances précisées et découvertes suite à l'examen de mes archives sur ma pratique de concepteure sonore entre 1999-2014. De ma posture d'artiste-praticienne, je devais aussi me positionner dans celle de la novice-curieuse.

Plus précisément, lors de la rédaction des récits sur les processus de création, de l'explicitation des principes découverts et de la création du livret, je devais être consciente de la personne lectrice, de sa non-familiarité vis-à-vis mon champ de pratique et d'exploration. La vulgarisation a été une préoccupation constante pendant la rédaction du mémoire théorique et surtout du livret.

En ce qui concerne le chapitre un du mémoire théorique, l'objectif a surtout été de raconter les récits sur les processus de création avec un souci de les mettre en contexte de manière explicite, sans tenir pour acquises les connaissances qui, selon moi, peuvent aller de soi, c'est-à-dire celles qui sont évidentes surtout pour moi ou pour d'autres personnes concepteuses de son. Je devais faire comme si je visitais les processus de création pour la première fois. Le temps écoulé (pour certains projets, plus de 15 ans) m'obligeait à faire des efforts de remémorisation et favorisait cette posture de chercheure à la découverte des conditions qui facilitent le développement d'une conception sonore. Souvent, les notes prises lors des chantiers de création ne faisaient plus sens, ne me disaient plus rien. C'est comme si quelqu'un d'autre les avait écrites. J'ai dû parfois combler les interstices de la mémoire et donc inventer, supposer ce qui avait probablement eu lieu.

Cette démarche, qui relève de l'autopoïétique, m'a permis de redécouvrir ma pratique et de préciser sa spécificité. Les efforts de nommer, d'articuler et de se souvenir – inhérents à l'activité de décrire – ont contribué à m'aider à comprendre mon

approche. C'est lors de ce travail que les dix principes ont émergé. Dix concepts transposables, qui peuvent aider à comprendre les conditions favorables à la réalisation d'une conception sonore, se sont révélés comme une évidence lors de la rédaction des récits.

La rédaction du chapitre deux où l'explicitation des principes s'est poursuivie, cette fois appuyée d'écrits théoriques, m'a également permis de mieux saisir la singularité de ma pratique. Par l'entremise de leurs recherches sur la musique concrète, Pierre Schaeffer et Michel Chion m'ont permis de comprendre davantage mon approche de la composition. Je dirais même que ces auteurs m'ont aidée à reconnaître sa valeur et sa crédibilité, même si elle est très différente de la composition musicale plus conventionnelle. Le solfège n'est plus le repère privilégié en ce qui concerne la création musicale. Depuis le développement des technologies numériques, de plus en plus d'instruments pour modeler le sonore sont accessibles et permettent aux pratiques nouvelles d'émerger. D'ailleurs Eric Vautrin, dans son article *Ouïe et sons*, met en évidence combien ma pratique s'inscrit dans un courant contemporain qui s'est épanoui grâce au développement du numérique.

Toutes ces constatations favorisent la transmission des connaissances. Le fait de corroborer ses connaissances intuitives dans un cadre théorique amplifie la confiance en soi et sa propre capacité à les transmettre.

Cette nouvelle confiance, renforcée, a changé à tout jamais mon enseignement. Maintenant, communiquer mon approche de la conception sonore s'effectue avec une plus grande aisance et une habileté à faire des parallèles avec d'autres pratiques pour mieux expliciter un concept. À la suite de cette traversée académique, mes ressources pour expliquer, nommer, conceptualiser, identifier sont définitivement plus nombreuses et diversifiées. Je suis désormais plus outillée pédagogiquement.

Le livret qui correspond à la partie création de ce mémoire est d'ailleurs une manifestation concrète de l'augmentation de mes ressources pour l'enseignement. Je vais certainement l'inclure dans le programme du cours que je donne à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, intitulé *Le son au théâtre*.

J'espère qu'il accompagnera les étudiants-es qui désirent démarrer une conception sonore non seulement dans le contexte de mon cours, mais qu'il pourra également leur servir de guide tout au long de leur pratique professionnelle.

Je souhaite également que ce livret puisse aider les metteurs en scène et chorégraphes dans leurs efforts qui visent à donner aux sons une place qui soit juste, imaginative, audacieuse et originale dans le contexte global d'une création scénique.

En terminant, ce mémoire de recherche-crédation ne représente pas pour moi l'occasion de transmettre ma façon personnelle de faire de la conception sonore. Ce qui importe surtout, c'est que ce temps que j'ai pris pour réfléchir sur ma pratique puisse contribuer à soulever des questions, à alimenter et à porter plus loin l'expérience de faire du son pour le théâtre et pour la danse contemporaine.

APPENDICE A

ŒUVRES ÉCOUTÉES PENDANT LA RÉDACTION DE CE MÉMOIRE

Alonefold

Wanderer and Stone-Single

Fourcolor

Air Curtain

Grøn

Aetuna in Motion

Halftribe

Luxia

Lars Leonhard

Deep Venture

Marcus Ficher

Monocoastal

Rafael Anton Irisarri

A Fragile Geography

John Cage

In a Landscape

Loscil

Fury and Hecla

Roedelius

Plays Piano (Bloombury Theatre, London, July 28th, 1985)

Shuttle 358

Understanding Wildlife

Taylor Deupree

Faint

William Basinski
Melancholia
The Garden of Brokeness

Chihei Hatakeyama
norma

Tomasz Bednarczyk
Summer Feelings

Akira Kosemura
One Day

Machinefabriek
Dwaal/wold

Mitchell Akiyama
Hope That Lines Don't Cross

Porya Hatami
Kani

Kyle Bobby Dunn
Ways of Meaning

Stephan Mathieu
Hidden Name

Celer
Inside the Head of Gods

Midori Hirano
Minor Planet

Chihei Hatakeyama
Coastal Railroads In Memories

Porya Hatami
Land

Biosphere
Cirque (2016 Reissue Version)

Sawako
Bitter Sweet

Christopher Bissonnette
Periphery

Ian Hawgood
Solstice

APPENDICE B

01 GUIDE DE LA CONCEPTION SONORE SELON NANCY TOBIN

Ce guide sous forme de livret accompagne ce mémoire et correspond à la partie création de cette recherche.

BIBLIOGRAPHIE

- Aufermann, Knut (2002), « Editorial », *Resonance Magazine*, vol. 9, no 2 (« Feedback »), p. 1.
- Applin, J., Chessa, L., Costa, C., et Celant, G. (2014). *Art or Sound*. Milano : Fondazione Prada.
- Attali, J. (1977). *Bruits essai sur l'economie politique de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Augoyard, J.-F. (1995). *À l'écoute de l'environnement répertoire des effets sonores*. Marseille : Parenthèses.
- Augoyard, J.-F. (2006). *Sonic Experience*. (H. Torque, éd.). Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press.
- Austin, L., Kahn, D., et Gurusinghe, N. (Éd.). (2011). *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. Berkeley: University of California Press.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* (1 edition). New York: Da Capo Press.
- Ballou, G. (Éd.). (1991). *Handbook for Sound Engineers: The New Audio Cyclopedia* (2 edition). Boston: Focal Press.
- Barney G. Glaser. (1967). *The discovery of grounded theory strategies for qualitative research*. Chicago Aldine Pub.
- Bennett, S. (2015). Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity. *Theatre research international*, 40(3), 344-345.
- Besson, R. (1993). *Sonorisation professionnelle : Exposition, matériels, applications*. Paris: Radio.
- Blanchette-Lafrance, M. (2012). *L'écoute en scène: vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans Inferno de Romeo Castellucci*. Université de Montréal, Montréal.
- Blessner, B., et Salter, L.-R. (2009). *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*. The MIT Press.

- Bosseur, J.-Y. (s. d.). *Le sonore et le visuel-Intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Les presses du réel.
- Bourdages, É., et Saint-Pierre, C. (2007). Théâtre et musique. *Cahiers de théâtre JEU*, (124), p. 191.
- Bracewell, J. L. (1993). *Sound design in the theatre*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. Consulté à l'adresse http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB000092422
- Brown, G., Hauck, G., et Larrue, J.-M. (Éd.). (2008). *Intermédialités: mettre en scène* (Vol. 12). Montréal : Intermédialités.
- Brown, R. (2010). *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Brown, R. (2014). Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre by Mladen Ovadija (review). Dans *Comparative drama*, 48(4), p. 441-443.
- Brown, R. (2015). Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre. Dans *New theatre quarterly.NTQ.*, 31(2), p. 198-199.
- Bull, M., et Back, L. (Éd.). (2004). *The Auditory Culture Reader* (1st edition). Berg Publishers.
- Burris-Meyer, H. (1979). *Sound in the theatre* (Rev., expanded ed.). New York : Theatre Arts Books.
- Cage, J. (1967). *Silence lectures and writing*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1979). Art in the Culture. Dans *Performing arts journal*, 4(1/2), p. 70-84.
- Cage, J. (1988). Tokyo Lecture and Three Mesostics. Dans *Perspectives of new music*, 26(1), p. 6-25.
- Cage, J. (1997). Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society. Dans *October*, 82, p. 77-93.
- Carter, P. (1994). *The Backstage Handbook: An Illustrated Almanac of Technical Information* (3 edition). Broadway Press. Center for History and New Media. (s. d.).

- Chion, M. (1991). *L'art des sons fixés, ou, La musique concrètement*. Rives : Metamkine.
- Chion, M. (2009). *La musique concrète, art des sons fixés*. Lyon: Môméludies éditions.
- Collins, N. (2006). *Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking* (1 edition). New York: Routledge.
- Collison, D. (1982). *Stage sound* (2nd ed.). London: Cassell.
- Copland, A. (1957). *What to Listen For in Music* (revised edition). New York : New American Library.
- Cox, C., et Warner, D. (Éd.). (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York : Continuum.
- Craig, P. (1978). The heart of The Teacher: a heuristic study of the inner world of teaching. ProQuest Dissertations Publishing.
- Curtin, A. (2010). Sound: A Reader in Theatre Practice (review). Dans *Theatre journal*, 62(4), p. 706-707.
- Curtin, A. (2012). The art music of theatre: Howard barker as sound designer. Dans *Studies in theatre and performance*, 32(3), p. 269-284.
- Curtin, A. (2014). *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*. New York : Palgrave Macmillan.
- Debroux, B., et Banu, G. (Éd.). (2002). Denis Marleau et Maeterlinck. *Alternatives théâtrales*, (73-74), p. 112.
- Delalande, F. (1997). *Il faut être constamment un immigré: Entretiens avec Xenakis*. Paris : Bry-sur-Marne: Buchet Chastel.
- Denning, M. (2015). *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. London ; Brooklyn, NY: Verso.
- Derome, N. (2014). *L'insoumise : Helen Keller, ou, Le trajet de soi vers l'autre : essai sur l'appropriation du langage et analyse heuristique d'une pratique interdisciplinaire* (mémoire). Montréal: Université du Québec à Montréal.

- Deshays, D. (2010). Le son du théâtre, un espace tactile. *Théâtre/Public* n° 197. *Le Son du théâtre : I. Le passé audible*, 197, p.20.
- Deshays, D. (1999). *De l'écriture du sonore*. Marseille: Éditions entre/vues.
- Deshays, D. (2009). Staging Sound: A Matter of Dissociation. *The Soundtrack*, 2(1), p. 57–62.
- Drobnick, J. (Éd.). (2004). *Aural Cultures* (Pap/Com edition). Toronto, Banff : Y Y Z Books.
- Dyson, F. (2009). *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley : University of California Press.
- Eidsheim, N. S. (2015). *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham : Duke University Press Books.
- Epstein, J. (2014). *Sublime Noise: Musical Culture and the Modernist Writer*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Fetterman, W. B. (1992). *John Cage's theatre pieces notations and performances*. (thèse de doctorat). New-York : New York University.
- Gautier, A. M. O. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press Books.
- Gingras, N. (2003). *Le son dans l'art contemporain canadien*. Montréal : Éditions Artextes.
Consulté à l'adresse http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB000181062
- Goddard, M., Halligan, B., et Hegarty, P. (Éd.). (2012). *Reverberations : The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. London: Bloomsbury Academic.
- Goldman, J. (Éd.). (2009). Composer au féminin. Dans *Circuit Musiques contemporaines*, 19(1), p. 97.
- Goodman, S. (2012). *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge : The MIT Press.
- Gosselin, P., et Le Coguiec, É. (Éd.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

- Graham, W. (1995). *Effects for the theatre et al.* New York : Drama Book.
- Gregg, M., et Seigworth, G. (Éd.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham : Duke University Press Books.
- Grubbs, D. (2014). *Records Ruin the Landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. Durham : Duke University Press Books.
- Guinebault Slamowicz, C., Larrue, J.-M., et Mervant-Roux, M. M. (Éd.). (2011). Le son du théâtre II : Dire l'acoustique. Dans *Théâtre/Public*, (199).
- Haines, L. R. (2009). *An undergraduate course in sound design for theatre* (M.S.). Ann Arbor, United States.
- Hainge, G. (2013). *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York : Bloomsbury Academic.
- Hamon-Siréjols, C., et Surgers, A. (2003). *Théâtre : espace sonore, espace visuel = Theater : Sound space, visual space*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Hegarty, P. (2007). *Noise Music: A History*. New York : Bloomsbury Academic.
- Herr, S. (2009). *Geste de la voix et théâtre du corps - Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques - Du XXe siècle à nos jours*. Paris : L'Harmattan.
- Hudgins, D. (2007). Electric Sound: Collective Creation and Sound Design. *Canadian theatre review*, 129, p. 20.
- Huntington, J. (1994). *Control Systems for Live Entertainment* (1 edition). Boston : Focal Press.
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2nd ed. edition). Albany : State University of New York Press.
- Kahn, D. (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (Reprint edition). The MIT Press.
- Kahn, D. (2013). *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley : University of California Press.

- Kahn, D., et Whitehead, G. (Éd.). (1994). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. MIT Press.
- Kahre, A. (2007). Editorial. *Canadian theatre review*, 129, p. 20.
- Kane, B. (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* à (1st edition). New York : Oxford University Press.
- Katz, B. (2002). *Mastering Audio: The Art and the Science*. Florence : Focal Press.
- Kaye, D., et LeBrecht, J. (1998). *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*. Boston : Focal Press.
- Kaye, D., et LeBrecht, J. (2015). *Sound and Music for the Theatre: The Art & Technique of Design* (4 edition). New York ; Abingdon, Oxon : Focal Press.
- Kelly, C. (2009). *Cracked Media: The Sound of Malfunction* (First Edition edition). Cambridge : The MIT Press.
- Kelly, C. (Éd.). (2011). *Sound* (1 edition). London : Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Kendrick, L., et Roesner, D. (2012). *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Cambridge Scholars Publishing.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (1 edition). New York : Bloomsbury Academic.
- Kostelanetz, R. (2002). *Conversing with Cage* (2 edition). New York : Routledge.
- Kostelanetz, R. (1991). *John Cage, An Anthology* (Nouvelle édition). New York : Da Capo Press
- Labelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Bloomsbury Academic.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York : Bloomsbury Academic.
- Lander, D., et Lexier, M. (1990). *Sound by artists*. Toronto : Art Metropole.
- Larrue, J.-M., et Mervant-Roux, M. M. (2010). Le son du Théâtre – I. Le passé audible. *Théâtre/Public*, (197).

- Laurier, D., Gosselin, P., et Bachand, N. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Leonard, J. (2001). *Theatre Sound*. New York : Routledge.
- Licht, A., et O'Rourke, J. (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (Har/Com edition). New York : Rizzoli.
- Lucier, A., et Ashley, R. (2014). *Music 109: Notes on Experimental Music* (Reprint edition). Middletown, Connecticut : Wesleyan.
- Matras, J.-J. (1990). *Le Son* (8e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- McAuley, G. (2000). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- McCormack, D. P. (2014). *Refrains for Moving Bodies: Experience and Experiment in Affective Spaces*. Durham: Duke University Press Books.
McGill-Queen's University Press | McGill-Queen's University Press. (s. d.).
- Mervant-Roux, M. M. (2008). Quand le son écoute la scène. Une Exploration inédite de la matière théâtrale. *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques/History and Theory of Arts, Literature, and Techniques*, 12, p. 115–120.
- Mobley, J. P. (1992). *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms* (Reissue edition). Chicago : NTC Publishing Group.
- Moustakas, C., et Clark, E. (1990). *Heuristic research design, methodology, and applications*. Newbury Park, CalifSage.
- Neset, A. H. (2013). *Soundings: A Contemporary Score*. (B. London, éd.). New York, New York : The Museum of Modern Art, New York.
- Novak, D. (2013). *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham : Duke University Press Books.
- Novak, D., et Sakakeeny, M. (Éd.). (2015). *Keywords in Sound*. Durham ; London : Duke University Press Books.
- O'Callaghan, C. (2010). *Sounds: A Philosophical Theory* (1 edition). Oxford University Press. OISTAT Publications - OISTAT. (s. d.).

- Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press.
- Paillé, P. (2006). *La méthodologie qualitative : postures de recherche et travail de terrain*. Paris: Armand Colin.
- Pauletto, S. (2014). Film and theatre-based approaches for sonic interaction design. *Digital Creativity*, 25(1), p. 15–26.
Récupéré de : <http://doi.org/10.1080/14626268.2012.752754>
- Pierce, J. (2000). *Le son musical : musique, acoustique et informatique*. Paris : Belin.
- Pinch, T., et Bijsterveld, K. (Éd.). (2013). *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Reprint edition). Oxford University Press.
- Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge : Press Syndicate of University of Cambridge
- Rebstock, M., et Roesner, D. (Éd.). (2013). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Intellect Ltd. *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. (1995). London ; New York : Verso.
- Rewa, N. (2004). *Scenography in Canada: Selected Designers* (1st edition). Toronto : University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Rewa, N. (Éd.). (2009). *Design and Scenography*. Toronto : Playwrights Canada Press.
- Rodgers, T. (2010). *Pink Noises*. Durham : Duke University Press.
- Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre: Music As Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (New edition). Farnham, Surrey, UK ; Burlington, VT : Ashgate Pub Co.
- Ross, A. (2008). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century* (Reprint edition). Picador.
- Russolo, L., et Pratella, F. B. (2012). *The Art of Noise: Destruction of Music By Futurist Machines*. Sun Vision Press.
- Schaeffer, P. (1950). Introduction à la Musique Concrète. *POLYPHONIE. Revue musicale. La musique mécanisée*, 6(2), p. 30-52.

- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.
- Schafer, R. M. (1994). *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Original edition). Rochester, Vt. : United States : Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2008). *Ear Cleaning - R. Murray Schafer - Universal edition - UE026906*.
- Schoenberg, A. (2006). *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. (S. Neff, éd.). Bloomington : Indiana University Press.
- Schwartz, H. (2011). *Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond*. Brooklyn, NY : Cambridge : Zone Books.
- Shelemay, K. K. (2001). *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World by Shelemay, Kay Kaufman (2001) Paperback*. New York, NY: W W Norton & Co Inc.
- Söderberg, O. (Éd.). (1995). *New Theatre Words*. Arnhem : OISTAT.
- St-Denis, E. (2009). *Pour une compréhension d'un malaise éprouvé par une enseignante en mi-carrière dans l'enseignement des arts aux adultes en contexte d'éducation populaire [ressource électronique]: une étude de cas. Archipel (Montréal, Québec)*. Thèse --Université du Québec à Montréal.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham : Duke University Press
- Sterne, J. (2012). *The Sound Studies Reader* (1 edition). New York : Routledge.
- Szendy, P. (2001). *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Éditions de Minuit.
- Szendy, P. (2008). *Listen: A History of Our Ears* (1 edition). New York : Fordham University Press.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art* (Reprint edition). Austin TX : University of Texas Press.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York : Routledge.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology* (1st edition). Hanover : Wesleyan University Press.

- Thompson, M. (2004). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900--1933*. The MIT Press.
- Thompson, M., et Biddle, I. (2013). *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. New York, NY: Bloomsbury Publishing USA.
- Toop, D. (2011). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener* (Reprint edition). London: Bloomsbury Academic.
- Vautrin, E. (2010). Ouïe et sons. Dans *Le son du théâtre I, Le passé audible, Théâtre/Public*, 197(1), 76-80.
- Verstraete, P. (2009). *The Frequency of Imagination: Auditory Distress and Aurality in Contemporary Music Theatre - 65302* (PhD thesis). Amsterdam University, Amsterdam.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (1 edition). New York : Bloomsbury Academic.
- Voegelin, S. (2014). *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. New York: Bloomsbury Academic.
- Walne, G. (1981). *Sound for theatres a basic manual*. Angleterre : J Offord.
- Walne, G. (1990). *Sound for the theatre*. New York : Routledge.
- Woram, J. M. (1989). *The Recording Studio Handbook*. Plainview : Elar Publishing Company.
- Young, R. (Éd.). (2002). *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*. Bloomsbury Academic.