

**DANIEL DESHAYS**

-  
RECHERCHE SUR  
L'ESTHÉTIQUE SONORE  
Année 2006

**Paroles jetées :**

**Lundi**

Micros mobiles      découpe dans l'espace  
Lieu espace (social) sens

Question de la représentation  
→ aller voir la photographie  
Verticalité du temps

Ecoute comme fenêtre qui se déplace dans le temps

Parallélisme non pas pour faire concordance des codes, mais développer les modalités d'expression où le sonore n'apparaît pas mais comme il est derrière à travailler le son d'un film n'existe pas pour le spectateur. Un objet discret qui travaille derrière et qui est l'élément fondamental de la représentation.

Sonore apparaît avant tout pour sa technologie. Web et cinéma espaces marchands.  
Comment faire son en 5.1 ?? In n'y a pas de solution.  
Représenter, c'est construire et ce n'est pas de la copie.  
Finalement, beaucoup de chance, la chose n'est pas connue, pas entendue.

Pas besoin de masse d'outils impressionnante

Champs extrêmement différents, modes de représentation très différents, Rock, classique, etc.

Prise de son cinéma ?  
Prise de son musicale cinéma ?  
Théâtre, grande qualité : remettre en scène le son.  
Organiser un dispositif de diffusion qui va être réadapté sans cesse au volume au plain air, etc.

Se confronter à un sonore vivant avec mètre étalon : corps de l'acteur et voix

On construit son par rapport à pleins d'auditeurs (3000) pour que tout le monde entende la même chose.

Mono : tout le monde

Stéréo : axe

5.1 : le prince

Economie parallèle : DVD et écoute chez soi, au point d'écoute, moi dans mon lit, moi, ma femme et mon chien.

Histoire sociopolitique que l'industrie a bien vue.

Le sonore théâtral n'existe pas. Outils détournés, réadaptés des variétés du dancing ou des bals de campagne.

Quelques fois les constructeurs aident mais outils qui ne durent pas.

→ voués à récupérer les outils, c'est peut-être bien, c'est une chance d'avoir un outil qui ne soit pas formaté, tout fait.

Sécon de Weber (????) (Max msp)

Pas l'informatique, situation en train de basculer.

Etrange, beaucoup de gens travaillent ces outils face à théâtre toujours différent, qu'est qu'on peut garder en mémoire, modifier ?

Outils à mettre au conditionnel, tout ça n'est pas boulonné.

Par rapport à Max : contenu pas questionné

**Sonore toujours investi par ses outils.**

Théâtre sorte de laboratoire idéal qui permet d'aller à l'outil à sa pratique.

Du sonore à l'architecture (scénographie)

Pierre Buisnière : « partage du sensible »

Travail sur la vibration.

Moi, je gère le flou.

Travail sur la rupture. Qui va rompre.

Claire de Ovre ( ???)

Se battre pour ne pas arriver trop tard. Eviter camouflage.

J'ai voulu dans ce cours :

Cinéma

- Sonorisation
- Technologie

Prise de son (classique, variété)

- 33 profs de son Ensatt, donner aux étudiants outils de pensée autant de pensées que d'approches

Quand on connaît les outils, on va les chercher quand on en a besoin.

Surtout pour inventer. Penser autrement, faire des projets qui nous dépassent être chercheur, lieu de la recherche. Sinon mise en boîte, industrie.

Théâtre, lieu d'expérimentation. Penser le sonore comme un moteur de nouvelles formes et de nouvelles pratiques.

« Mais bon, on a l'éternité devant nous. »

Daniel Deshays : autodidacte aller voler des savoirs.

C'est possible de faire du son sans rien savoir.

Acquérir le plus de savoir possible, mais dès le premier jour, prendre le magnéto et aller enregistrer sur le terrain.

« Chaque fois que j'allais sur le terrain, je voyais des gueules ravies de personnes qui découvraient le monde, c'est fascinant ! ça se produit pas avec la photo... »

A la naissance du phonographe, pub pour utilisation familiale : marche pas. Pour photo : marche et même, entrée dans les galeries d'art.

Le magnéto au moment de son arrivée ne sert pas à enregistrer le réel, mais ce qui avait déjà au préalable été enregistré : littérature et musique.

On se sert d'un capteur de réel pour enregistrer ce qui a été trié, synthétisé, construit à plat, notes de musique et textes, discours langues (patois, etc.).

Le sonore est le lieu du vivant le son nous dit ce qui est en train de vivre.

Le son n'est que son d'une chose ou d'un mouvement.

Expression d'un lieu, des choses dans leur transformation.

Les sons du monde arrivent avec le cinéma (un peu avant dans les bruitages des dramatiques radio : années 30 un peu avant).

Mare Nostra 1925 première dramatique radio qui affole tout le monde, tous les auditeurs ont peur, effet de réel beaucoup plus grand que Orson Welles (guerre des mondes).

Sonore arrive avec cinéma, avec bruitage. Caméra trop lourdes donc tournage en studio, manque vie = bruitage. Arrivent premiers travaux sonores.

Donc très tard le sonore commence à être libéré.

Question de l'épure et de l'évacuation plus il y a de sons et moins on peut voir.

Progression historique et sonore : on y trouve pas que des méthodes de travail mais une évolution des formes assez intéressante pédagogiquement, progression.

Au lendemain du muet quand sonore nouveau très grande économie et pas du tout plétoire comme aujourd'hui. A cette époque, on n'a pas grand-chose et ces films fonctionnent très très bien. Une des grandes leçons à tirer.

Bruitage, économie de représentation → évocation

Cerveau : ce son est bien le son de cette image.

Quelque chose de fondamental.

### **Ecouter, c'est produire.**

Reconnaître, il y a eu connaissance et donc mémorisation, et donc connexion (avec une fourchette d'appropriation très large).

Faculté de retrouver dans la mémoire éléments qui me font dire : « c'est une moto ».

Ex : entendre un son que sans l'image, on n'entend pas.

Différence : radio images sonores que l'ont doit comprendre.

Différence : cinéma par présence visuel permet grand écart poétique.

Théâtre dans le noir.

### **Dans la reconnaissance, il y aurait quelque chose de l'ordre de la fabrication.**

Pas de l'ordre de la synesthésie, plus de la sensation que de l'image. Tout relié à la sensation.

Etat actuel de la connaissance, ce serait les sens moteurs qui seraient en jeu : écoute que réflexe.

Ex : geste quand bruit fort ou surprenant.

Renforce approche que j'ai.

- Ecoute désirante : engagée attention sur objet,
- Ecoute indicielle/réflexe (vigilante) : animal aux aguets.

Ecoute désirante toujours rompue par écoute réflexe.

→ Éléments qui permettent de construire.

Construire une pièce sonore, introduire des éléments nouveaux, les répéter, modes de construction basés sur modes de perception.

Produire de l'écoute, ramener de l'écoute, lutter contre l'endormissement par la rupture. L'endormissement est en même temps passionnant (confiance en le medium → pacifié)

A nous de décider du degré de cruauté (dixit Antonin Artaud). Mettre à l'épreuve.

Derrière tout cela, il y a une économie = dramaturgie = économie du dispositif pulsionnel.

Au sonore, on demande de faire image, d'illustrer, ce qui nous fait rêver à ce qui nous appartient déjà.

**« Mais ce qui m'intéresse, c'est de travailler sur l'énergie ». Les flux, la circulation, et donc scénographie.**

**Relève du site et de la circulation dans ce site.**

→ Il est assez facile de faire des liens avec les autres

Organisme théâtral peut se ressouder, parce que sinon dispositifs schizoïdes.

→ Pas pour les combattre, mais plutôt pour rendre la machine plus efficace, et de l'assumer.

Pour faire une nuit d'été, on ne va pas faire une prise de son stéréo, etc. Mais cela ne tient pas. On refabrique des espace sonores. Exemple : pluie : écoulement dans caniveau, gouttière.

Force du théâtre : organiser modes de représentation différents, modèles, règles.

On est à chaque fois dans une règle, un dispositif.

Beaucoup d'exploration, de formes à expérimenter, forcer, « mettre les pieds dans porte », accepter par réitération (pour faire accepter).

Théâtre est un lieu de confection, lieu de jeu extraordinaire.

Faire du son au théâtre serait inventer les échecs, devenir un bon joueur et faire une belle partie.

**Travailler le sonore où il se trouve.**

Ex : qu'est-ce qui se passe quand l'acteur entre en scène ? Travail sur le son des talons...

Questions du sonore est de 1000 façons. Pas les machines.

## **1° Quel est le son du lieu ?**

Son d'un objet dans un espace et selon un point de vue mais en même temps entendu par plains de gens.

Prise de son : dispositif de jeu

Phénomène de l'enregistrement de l'ordre de l'écriture et qui va enregistrer ce que l'on parvient à ramener, rassembler, récolter.

Cinéma deux approches :

- Lumière : tombent dans le réel et prennent tel qu'il est,
- Méliès : comme au théâtre, lieu au noir et convoque des éléments et ordonnance, évolution, etc.

L : on subit le monde et dont ce qui nous intéresse pas. Bobino de la première à la deuxième image.

M : construit éléments, fait de l'illusion, construit un objet à faire rêver.

Problèmes : dans le son (et surtout reproduit), on ne peut pas trier.

**Il n'y a pas de réel constitué.**

Son d'un verre chez Becket pas le même chez Shakespeare...

« Le design sonore, c'est prétendre à un objet qui n'est pas lui-même. »

Le sonore n'est pas le lieu du spectaculaire, c'est le lieu de la médiation, de la pluricité.

Quand j'entends quelque chose, il me reste pleins d'inconnues.

- Allusion
- Nuance

Du côté du sensible, poids, pression, tact, touché

Me ramène à mon corps en tant que sensation, a à voir avec les centres moteurs.

Ça me touche, je suis touché.

Réveil de la sensation. Si je vois quelque chose, je l'entends.

Force d'un cinéaste de montrer ce qu'on ne voit pas.

Quelque chose que je vais produire pour moi-même.

### **Volonté de dialoguer avec le sonore du monde.**

Quelque chose qui se construit en référence au monde. Imiter les forces sonores du monde.

### **Levi's Strauss : la musique c'est le langage moins le sens.**

A travers toute la musique, on revient au réel.

Le musical est le simulacre du sonore du monde.

Mais ce n'est pas l'image.

Simulacre = Jacques Attali : « Bruit » analyse de l'économie de la musique dans son histoire.

Mettre à plat les enjeux de la musique.

Le sonore n'appartient pas au musicien. Le sonore appartient au monde. Point final.

Le lieu de la séparation est le lieu sublime du pouvoir.

Victor Hugo : plasticité du son

→ Posture

Il produit en nous des sensations comme les objets plastiques, en quoi on traterait le son comme des objets plastiques.

Ex : travail sur le son du trait, divers matériaux jusqu'à ceux qui ne marquent pas... poids, nature, vitesse + temps qui se dépose, durée du trait + question du repliement

Surface du sonore = ??

Épaississement ?

Changement d'échelle

### **La qualité du geste en tant qu'écriture. Faire entendre rapport d'un objet avec un espace.**

- **Intentionnalité** (ex des étudiants qui marchent dans les couloirs)

**On n'écoute pas le son mais la raison du son.**

**Aller chercher quelque chose qui se situe dans l'émotion.**

**Affect.**

**C'est le lien qui fait sens.**

Il y a dans le geste quelque chose qui n'appartient pas au plasticien.

Perdre de l'intentionnalité, retrouver de la maladresse. Accident, hasard. Il y aurait là une façon d'organiser les sons.

→ Glissement progressif du désir Robe Grillé : fille qui monte escalier en bois, elle rentre et choc de la porte mais son est métal alors qu'on voit du chêne et fait du sens (il y a quoi derrière), fait un effet. Sons tout simple mais contexte.

L'écart que l'on crée de situe par rapport au sens ex : son de pigeon bruités avec mouchoirs dans Paris vide.

Nature plastique du son révèle quelque chose qui n'apparaît pas à l'œil.

→ Poids, densité, fluidité du matériau

Ce que je vois en sonnant différemment prend une autre consistance/existence.

Ex : Alain Cavalier \_ Libera me

Pas de musique, etc. Dans une prison, on ne sait pas quand et ça ne parle pas, pas de cris, pas de textes. Il n'a pas pris de comédiens, mais est allé à l'ANPE pour prendre des gens du métier → gestes précis, vérité : dans les gestes, les actions : puissance, force avec épure totale. Son, matérialité, geste.

André S. Labarthe

Chantal Akerman

Daniel Danis → théâtre inventé = sauvagerie

Stalker Tarkovski

**La modélisation de la forme pour construire le son est intéressante.**

Avoir du recul sur les œuvres, les modèles.

Il y a des formes à mettre en œuvre.

Ex : il crie et on n'entend pas (assourdi)

Ouvrir de littérature potentielle, Perec, etc. (Lolipo ?)

On prend une règle et puis on construit, ex : la disparition : écrire sans un « e » et tout à coup, on fait apparaître...

**Toute démarche artistique crée sa forme.**

**Le sonore se précise dans la mise côte à côte.**

**On lit toujours un élément au travers/par l'autre.**

**Penser la forme.**

Pour faire œuvre avec le sonore, ça commence avec quoi ?

Est-ce que ça commence avec le geste ?

La mise en mouvement ?

Est-ce que préexistant ? Tonnerre, etc.

## I. La matérialité

Sons autonomes : sont là et puis on arrive ou bien est-ce que faire du son serait introduire des ondes, de la mise en ondes avec du sens ou sans avec faire apparaître des éléments auxquels on est sensible.

Ecouter, c'est associer des empreintes, nous sommes une sonothèque impressionnante. Je connais tous les sons du monde et donc association de l'ordre du sensible, je me souviens, ce semblable serait le moteur du rêve, de la mise en poétique de l'œuvre.

Produire en creux. Quelque chose qui y est dynamique et moteur pour celui qui écoute.

Faire du son, c'est mettre en œuvre des objets sonnants (en train de le faire) que je mets en sonnance.

### **Faire acte de sonnance.**

Produire une matière pour nos oreilles. On choisit un objet que l'on fait sonner, un geste, un son.

### **Son lié à l'objet que l'on met en résonance et à l'objet qui met en résonance.**

→ **Choisir** : ex : grosseur du percuteur, etc.

Toujours penser quel matériau j'emploie à la fois comme résonateur et excitateur (percuteur).

Deux objets, un geste.

Troisième élément : le lieu

Acoustique : donnée relative, dans une même acoustique, il y a des places.

Lorsque je choisis un espace proche ou éloigné d'une paroi, nature de la paroi. Il n'y a pas de lieu idéal. Diffusant, plane, etc.

### **Le lieu est la matrice. Michel Serres (« Lieu » veut dire le sexe de la femme)**

Lieu est lié à l'origine. Lieu d'existence auquel on a accès immédiatement ou pas. Ex : micro dans ballon de baudruche, on crée un monde inouï. Le point d'écoute pas forcément au même endroit que la source. Le son n'est que le son d'un lieu (endroit sonne plastique, métal, bois, etc.)

### **La résonance décrit la nature matérielle du lieu.**

Ex : scène dans un garage, je donne une couleur au son qui soit garage, etc. : Coltes.

Cela se fait à la prise de son.

### **Il y a mémoire affective de la matérialité des lieux.**

Ex : son de porte : laquelle où ça, comment ça ? Chambre de bonne, prison, claquée avec force, etc.

D'où j'écoute ? Où je me place par rapport à un événement ? Son au théâtre, faire de la monophonie. Ecart entre deux microphones extrêmement parlant. On ne va pas faire de la stéréophonie, ça marche pas pour grands groupes.

Monophonie restitue les plans, le timbre.



La stéréo un peu plus de pouvoir séparateur mais que pour certains...

Donc 2 pistes différentes. Il y aurait à faire varier un point de vue. Intérêt de deux points : zoom. On va chercher un truc dans la scène sonore, faire coexister la diversité.

Donc autant d'éléments qui vont me permettre de recomposer l'espace sonore. Permettre à l'auditeur de se balader dans l'espace des sons. Arriver à quelque chose qui soude l'ensemble.

Van Gelder Blue Note, à longtemps travaillé sans micros sur la batterie.

Le point de vue et comment on le restitue. Multipoint pour recréer des espaces sonores et pas le reproduire (ce qui est une connerie).

Pour faire passer une voiture = effet Doppler gauche droite ne fonctionne que pour un point.

Ex : un son Beckettien est un son sans contexte. Donc un son de vélo n'a pas de lieu. Et puis quel son de vélo ?

Il y a une entreprise à mettre en œuvre pour que ce soit juste. Etre juste, c'est être adéquat. Question de la déclinaison sans avoir l'usure de la répétition.

Réalité du sonore au théâtre : évocation de l'ordre de la légèreté ou lourdeur du décor. Quelque chose de pas clair et transparent que par exemple la rue...

Le sonore est dépendant de ce que produit le texte (imaginaire, un monde). Intégré cela à la lumière de la mise en scène (qui n'est pas toujours pareille que ce qu'avait pensé l'auteur).

**Pour mettre en scène de l'imaginaire, il faut de l'imaginaire. Sinon, ça ne tient pas.**

**A force de ramer sans repères, on se demande quelles sont les variables.**

**Et puis, laisser une réserve. La place de l'auditeur...**

## **Mardi**

Dans la prise de son, est donné à entendre un supplément d'existence.

Le théâtre est hétérogène.

Le Réel : le monde tel que je le perçois. C'est mon expérience au monde qui compte. Un trou donné à entendre. Haut-parleur dit : « Tu dois écouter. ».

Il faut bricoler un sonore qui soit dans le monde.

Articulation entre différents éléments.

Les chaussures du costumier ont à voir avec le sonore.

Dans le off, on se situe fondamentalement dans ce que faisait Pythagore derrière son rideau.

Voix acousmatique. Par contre dans un haut-parleur : langue morte.

C'est au théâtre qu'à chaque instant tout peu arriver, surgissement, etc. Même un magnéto peut être vrai.

L'acousmatique se trouve vraiment au théâtre.

Au moment de l'introduction des sons dans l'espace fondamentalement le problème du temps.

Continuum de l'enregistrement par l'acte de présence qu'il signale sans arrêt.

Le haut-parleur m'oblige. On est obligé d'écouter.

Pour s'en sortir avec la pluie : quelles sont ses variations ? Changement de régime, etc. Puis merle, tonnerre au loin, éléments qu'on abandonne dès qu'on a compris.  
Il faut trouver un dispositif pour perdre cet excès. LA PERTE.

Ou bien je crée (Méliès) ou bien je choisis un bout de réel (Lumière).

Lumière : je me débrouille pour tailler un bout de pluie. Puis comment fais-je ? Shunter ?  
Mais là, plus de pluie.

→ Démultiplier les sources

→ Multipoint avec dynamique

Dissocier, déconstruire, démonter, démontage de la scène sonore.

→ Trouver un niveau qui permet de perdre ce qui est encore là.

La voix du comédien est le mètre étalon. Le son réapparaît en les voix.

C'est l'auditeur qui fait l'effort d'aller chercher le son dans les blancs. **Décision.**

Surgissement toujours inattendu.

Le temps du théâtre et des différents auteurs n'est pas le temps réel. Si on confronte le temps du Chronos de l'enregistrement avec le temps du théâtre, cela ne marche pas.

Aporie → il faut tricher.

Par le son, on va donner à voir.

Temporalité spécifique à chaque pièce.

Découpage en actes, en micro-moments. L'attente n'a rien à voir avec l'attente réelle.

Rhétorique, représentation de l'attente.

Devoir de gestion des flux, de l'énergie de la pièce. Suspend, scansion, arrêt.

Tout ce que le son produit dans la circulation générale de l'énergie de la pièce.

**Nous sommes les maîtres du temps au théâtre.**

Faire durer, accélérer une séquence.

« La note mystique, c'est le Fa » Claudel

Faire du son pour le théâtre, ce n'est pas faire des signes, mais structurer une temporalité et gérer l'énergie.

Dilatation, contraction.

Les sons qui perdent leur sens sont intéressants parce qu'ils sont pure matière, densité.

« Moi quand je travaille le son pour un spectacle, je travaille pas pour le son ; je travaille pour le spectacle. »

(→→Rapport au paysage)

Le sonore ne s'apprend que par sa pratique...  
C'est à nous de l'aider (le metteur en scène ??) et de lui donner les variables.  
Travail pédagogique de chaque jour.

L'objet (le son) est singulier. On sent que ça ne fonctionne pas pareil.

Le territoire des autres. Film animalier.  
Images Documentaire 59/60 (4<sup>ième</sup> trimestre 2006, 1<sup>er</sup> trimestre 2007)  
Festival de Lussas → y aller !  
Festival de documentaire de Marseille + Beaubourg.

Martin Barnier (1896 1<sup>er</sup> film sonore)  
« En route vers le parlant »

La réécoute donner à réentendre. La première écoute ne suffit pas. Puisqu'il y a reconnaissance, il y a jouissance.

L'écho est le retour du même. Dans la réverbération, il y a la jouissance du maintien de ce qui va disparaître.

La réification du son. La chosification.

L'acoustique d'un lieu est le retour. C'est parce qu'il fait retour que le son est cadré.

Relire *différence et répétition* (Deleuze et Guattari); avec l'approche qui est la notre.

« C'est très intéressant d'aller voir une expo de peinture en pensant sonore. »

**Le capital de la création n'est pas le capital de la lecture.**

**Fondamental au sonore, on travaille à la sensation avant le sens.**

Sensation : perception dans l'immédiat au-delà du sens. Comment je suis affecté + mémoire

. « LES VARIABLES ».

M le maudit, Fritz Lang 1931  
Le testament du docteur Mabuse, interdit en 33, puis 1951, Fritz Lang  
Les vacances de Mr Hulot Jacques Tati  
Mon Oncle, Tati

→Épure, il vaut mieux enlever du son et le mettre où il faut dépouillement, épure, perte, désignation...

Le mépris, Godard (générique à la voix)

Histoire du cinéma, Godard

Stalker, Tarkovski : être dans une certaine mystique, le mystère, le on ne sait pas, grandes interrogations.

David Lynch, le drawn, le tramage, Mulholand Drive.

Van der Keuken : moyens métrages, documentaires néerlandais

Lucebert, temps et adieux

Liberté de construction sonore, 1962

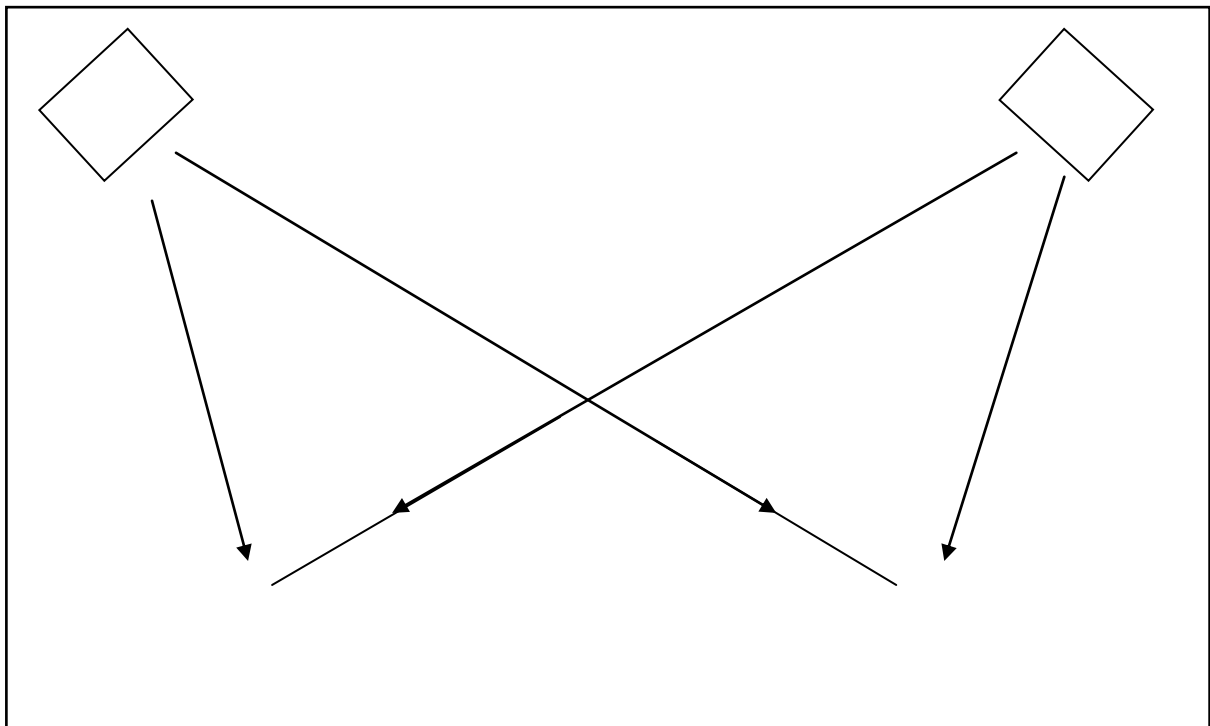
## Mercredi

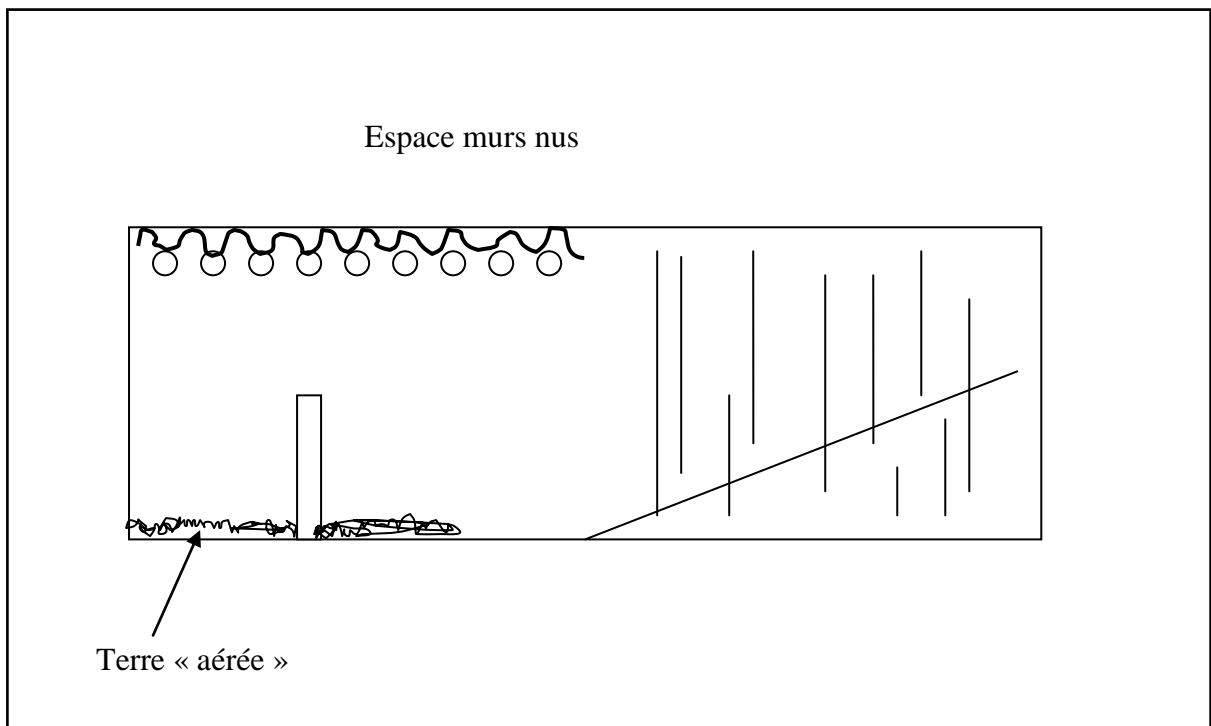
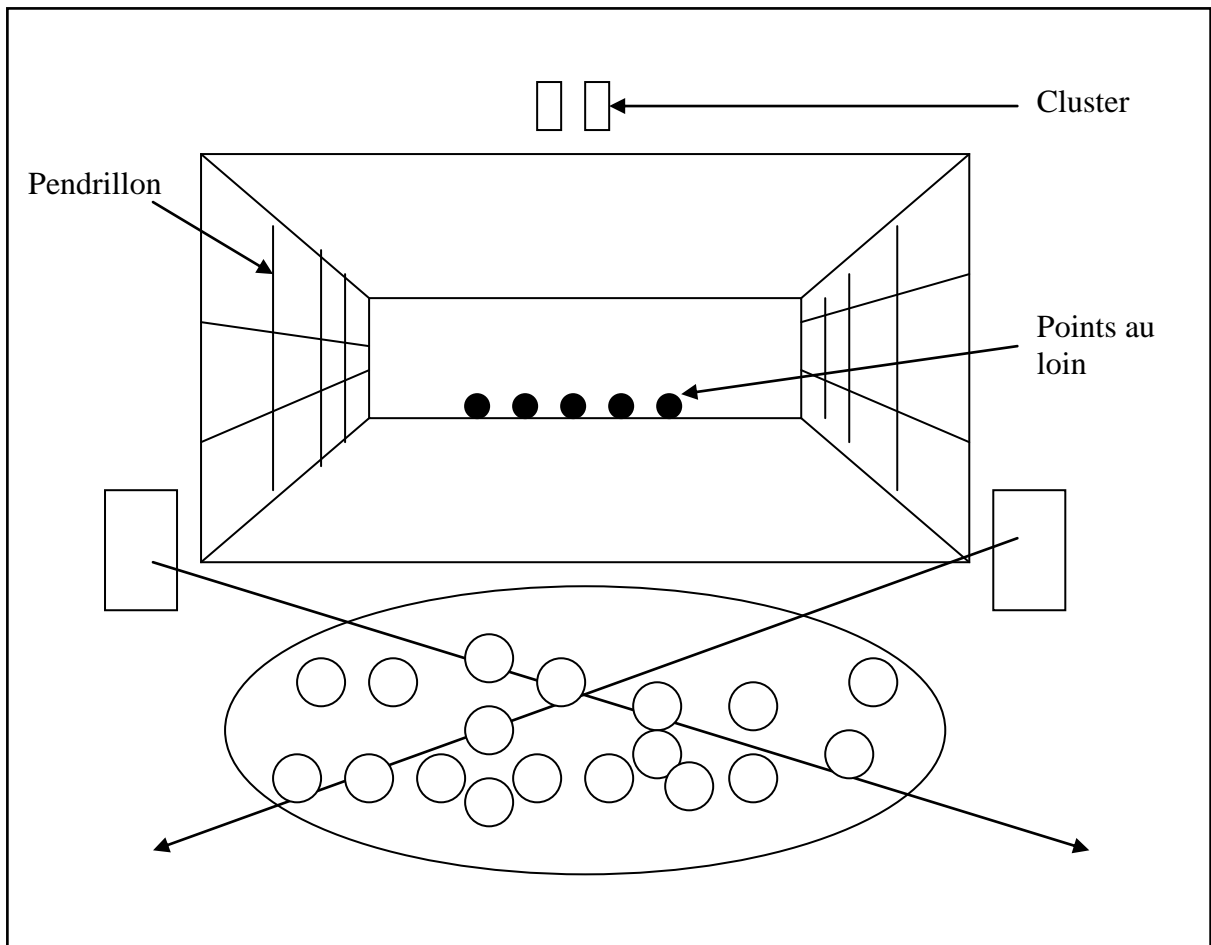
DEUS ES MACHINA

Faire des plafonds d'enceintes, effet de proximité et de détachement des espaces.

Problème du dispositif de diffusion : pas seulement technique : où on place les enceintes : hors champ : comment on fait le flou ?

La multi diffusion est un premier point mais ne suffit pas. Il faut créer la zone de diffusion.





I. Agir sur la boîte.

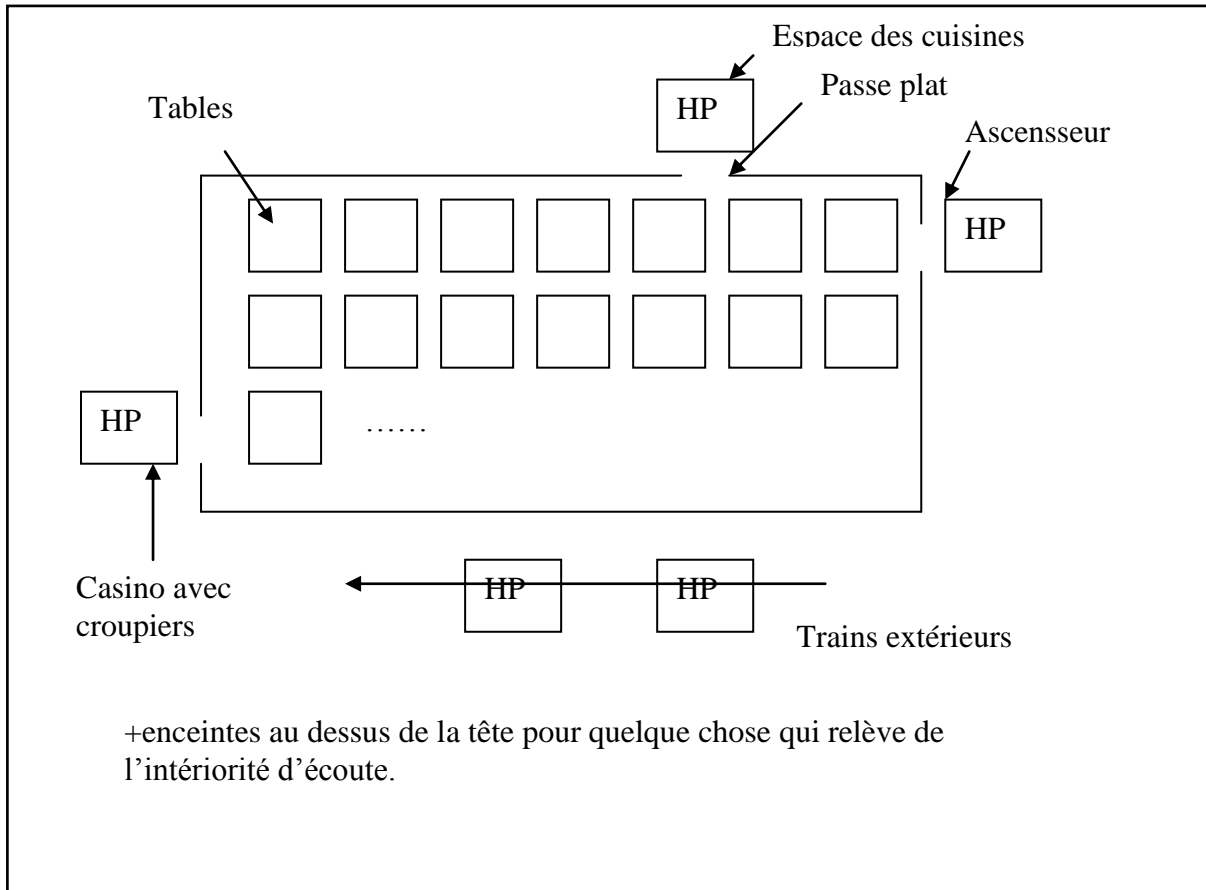
→ Rattraper les acoustiques avant même de mettre des HP.

→ Panneaux de bois avec absorbant, au sol terre brassée pour absorber un peu, mais pas trop car réflexion au sol très utile.

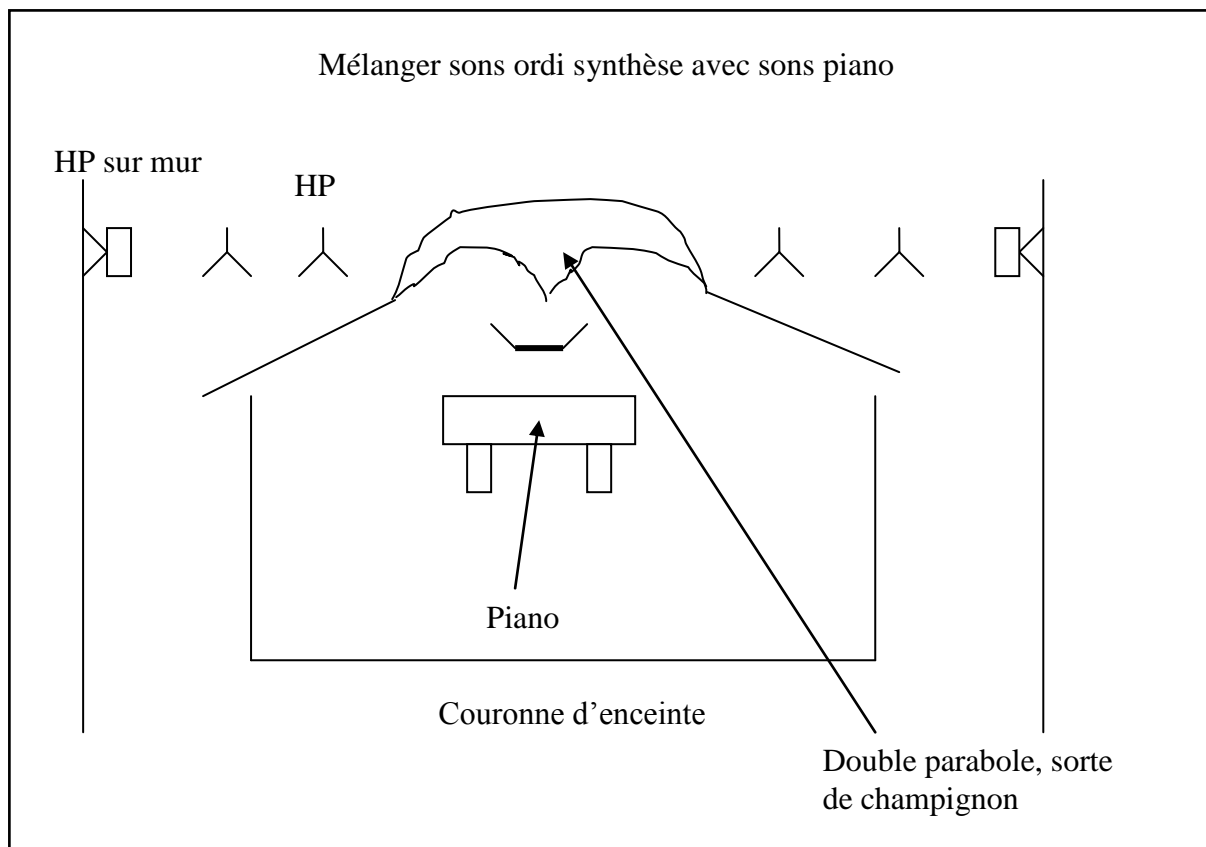
Voilà avant de penser à mettre les HP.

Travail avec scénographe des lieux sur choix des matériaux des ouvertures, place des absorbants, épaisseur et densité des matériaux, des feuilles du décor.

Penser le plus en amont possible, c'est à nous de les éveiller à ça.



Références : les AZT 28x28



Patrick Thévenot AZT, INA

Kerken créé Aliaethus puis donne boîte à ingénieurs.

« Il faut bricoler à mort. »

Deux espaces symétriques :

- Espace de la prise de son
  - Plan sonore
  - Proximité
  - Circulation
  - Mettre en scène des sons devant les micros
  - Adéquation des gestes
- Espace de la diffusion
  - Espace de mise en scène des sons

→ Corrélés

1. Dissocier les éléments, séparés autonomisés sans pour autant être mis à plat, selon qu'un son va être diffusé dans un système extrêmement précis ou non, etc.

**Il faut au moment de la diffusion penser la diffusion.**

**Ebauche puis essai puis retour, refaire jusqu'à que ce soit juste.**

Penser en amont suppose de l'expérience. Il faut avoir du courage pour refaire. Faire beaucoup de matériau. Prises ambulantes, prises de loin, prises étirées, amassées. Mise en scène d'une diversité d'approches et de points de vue. Puis essai d'une somme en salle (essai

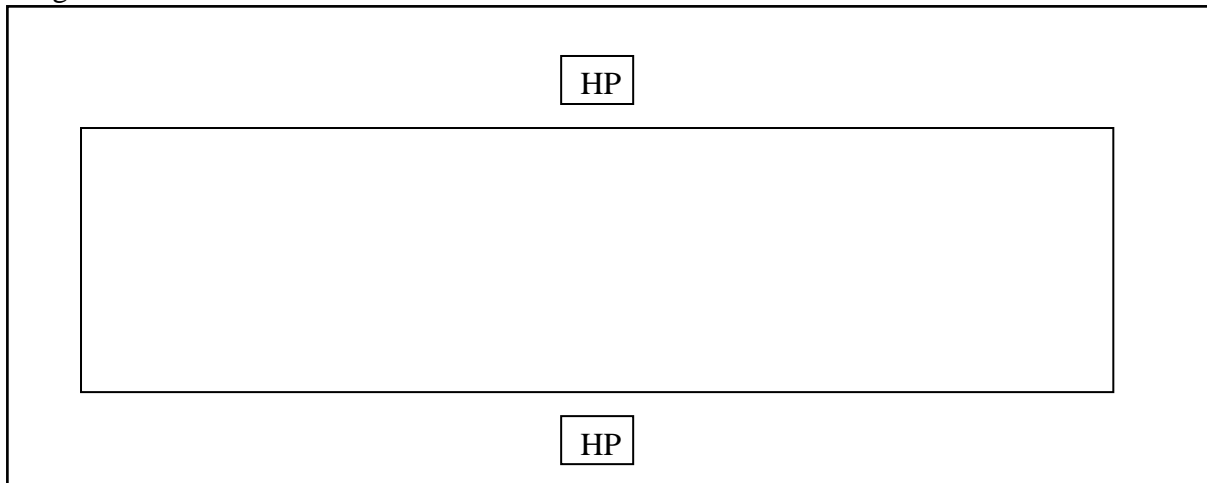
discret à la régie avec petits HP pour ne pas troubler les comédiens). Comprendre les niveaux, la distance, le temps, perdre énormément de chose de sens, il faut déréaliser le son pour lui ramener une poésie, une dimension onirique.

Tout se fait par rapport à un texte, une image, un décor, etc. Puis progression de la répétition. Metteur en scène intervient par rapport au son, à quel moment, association, etc.

Ne pas lire forcément la pièce pour ne pas se faire une idée de la pièce.

Ajustement avec le metteur en scène.

Façon de se confronter à la machine théâtrale. Etre là souvent (au four et au moulin). C'est bien d'avoir un régisseur qui balance ce qui est acquis, tout le temps au fur et à mesure pour intégrer dans la machine.



Pour essayer, avoir déjà des choses en place. Mettre plan proche et loin, profondeur pour tester. Puis commencer à construire, son qui viennent de l'extérieur, étage, après choix dur, souple, par rapport à la mise en scène. Entrecroisement + précision vers la localisation et la justesse de sa place.

Le maître mot : AJUSTEMENT.

Et à un moment, on comprend, il y a une émergence, quelque chose de global.

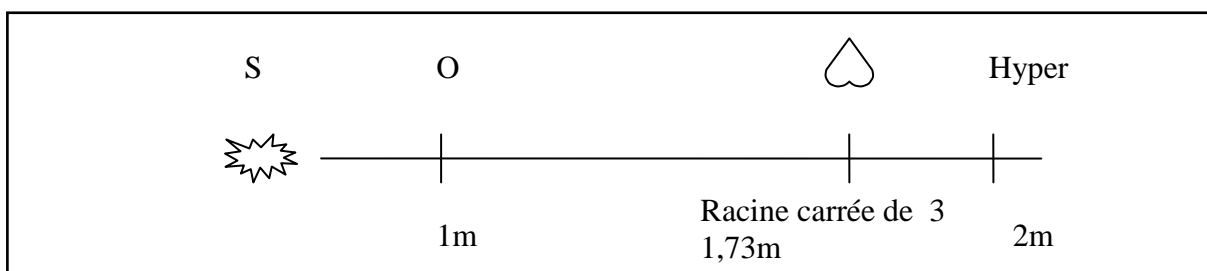
Ensuite, ajustement à chaque diffusion. Aller écouter depuis toute la salle, à toutes les places.

Ex : souvent, enceintes dirigées vers les murs pour gérer des flous, pour un ensemble de personnes, très intéressant.

**Plus que des réverbères, essayer des délais, parce que la salle est une réverbère. Le délai réactive la salle.**

Prise de son OMNI : donne espace + ce qui est important : les plans. Acoustique du lieu = prima donna.

Question de plan, d'où on écoute.





Janisse → double bas bien mieux que Rycote.

Keuken, La question sans réponse, Pièce de Ives

Godard, Prénom Carmen 1982, égalité de valeur, improvisation

Le territoire des autres, François Bel, Gérard Vienne, Michel Fano (son, mise en son, recalage, travail d'association (→ la griffe et la dent) lendemain de 68.

Aperghis – Drouet, Conversations, un des premiers films stéréo de l'INA, couple ORTF sur la caméra. Commerce musical et amoureux. Prise de son Francis Varnier.

Michel Fano (Producteur) Robbe Grillet, L'immortelle, 1963, l'homme qui ment.  
Transeurope express, L'Eden et après (construction du récit aléatoire). Les sons déterminent un ancrage et les images promènent.

## Jeudi

### **José Pivin – documentaire radio sur le terrain prenant en compte le lieu.**

Conseil : regarder bibliothèque de l'INA.

→ Métamkine

Construction à partir de sons directs, travail fait par un danseur formé au son par Daniel Deshays. Paysages de France, Alain Michon (« je suis un paysan du son »), 1996. Prises récoltées durant des piges. Structuration, construction, ordonnancement, tension/relâchement. Différentes natures de silence. Eléments hybridés.

Repenser des univers et organiser à l'intérieur des espaces autonome avec sa nature d'existence. Par rapport à cette installation d'espace.  
(Intérieur/extérieur, franchissement de porte)

Faire du son au théâtre, c'est instaurer un espace dans un monde, un univers de vie. Complexité, quoi mettre, où ? Avec les éléments du lieu en leur trouvant des variables, modalité d'existence sonore, durée, déplacement. Les silences les temps sont déplacés, conçus.

→ Donner à entendre par l'enregistrement, donne à entendre un geste, une composition, quelque chose retaillable.

Démarche d'écriture sonore qui pourrait s'appliquer dans divers domaines. Et peut s'inscrire dans la ville. Arts plastiques.

### Point de vue mouvant

Mise au relatif. Rompre avec la capitalisation, le prince, faire confiance au détail, au particulier que au pouvoir, au global.

Le petit en dit plus. Ne pas avoir la main sur tout.

Le sonore ne se manifeste que par sa perte. Une fenêtre, un petit espace temps de compréhension qui est déplacé dans l'espace.

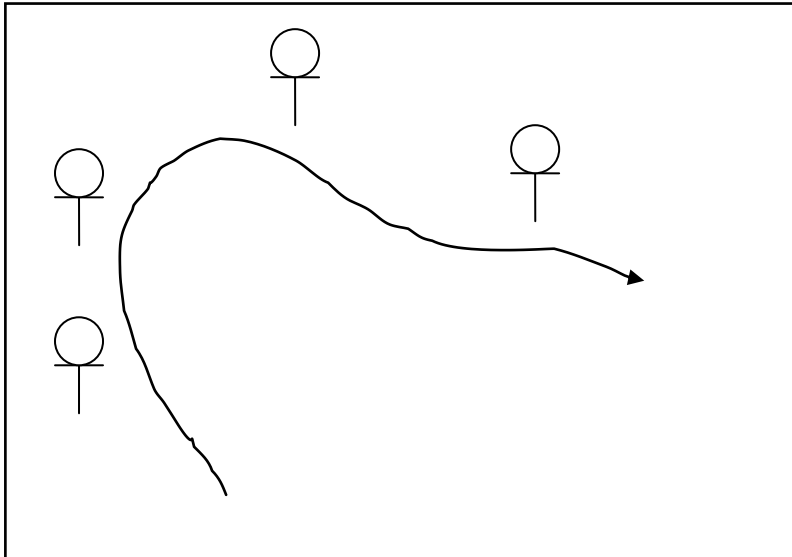
Théâtre ambulatoire ref. Ranconi

« On se confronte à un espace, fondamentalement. On peut pas poser sa crotte et partir. »  
→ À propos des installations sonores de plasticiens.

Monophonie

**La grande règle de la prise de son : La règle du moindre micro.**

Faire un parcours, une circulation



Remettre de l'enjeu par rapport à l'aplat de la diffusion.

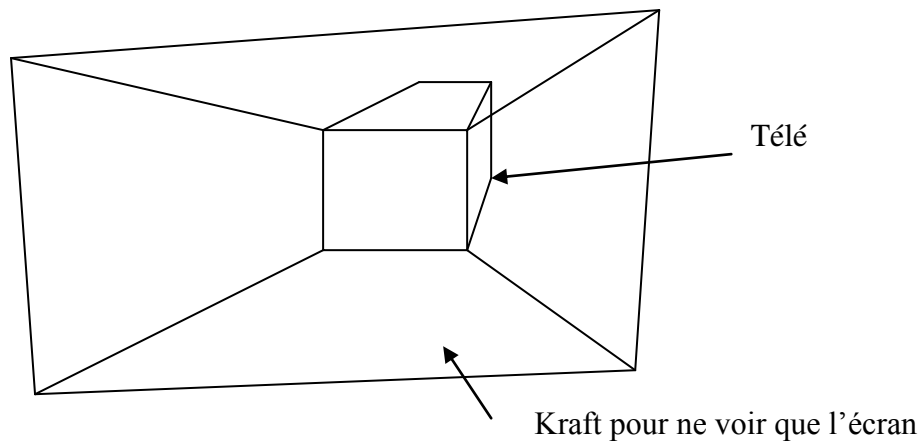
En ouvrant / fermant successivement.

Avec les enceintes, il faut se dire que tout est possible.  
Trucs très focalisés, diffusion en 8, omni, etc.

Idée de créer des espaces, non pas pour faire du réel, mais pour refaire de la 3D, la localisation à du sens.

Trouver le dispositif d'écoute qui correspond à la vision.  
Ex :

Travail sonore d'un élève beaux arts Paris, problème de son avec image qui ne fonctionne pas, solution :



Et là, on accepte le son

Un des plus impensé dans le son est sa diffusion (qui est le parallèle de la prise de son).  
Retour et questionnement.

La monophonie : C'est quelque chose auquel on fait face, sans déplacement possible dans lequel on attend un déroulement, une narration.

Dans le multipoint, chaque HP est l'élément d'un ensemble. Pas de discours dans le sens où il y a plusieurs choses.

Au théâtre :

**Faculté de changer le paysage, de le faire évoluer.**

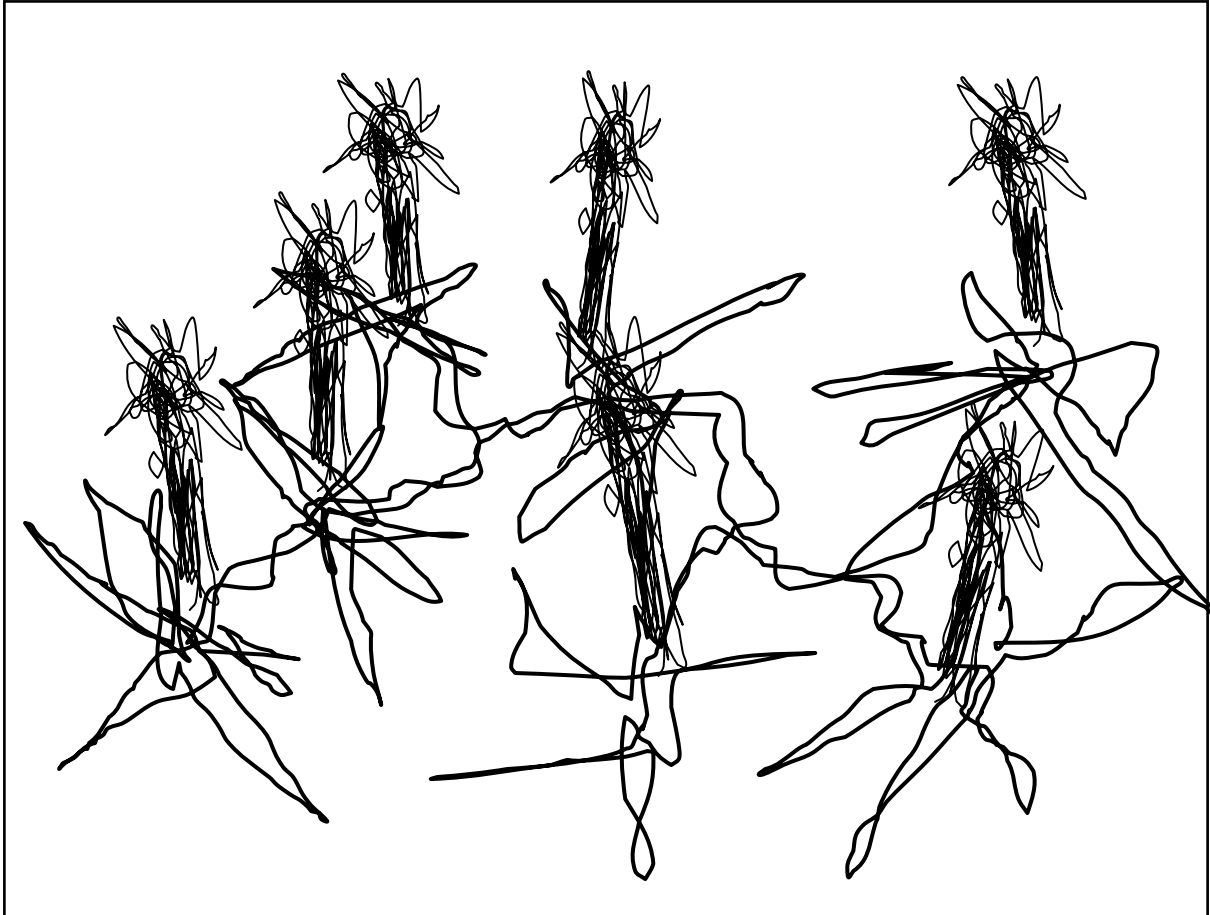
Le faire devenir lourd, menaçant, inquiétant ou autre. Quelque temporel, dans les énergies, un parcours.

Anne Coquelin : on est devant un site. On a une vue, il y a des espaces de circulation. Le site est visible depuis un point de vue. Contient dans certaines limites. Lieu, matrice, vagin, on rentre, on sort, maison, enceinte.

Site : intérieur, circulation, route, tracé, et à chaque fois possible ré avoir un point de vue.

Deleuze = Rhizome

Il y a un circuit dans l'humus et puis des surgissements.



Site : idée de vision globale et succession de proximité. Amène à diversité avec toujours vision globale.

**Se faire des modalités de représentation de l'espace. Il faut modéliser. Imaginer son espace.**

Un univers pour sa vision relative.

Il faut démonter ses savoirs, ses certitudes. Dès qu'on fait quelque chose, prendre une position différente.

Pierre Ali, scénographe italien, triptyque.

**Le sonore ne s'apprécie que par confrontation.**

Le goût du son est un goût de confrontation.

Ex : travail en duel des sons, il y a un différentiel.

**ECOUTER = C'EST RECREER, C'EST PRODUIRE**

Architecture : variation acoustique des lieux.  
Couleur sonore des espaces.

Pas d'absolu mais du relatif et pourquoi pas changeable.

Remise en conscience permanente du sonore.

Bavure d'un espace sur l'autre.

**Parcours aléatoire, donc tout doit toujours coller.**

**Cosmogonie** du sonore.

Sourdre → source

Un vent de son fondement → un pêt

Le bruit – illisibilité

**L'écoute n'est que l'écoute de sa propre mémoire.**

Expérience du sensible :

- Expérience de l'inconnu
- Expérience de la reconnaissance

Différence d'acceptation du sonore et du visuel. Ici, là, consultable, préhensible, compréhensible du visuel fait que je peux la changer, parcourir, construire.

Sonore traverse avec protection écoute de la crainte. C'est pas « je suis là elle est », je le jouis. Je ne peux accepter mon oreille est l'organe qui est celui capable de m'indiquer s'il y a danger ou pas.

Objet fugitif, je le crains. Notre corps est un corps craintif.

**L'oreille est l'organe de la préservation.**

On n'est pas en sympathie immédiate.

Business = répétition du même = acceptation

Deleuze = « Guerrier Nomade »

Varèse : densité 21,5, poème électronique

Temps :

- par épuisement (lassitude)
- par surgissement

Les grands courants sont liés au marketing.

« Son goût est fabriqué »

Question de la liberté.

Dans quelle aliénation on est.

« La batterie fanfare »

« Regarder histoire de l'enregistrement »

François Ribac « La valeur de Rock »

José L. Borges

**« Je suis face au monde et je vais me faire niquer par la première saturation »**

C'est que de l'expérience.

**On ne peut pas parler du son hors de l'expérience.**

Garder la conscience de la lucidité.

S'il n'y a pas de jeu entre deux mécaniques, ça ne marche plus.

LE JEU, LE PLAISIR, LA JOUISSANCE AVEC L'AUTRE ICI ET MAINTENANT...

Frémiot

Giacinto Scelsi (et réécoute Gaspard de la nuit)

Chercher à l'intérieur du même, différents points d'écoute pour enregistrer.

« Pour trouver des lieux au niveau de l'acoustique qui vous plaisent, il faut en faire ;-) »

Eliane Radig, pièce pour violoncelle

Telefunken (AEG) parmi les meilleurs micro, préampli, enregistreurs

Brauner VM-1 : micro anglais qui le font

Préampli : E2A \_ ATEA, Gérard Genot (était chez Studer)

Madeleine Sola, radio France, mix

**Question des images sonores, on reconstruit toujours.**

Van der Keuken, l'enfant aveugle 1 et 2

Enfant : Hermann Slobbe

Tziga Vertov Enthousiasme

L'ordre – JP Pollet, 1970, produit par Sandoz, pharma (LSD, mescaline, etc., maladies incurables) Bruit de fond

Alain Cavalier, Libera me.

- **Fondamentaux du phénomène sonore**

- Un son est toujours un son dans son environnement.
- Il ne se saisit que dans une durée : la verticalité d'un son, la « photo sonore », sont proprement insaisissables.
- Ecouter c'est produire, c'est une recomposition. Reconnaître c'est déjà connaître, c'est la confirmation d'une mémoire, la fabrication, à partir du rassemblement de données disparates qu'on estime ainsi faire sens, d'une reconnaissance.
- **Les deux écoutes** :
  - Entendre : ça agit d'abord sur les centres moteurs, c'est de l'écoute de vigilance pour repérer un danger éventuel, un radar sécuritaire. (cf. Alain Berthoz). Il s'agit d'identifier une source sonore, de reconnaître si un bruit qui surgit n'est pas le signe d'un danger imminent. Cette écoute est bien sûr plus sensible aux ruptures, aux sons qui apparaissent ou disparaissent, aux changements de régime, à toutes les discontinuités. On utilisera cette faculté dans une pièce sonore pour éveiller par endroits l'attention, organiser les tensions, en veillant à organiser des variants et des invariants sonores. Un bruit continu en effet disparaît de la conscience. Une fois que la mémoire sonore a identifié la source comme un évènement sans danger, elle l'évacue pour se mobiliser sur le reste, ne cessant ainsi d'élaguer parmi une infinie profusion de bruits. L'attention est donc continue, mais pas son objet, qui lui est toujours flottant, mouvant, l'écoute (1 et 2) est toujours extrêmement discriminante, fonctionnant ainsi à l'inverse des procédés artificiels de captation et de diffusion des sons, pour qui tous les sons se valent, de manière synchronique et diachronique et qui n'élaguent jamais mais accumulent sans cesse. (On a pas naturellement une écoute du continuum : la pluie on l'entend quand elle apparaît, quand elle change de régime, quand elle disparaît...)
  - L'écoute désirante, pour atteindre un objet qui m'intéresse.
- Le sonore c'est la pluricité, le flou, l'inconnu et le rappel sensible, un monde de nuances, ça ramène au corps, aux sensations, aux centres moteurs : ta voix me touche ; réveil des sensations.
- La diffusion c'est un changement d'échelle.
- Avant qu'on ait compris la raison d'un son, son origine, il reste polysémique. Il gardera cette plasticité aussi longtemps qu'on restera dans l'impossibilité de l'interpréter. Par ailleurs, c'est d'abord le lien entre le bruit et ce qui l'a occasionné qui fait le sens. Lors de l'écoute d'un écho, on entend l'écho avant l'objet de l'écho, sa raison.

Pour ces deux raisons, qui sont liées, on a parfois intérêt à placer un son qui n'est pas attendu, où il y a un hiatus entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. C'est dans ce déplacement, dans cet écart que l'on crée que pourront se créer une écoute plus mobile, plus disponible, active, où tout ne sera pas joué à l'avance.

- Le sonore se repère par la mise côte à côte, la mise en relatif d'un élément par rapport à un autre. On associe le son qu'on écoute aux empreintes que l'on a en nous, car nous sommes une sonothèque ambulante prodigieuse. Le semblable serait d'ailleurs le moteur du rêve, la condition de la mise en poétique. Si il ne se reconnaît que dans la mise en relatif avec notre mémoire sonore, il ne s'apprécie que dans sa confrontation avec d'autres sons comparables sur lesquels on s'est concentrés récemment, car si la mémoire sonore affective de reconnaissance semble ne pas s'effacer, la mémoire sonore analytique mobilisable pour cette confrontation qualitative semble éphémère. Ce n'est que par cette confrontation que l'on pourra vraiment juger un timbre, une acoustique, une dynamique. Car écouter c'est produire, c'est tout sauf une neutralité passive, c'est identifier la nature d'un son dans une acoustique, puis ses qualités, et l'investir de notre imaginaire pour le recomposer en lui donnant un sens, le faire prendre corps en nous. Le sonore n'est pas immédiatement préhensible comme le visuel, il me traverse, il faut le suivre avec vigilance afin de le saisir toujours temporairement et partiellement, il ne reste pas en place. Sa nature temporelle le rend insaisissable dans sa totalité et nous rend attentif à son surgissement, son épuisement. Tout ça fait qu'on ne peut pas apprendre le sonore et parler du son hors de l'expérience.

- **Le travail créatif sur le sonore (radio, théâtre, cinéma, installations, musique)**

- Les formats marchands imposent des codes (Dolby, 5.1, etc.) qui impriment une forme non choisie et dont la pertinence artistique est toujours à questionner.
- L'enregistrement numérique, l'informatique, ne changent rien aux fondamentaux de l'enregistrement et de la création sonore, tout ce qu'ils apportent c'est un surcroît de souplesse et de rapidité.
- Le sonore s'inscrivant dans la durée, la création d'une forme sonore se traduit toujours par une construction temporelle. Représenter c'est construire.
- **Petite genèse du sonore :**  
Fin XIXe, la captation des images et des sons réels apparaissent de manière à peu près concomitante avec la naissance de l'appareil photographique puis du phonographe. Avec leur déclinaison au sein de la culture de masse qui se développe également au même moment, on aurait pu s'attendre à l'essor parallèle de l'utilisation familiale de ces deux pratiques. Mais bizarrement, seule la photo y accèdera.  
Le magnétophone portable, qui aurait pu devenir le pendant de l'appareil « reflex », ne servira pas à enregistrer le réel quotidien, intime et prosaïque, mais bien à réenregistrer ce qui était déjà connu et validé, la musique écrite, le déjà



joué. On capte bien le réel, mais pour conserver non pas les sons du monde mais ce qui a déjà été trié, construit à plat, les notes de musique et les discours, les langues vernaculaires. Paradoxe d'autant plus étrange que le sonore est bien le lieu du vivant, la conséquence d'un choc ou d'un frottement, d'objets saisis dans leur transformation, en train de vivre.

Ce n'est qu'avec les 1ères dramatiques radio dans les années 30 qu'apparaissent les 1ers bruits. ≈1925 : Mare Nostra, 1<sup>ère</sup> dramatique radio, déclenche, de par la nouveauté et la puissance d'évocation du sonore un effet de réel farouche, supérieur encore à celui de la fameuse émission d'Orson Welles. Mais le sonore n'arrive vraiment qu'avec le cinéma « parlant » des années 30 et le bruitage qu'il implique. En effet, le matériel est alors très lourd, il faut donc travailler en studio, d'où, forcément, les vrais sons du monde sont absents, il faudra donc les recréer. Le travail réalisé dans ces années là est d'emblée remarquable et reste encore à exploiter. On constate une grande économie de sons, tout excès est évacué, seules les informations sonores utiles dramatiquement sont retenues (Fritz Lang avec M le Maudit, etc.). Nous sommes alors plus dans l'évocation, l'épure, le 2<sup>e</sup> degré. Le bruitage est alors plus une économie de représentation, économie étant prise dans ses deux sens. L'adéquation dramatique image et son fait qu'on rentre encore plus dans le film. Le bruitage au cinéma collabore avec l'image pour la distribution du sens et des énergies dramatiques : contrairement au bruitage radio, sans l'image, je ne « reconnais » pas forcément les sons présentés.

- Entendre : ça agit d'abord sur les centres moteurs, c'est de l'écoute de vigilance pour repérer un danger éventuel, un radar sécuritaire. (cf. Alain Berthoz). Il s'agit d'identifier une source sonore, de reconnaître si un bruit qui surgit n'est pas le signe d'un danger imminent. Cette écoute est bien sûr plus sensible aux ruptures, aux sons qui apparaissent ou disparaissent, aux changements de régime, à toutes les discontinuités. On utilisera cette faculté dans une pièce sonore pour éveiller par endroits l'attention, organiser les tensions, en veillant à organiser des variants et des invariants sonores.

Un bruit continu en effet disparaît de la conscience. Une fois que la mémoire sonore a identifié la source comme un événement sans danger, elle l'évacue pour se mobiliser sur le reste, ne cessant ainsi d'élaguer parmi une infinie profusion de bruits. L'attention est donc continue, mais pas son objet, qui lui est toujours flottant, mouvant, l'écoute (1 et 2) est toujours extrêmement discriminante, fonctionnant ainsi à l'inverse des procédés artificiels de captation et de diffusion des sons, pour qui tous les sons se valent, de manière synchronique et diachronique et qui n'élaguent jamais mais accumulent sans cesse.

(On a pas naturellement une écoute du continuum : la pluie on l'entend quand elle apparaît, quand elle change de régime, quand elle disparaît...)

- Il va donc de soit que l'outil privilégié d'une pièce sonore, ou plus largement pour faire entendre quoique ce soit, pour produire de l'écoute, la réactiver, c'est la coupure et la gestion des discontinuités.

On peut dans les cas limites se demander jusqu'où on va mettre à l'épreuve l'auditeur (cf. Antonin Artaud).

Faire du sonore, c'est élaborer l'économie de ces discontinuités, une stratégie de construction, organiser une dramaturgie, canaliser des pulsions ; à l'inverse d'une mélodie, du discours explicite et de la continuité -et en excluant toute illustration, toute redondance. Il s'agit bien de rompre, d'accélérer, surprendre, drainer des

flux, gérer des circulations dans un site –imaginaire ou réel. (Le cinéma est-il d'ailleurs autre chose qu'une succession de coupures ?).

- Le sonore c'est d'abord un récit, une écriture. Ce n'est surtout pas les machines, ou alors en dernier lieu. Les fondamentaux en sont plutôt : quelle est l'acoustique d'un lieu (réel ou imaginaire), et sous quel point de vue allons-nous le considérer ; que va-t-il mettre en scène, quelle sorte d'imaginaire va-t-il déclencher... La prise de son c'est un sujet entendant qui inscrit ce qu'il choisit d'écouter et un public. Tout procédé technique devra d'abord se mettre au service de ces fondamentaux, sans jamais prétendre vouloir prendre la première place, sous peine de tomber dans le formalisme ou le discours creux. L'interactivité, ou quelque autre procédé, doit être au service d'un enjeu réel, du récit principal, et donc fortement instrumentalisé. On conçoit bien ainsi qu'on ne peut partir d'une technique particulière pour élaborer une œuvre sonore, mais bien l'inverse : on utilisera une technique particulière si et seulement si cette dernière est entièrement au service de ce qui est dit. Et d'ailleurs, la manière la plus sûre de ne pas inverser les priorités sera de toujours, au moins en partie, d'inventer à chaque fois sa forme pour en garantir son adaptation au propos et non pas l'inverse. [Et penser la forme ça commence avec quoi ?]
  
- Mais que fait-on au juste quand nous travaillons sur le sonore, quand on produit du sonore. Car on peut faire acte de sonance, créer des objets sonnants, produire de la matière pour nos oreilles, et notamment désormais par le biais de l'enregistrement et de la diffusion. Quels en sont les critères et les étapes :
  - **1-** Choisir un objet sonnant
  - **2-** Choisir l'objet avec lequel on fera sonner le précédent, ainsi que la durée du mouvement, la pression, la vitesse du choc. Car il y a toujours une dichotomie entre l'objet et le mouvement qui le fait sonner, qu'il soit contingent ou volontaire, par frottement ou par choc.
  - **3-** Le 3<sup>e</sup> élément c'est le lieu et son acoustique.

L'acoustique est une donnée relative : il y a des points d'émission et des points d'écoute.

Le lieu c'est bien la matrice, le lieu de l'origine.

Ce lieu peut nous être familier ou inconnu, voire inédit. Si on enregistre avec un micro dans une baudruche, on crée un nouveau monde, à travers sa peau, qui filtrera tous les sons enregistrés.

Et puis il y a la matière du lieu. La résonance décrit la nature matérielle du lieu. Quand on veut créer un son particulier, sa nature ne sera pas obtenue avec un effet, mais découlera bien plutôt des choix de prise de son.

On doit aussi pouvoir jouer avec la mémoire affective de cette matérialité des lieux : le son d'une porte c'est quoi, et c'est entendu où ; c'est une porte, massive ou pas, qu'on ouvre, ou qu'on ferme ou qu'on claque plus ou moins violemment, avec en actionnant la serrure ou pas, c'est la porte d'une chambre de bonne dans un petit couloir ou celle imposante d'une cathédrale...
  - **4-** Le choix du point d'écoute à l'enregistrement, pour une prise en monophonie, ou des points d'écoute pour une prise avec plusieurs canaux. Un seul canal permettra déjà de distinguer des timbres, des matières, des formes, des plans, la résonance d'une acoustique. Une prise avec plusieurs canaux permettra de varier les points de vue, de zoomer ou de s'éloigner,

d'aller chercher un objet particulier dans la scène sonore, d'organiser une diversité. On doit aussi garder à l'esprit une règle importante de la prise de son, celle du moindre micro.

- **5-** Le choix du point d'écoute du point de vue de sa destination, de sa réception, du type de diffusion, car on doit y penser dès la prise de son : donc combien de points de vue à la prise et comment on les redistribue, c'est-à-dire essentiellement le choix entre la diffusion en multipoints, multi monophonie et celle en stéréo ou 5:1 et plus. La différence essentielle résidant pour le premier choix à établir un espace réel, valable pour n'importe quel endroit du lieu de diffusion, et pour le second en un espace virtuel, établissant un point d'écoute unique.  
Le plus impensé du sonore, c'est la diffusion.

- Pour évoquer une idée, un phénomène, se pose la question de la déclinaison, comment rendre le même dans sa diversité, sans subir l'usure de la répétition.
- À chaque fois qu'on amène un élément, il faut qu'il soit ouvert, emmener plutôt une question qu'une réponse.
- Selon l'énergie qu'on insuffle on imprime un certain régime.
- **Le point de vue mouvant :**  
C'est une mise en relatif, une rupture avec la capitalisation, la capture totalisante, c'est regarder le monde par le plus petit, le singulier plutôt que du point de vue du pouvoir, en passant, en se frottant à lui, en le perdant, c'est une fenêtre qui se déplace dans le temps et dans l'espace, une route, un chemin, un trajet qui offre différents points de vue sur un nouvel ensemble, une succession de proximités. Ça nous remet un enjeu de circuler ; dans l'idée du parcours tout n'est pas joué, il faut rester actif pour saisir la raison des variations et leurs conséquences.
- **La monophonie :**  
Un micro c'est un centre. Il désigne quelque chose à qui on fait face, sans déplacement possible, dont on attend une narration. Au sein d'un mixage, il pourra donc permettre une circulation, en changeant le monde devant soi. On est devant un site, un lieu sur lequel on a une vue (ce n'est pas le lieu lui-même, la matrice même, mais une perspective au sein de cette géographie imaginaire), avec des espaces de circulation bien définis, qu'on tient dans certaines limites, un point de focalisation où tout vient se relier sous un certain angle, constituant ainsi une « partialité globale », l'élaboration d'un univers, mais jamais totalisant, fragmentaire mais toujours relié, une cosmogonie partielle. Alors que la stéréophonie assume moins sa partialité en se voulant un espace définitif et totalisant.

- **Le son et le musical**

- La musique c'est « à l'origine » certainement une volonté de dialoguer avec le sonore du monde, en référence au réel, en imitant les événements sonores du monde on l'incorpore et l'apprivoise, le civilise : on parle au tonnerre en faisant du

tonnerre. La répétition, le rite se construit, les formes s'inscrivent, se répètent, puis la musique trouve son autonomie.

Sans cesse on revient au réel : le simulacre c'est le musical.

Lévi-Strauss : la musique c'est le langage moins le sens.

[cf. Jacques Attali dans: Bruits. L'économie de la musique jusqu'au disque.]

Les instruments sont des machines à produire du son, des sons codés localement et historiquement. C'est du son transcédé.

En Occident, une fois la musique devenue autonome, les maîtres deviennent les compositeurs. Eux et leur imposante généalogie ont préempté le sonore, le détiennent jalousement et ne veulent rien en lâcher. John Cage : tout le sonore du monde c'est de la musique. Dès les bruitistes et Russolo, donc très tôt dans la courte histoire du sonore, le bruit du réel est assimilé au matériau musical. À partir du moment qu'un compositeur isole un son du réel pour adouber de son regard créatif cet objet sonore, ce dernier se voit transmuté en or artistique; comme la transsubstantiation du très prosaïque urinoir en Urinoir de Duchamp. Cette posture qui décrète que le sonore est musical inverse pourtant le simple fait qui veut que le musical n'est qu'une partie du sonore. Rien n'empêche bien sûr que du sonore soit utilisé en art, encore faut-il lui avoir tout d'abord concédé son autonomie, et, en quelque sorte, sa prééminence.

- **Son et image scénique: théâtre, cinéma et installations**

- Le sonore existe dans des champs très différenciés.
- Partout où le sonore de l'image est là, il n'est jamais considéré, c'est alors un objet discret qui travaille derrière -mais ce travail est fondamental.
- Il n'y a pas de réel qui ne soit constitué, à fortiori dans les arts. Il est possible de relever deux grandes écoles dans la mise en scène du réel par l'image et le son, en prenant pour point de départ les deux figures tutélaires du début du cinéma : Lumière et Méliès. Pour Lumière, en fonction de ce que permet la technique, on prend tout ce qu'on peut du réel, avec sinon un souci, du moins une volonté de ne pas faire le tri, d'en prendre le plus possible pour entraîner par là un saisissement dû au luxe de détails censés rendre encore plus crédible la recomposition. La déclinaison sonore de ce parti pris fera qu'on prendra tous les sons, voulus ou non, nécessaire au récit ou non. On aura bien sûr en contrepartie du mal à trier dans le son, une profusion peu propice à une écoute active, au déclenchement efficace de l'imaginaire du spectateur, sommé d'écouter un ensemble fini où tout est censé y être. Méliès, tout au contraire, convoque des éléments du monde et les ordonnance. Les artifices, explicites, réclament l'assentiment du spectateur, actif, pour investir un imaginaire mis au service d'un enchantement. Ici on choisit soigneusement et créativement les sons, entre eux : des silences. Le hors champ est géré. Chaque élément convoqué a une fonction précise, rien n'est inutile ou redondant, les éléments superflus sont élagués.  
[Quant au design sonore, il vise le spectaculaire, d'où son échec ; lui non plus ne sait pas s'adresser à l'imaginaire du spectateur, ne lui fait pas confiance, veut lui imposer une écoute censée être agissante par elle-même]
- **Le Lien entre la prise de son et la diffusion :**

Deux espaces symétriques se font face : celui de la prise de son, où l'on organise des plans sonores, des proximités, des matières, des objets et des gestes et celui de la diffusion, où se rejoueront ces éléments, où ils devront être remis en scène. Les deux sont interreliés et doivent se penser l'un avec l'autre. La prise de son en particulier doit se faire en fonction de la diffusion. La confrontation avec cette dernière est donc décisive. On pense donc la prise en amont en anticipant son effet lors de la diffusion, puis on l'adapte autant que faire se peut, et même, au besoin, on la refait. L'ajustement est permanent ; au bout d'un moment on comprend, surgit alors un parti-pris global dont la pratique a sanctionné la justesse, qui pourra désormais guider toute l'organisation sonore.

À la prise, il faut du coup plein de possibilités, couvrir l'évènement dans plein de directions, une grande diversité de points de vue afin de disposer d'un panel de choix. Et ce ne sera pas toujours le « meilleur » son, le plus proche, détaillé, le plus propre qui marchera, il faudra au contraire parfois savoir utiliser des défauts techniques ou des aberrations de prise de son, un son sale, flou, infidèle, etc. Le flou par exemple permet d'être investi par l'imaginaire de l'auditeur, que l'objet sonore soit comme une phrase dans un livre, devant être gonflé de la mémoire sonore et émotionnelle de celui qui écoute et non comme une injonction d'écouter un son déjà défini exhaustivement. Il faut aussi bien comprendre les niveaux de chaque objet les uns par rapport aux autres, les plans.

#### - Le sonore au théâtre :

- On remet en scène le son, là où il est écouté. Mais il faut s'adresser à tous de la même manière, à la différence du cinéma qui ne s'adresse qu'à un seul point central imaginaire, le « sweet spot », la position du prince, avec la stéréo puis le muticanal. Car il faut ici placer des sons dans un espace de manière à refabriquer une diversité de sources réelles qui s'intègrent en surgissement, se différencient dans l'espace, se recoupant de manière mouvante au gré de l'écoute fluctuante et discriminante de l'auditeur, fabriquant ainsi un effet de réel sans recourir au point de vue unique qui interdirait cette recomposition active puisque qu'elle serait alors déjà bouclée, vissée dans sa disposition virtuelle. Lorsqu'on écoute un enregistrement stéréo d'extérieur, on laisse notre imaginaire reconstituer la scène qu'on écoute, au besoin en fermant les yeux pour faciliter cette recomposition. Au théâtre, nous sommes face à la source présumée des sons qu'on nous propose. Cette même image stéréo qui pouvait fonctionner quand nous ne faisons face qu'à notre imagination, ne peut ici en aucun cas coller avec ce que nous voyons. On est alors contraint par le tangible de la scène de simuler de l'existence réelle, l'artifice doit en quelque sorte être explicite pour être accepté et investi par le spectateur. Pour évoquer la pluie, il sera donc exclu de recourir à la diffusion d'un enregistrement stéréo ou muticanal de la pluie prise de manière générale et continue. Par contre, la diffusion en muti-monophonie de plusieurs sons distincts et bien différenciés comme la pluie sur une verrière, le son d'une gouttière, etc. nous permettra de sortir du piège, du carcan de cet espace virtuel artificiel qu'on ne peut confronter à l'espace concret de la scène sans courir à l'échec, de ce

hiatus menaçant la cohérence entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Il faut traiter le sonore par rapport à là où il se trouve dans le temps et l'espace de la pièce.

Il faudra donc organiser des stratégies qui permettront au spectateur d'accepter la supercherie, à l'aide de codes de représentation explicites et plus respectueux de la liberté naturelle de l'écoute. Ces codes explicites pourront prendre bien des formes du moment qu'ils prouvent leur cohérence avec la forme plus générale de la pièce. Car lorsqu'on a du vivant, la règle devient rédhibitoire. Pour surmonter ces contraintes multiples on n'aura d'autre solution que de procéder empiriquement, sans oublier également qu'une forme qui ne s'accepte pas au départ pourra très bien passer ultérieurement grâce à sa répétition.

- On doit pouvoir faire le lien entre les sources de diffusion et l'espace de représentation. Le son doit donc provenir de l'espace scénique. On ne peut entendre de manière proche et forte des gens parler alors qu'on ne voit que des petits bonhommes lointains sans perdre une nécessaire identification avec ce qui se passe. Avant la diffusion, on travaille les acoustiques. Une fois l'acoustique stabilisée, on choisit là où on va mettre ses sources, en veillant à ce qu'elles proviennent de l'espace scénique.
- Le théâtre est bien le laboratoire idéal du sonore, seul endroit où la recherche sonore peut être permanente.
- Le son participe à la scénographie, à l'architecture temporelle de la pièce et son articulation dramatique : il s'occupe lui aussi, le metteur en scène devant décider de cette distribution, de la vibration, du flou, des ruptures de continuité, du partage du sensible, de la canalisation des énergies, des flux, avec son mode de représentation particulier.
- **Le son, la temporalité théâtrale et l'espace théâtral :**  
Dans un paysage sonore enregistré, un continuum, c'est un supplément d'existence dans notre présence au monde qui nous est proposé (qu'on ne peut d'ailleurs écouter très longtemps sans se déconcentrer). Au théâtre par contre ce qu'il faut c'est du différencié et du discontinu, il ne faut pas y injecter du réel (encore moins un réel virtuel), le monde tel que je le perçois mais plutôt bricoler un réel parallèle, celui de la pièce ; et ce pour tout le monde, ce qui exclut le point d'écoute unique et privilégié de la classique position du prince recherchée dans la stéréo et le muticanal. [Il en découle pas mal de conséquences pratiques : un délai sur un objet sonore pour le mettre en relief et le distinguer sera toujours préférable à l'emploi d'une réverbération pour le même usage ; il faut se déplacer, écouter dans toute la salle, pour vérifier la pertinence générale de la mise en acoustique choisie]. La temporalité du continuum est différente de la temporalité de la pièce, qui n'est pas du temps réel.  
Ce réel particulier, contextualisé sera constitué de pièces différenciées qu'on articule ensemble. Le différencié permettra l'indispensable dispositif de perte face à l'impératif d'écoute (lié à tout son diffusé), au continuum et à l'excédent d'information. Si je

dois évoquer la pluie dans une pièce, comment faire pour ne pas encombrer l'écoute d'un continuum pesant et d'un réalisme ici déplacé ? Si je compte m'en tirer par une progressive perte de volume, ça ne marche pas car alors elle disparaît. Il faut donc démultiplier les points de diffusion et les sons correspondants grâce à la multi-monophonie : l'écoute va alors pouvoir choisir ; on dissocie, déconstruit la scène sonore, c'est un démontage. Il y a bien un dispositif de perte, mais on doit également pouvoir y réaccéder. Cela doit rester en dessous du niveau de voix du comédien et en fonction de l'espace qu'il crée, dans les déplacements, les arrêts de jeu, les trous, les sons alors ressurgissent, prenant toujours des formes nouvelles.

Il faut tricher.

La temporalité théâtrale s'occupe de la gestion des flux, de l'énergie de la pièce, des suspensions, des accélérations, de la scansion, des arrêts. Et ce qui prend en charge cette temporalité au mieux dans une pièce c'est le son. Le son, discret mais déterminant, en arrière, n'est pas un récit parallèle mais un canaliseur d'énergie et une scène temporelle pour dilater ou contracter le temps. Avec le sonore, on travaille à la sensation avant le sens.

Un acteur, solitaire, monte sur une dune ; on entend le souffle d'une flûte, une seule note filée, elle s'éteint, silence ; il dit : « Midi » ; la pièce reprend. Autre exemple : la nuit est déjà bien avancée, c'est la fin d'une fête, nous sommes dans la cuisine, un peu à l'écart de la musique et des derniers fêtards qui soudain surgissent, avec eux l'arrivée brutale de la musique. Mais cette musique qui emmène avec elle l'énergie avinée de ce groupe surgissant ne peut rester à ce niveau pour la suite de la scène : qu'en faire ? Un des fêtards prend une bière dans le frigo, le referme d'un coup de pied, le bruit s'arrête alors.

- Une parole enregistrée et diffusée telle quelle, c'est une langue morte, il faut à proprement parler la remettre en scène pour qu'elle reprenne vie : la véritable acousmatique se réalise dans l'espace théâtral.
- Au théâtre le sonore est dépendant de l'imaginaire du texte. Il s'agit donc de déterminer l'entreprise à mettre en jeu pour être juste. Enregistrer un vélo pour une pièce de Beckett, qu'est-ce que ça suppose ? C'est certainement le décontextualiser, c'est une idée de vélo, peut-être juste le roulement à bille, ou un vélo enregistré dans une chambre à coucher, c'est-à-dire entendre un son dans un espace qui le dénonce...  
C'est bien cet objectif qui va me conduire à me demander avec quelles variables je vais devoir travailler pour exprimer au mieux cet imaginaire.
- 
- 

- **Le sonore au cinéma :**

- Le sonore n'arrive vraiment qu'avec le cinéma « parlant » des années 30 et le bruitage qu'il implique [ce qui manque au « muet » ce n'est pas le « parlant » c'est le sonore]. En effet, le matériel est alors très lourd, il faut donc travailler en studio,

d'où, forcément, les vrais sons du monde sont absents, il faudra donc les recréer. Le travail réalisé dans ces années là est d'emblée remarquable et reste encore à exploiter. On constate une grande économie de sons, tout excès est évacué, seules les informations sonores utiles dramatiquement sont retenues (Fritz Lang avec M le Maudit, etc.). Nous sommes alors plus dans l'évocation, l'épure, le 2<sup>e</sup> degré. Le bruitage est alors plus une économie de représentation, économie étant prise dans ses deux sens. L'adéquation dramatique image et son fait qu'on rentre encore plus dans le film. Le bruitage au cinéma collabore avec l'image pour la distribution du sens et des énergies dramatiques : contrairement au bruitage radio, sans l'image, je ne « reconnais » pas forcément les sons présentés. Et symétriquement, sans le son, je ne vois pas forcément la même chose : Tati dans Mon Oncle nous fait voir une tasse à café perdue dans un plan général sans zoomer, juste par le bruit de la cuillère dans la tasse sans aucun autre bruit autour, le zoom est sonore, par évidence. François Bel, Gérard Vienne et Michel Fano nous montrent aussi dans Le Territoire des Autres, une bande son sans sédiments : ne pas hésiter à avoir du silence plutôt que la profusion, l'excès et le remplissage, et privilégier la cohérence artistique des sons et de la musique par rapport à l'intention, plutôt que le « réalisme » et la redondance. Jean Daniel Pollet dans L'Ordre, nous montre aussi une bande sonore où là non plus, il n'y a pas de sédiments, les silences sont fréquents, la voix off est bien une parole, quelqu'un qui nous parle et pas du tout un commentaire.

-