

Théâtres  
en Bretagne



la  
fabrique  
des  
sons

N°20 • 2<sup>e</sup> semestre 2004 • 8,50 €

Presses Universitaires de Rennes

# pousser les murs, ouvrir l'enceinte

## de la radio au spectacle, le regard du son

entretien avec mathieu oriol

**Éric Vautrin :** *Comment as-tu rencontré le Théâtre du Radeau ?*

**Mathieu Oriol :** C'est en exerçant dans une station radio que j'ai pu pour la première fois travailler le son. J'ai ensuite découvert le spectacle vivant, d'abord comme technicien d'accueil dans différents lieux, puis en tant que régisseur avec des compagnies de danse et des troupes de théâtre. Lors de la création de *Haru no Saiten : un sacre du printemps* par Carlotta Ikeda, j'ai rencontré Alain Mahé. Celui-ci m'a proposé de reprendre la régie son d'*Orphéon*, en 1999, à Prague. Après *Orphéon*, quand il a été question de la création de *Cantates*, François Tanguy m'a proposé de continuer l'expérience. Il y a peut-être quelque chose comme une sensibilité commune qui nous rapproche... Quelque chose qui a à voir avec l'écoute. J'ai passé une grande partie de ma jeunesse à regarder la radio, et c'est d'abord cette perception particulière qui conditionne le regard que j'ai aujourd'hui sur le son dans le spectacle vivant. Le choix de raconter ou ne pas raconter une histoire avec le son. Cette sensibilité qui me rapproche du Théâtre du Radeau, c'est aussi l'écoute dans l'espace ; faire percevoir l'espace par le son, et faire

percevoir le son par le corps. Construire ton propre espace avec ce que tu entends.

**É. V. :** *Et tu parles de « regarder » la radio !*

**M. O. :** Oui, il y a comme une inversion où l'espace confirmerait le son, et non l'inverse. Dans la cave de la Fonderie en ce moment, Marek Havlicek expérimente un logiciel d'interaction entre synthèses d'images et de sons. C'est un peu pareil, je crois ! Visualiser ce que l'on entend. C'est la relation entre les différents sens, les modes de perception, qui construit mon écoute.

**É. V. :** *Depuis six-huit mois, tu travailles sur le prochain spectacle de François Tanguy, Coda<sup>1</sup>. La sensibilité à l'écoute que tu décris se retrouve jusque dans les titres des spectacles, souvent empruntés au langage musical...*

**M. O. :** La musique est présente tout le temps de la répétition, dans le vocabulaire et dans le processus de travail. François Tanguy a l'oreille musicale. Sa langue passe souvent par la musique. « Coda », c'est un terme de solfège, le retour du thème principal en fin de morceau, après le développement ; il existe de nombreuses

autres définitions, mais le mot italien « coda » signifie « queue ».

**É. V. :** *Comment cette présence de la musique se formalise-t-elle durant le processus des répétitions, en dehors du vocabulaire ?*

**M. O. :** François fait des montages sonores dès le début, probablement avant même le début des répétitions. La musique est un des premiers éléments du travail, et progresse ensuite avec le reste ; parce que tout avance ensemble. Mais le son au Radeau, ce n'est pas uniquement le montage musical et le travail de plateau. C'est aussi la tente, un outil capricieux : ventilateurs, chauffage, environnement extérieur. C'est une peau, une membrane, qui amplifie les bruits extérieurs sur certaines fréquences, et qui à l'extérieur diffuse le son de façon étonnante !

**É. V. :** *Tu modifies tes réglages d'un campement à un autre ?*

**M. O. :** Oui !

**É. V. :** *Mais qu'est ce que tu cherches à « retrouver » ?*

**M. O. :** Je ne crois pas que François et moi cherchions à retrouver vraiment quoi que ce soit de précis. Nous sommes très attentifs au rapport entre les lumières, le jeu, les voix et la musique, toutes ces choses très liées. Le son sur le plateau n'est pas une musique illustrative, ce n'est pas une ambiance, c'est quelque chose qui porte les voix. C'est cet « ensemble » que l'on cherche à maintenir dans une sorte d'équilibre

malgré les variations extérieures au plateau. En acoustique, il y a cet effet qu'on appelle « cocktail-party » : c'est, je crois, la capacité qu'a l'oreille d'isoler ou de reconnaître différentes sources dans une masse sonore. S'il y a quelque chose à préserver d'un lieu à l'autre, ce serait cette liberté de pouvoir accrocher, approcher, tel ou tel élément, au sein de l'ensemble, librement — et c'est parce que tout est lié que l'on peut passer de l'un à l'autre, me semble-t-il. Pour ce qui est de la composition, du montage musical, il n'y a pas de vraie modification d'un lieu à un autre. Dans la conduite du spectacle, nous gardons la marge de liberté la plus large possible, pour jouer avec le temps, avec l'espace, avec la façon dont le public les perçoit le soir même. Enfin, il y a parfois de bonnes surprises ! Quand tu envoies un enregistrement d'oiseaux, et que les oiseaux du dehors te répondent par exemple... mais d'autres fois on ne peut pas lutter avec l'élément extérieur : les chantiers de construction, les aéroports, les autoroutes...

**É. V. :** *Tout est lié, tout avance ensemble... Lié, c'est déjà un terme musical... De quel type de ligature relève le travail ? Est-ce que c'est un travail harmonique, par exemple ?*

**M. O. :** Il y a un travail harmonique, plusieurs notes qui forment un ensemble plein et cohérent, et en même temps chacune d'elles a sa fréquence propre, s'entend séparément. Oui, peut-être qu'on peut dire qu'il y a un travail sur l'accord...

**É. V. :** *Pour prendre un vocabulaire plus cinématographique, il y a ainsi un hors-champ, mais en tant que lien, en tant que lié, plutôt qu'en tant que zone séparée ; c'est ce que tu décris dans le rapport de la tente avec l'extérieur.*

**M. O. :** Oui, l'espace, la tente, ça devient une sorte de point de convergence des textes et de tout ce qui nous entoure.

### **les trames**

**É. V. :** *À propos cette fois du processus de travail : quel est le premier son ?*

**M. O. :** Il faut dire que l'espace, la scénographie, sont en grande partie pensés en amont ; sans le son, sans les acteurs ; sans le son, c'est-à-dire sans le son amplifié, mais il y a peut-être une mémoire ou quelque chose comme ça... Dans la tente, il y a de toute façon une bande-son qui existe déjà, même si elle ne passe pas par le biais de magnétophones. Et il n'y a qu'à voir aussi les textures et les matières qu'utilise Fabienne [Killy]. Ses peintures donnent à entendre une langue très proche de la musique. Le premier son, c'est ce que François appelle une « trame » : des enregistrements de sons non musicaux, en général l'enregistrement que l'un de nous a fait, ou de plusieurs mélangés ensemble... Chacun fait sa petite collecte dans son coin, c'est un matériel très disparate... Les premières explorations du plateau et du texte passent par ce matériau, avant que s'ajoutent ou se substituent progressivement des musiques ; et parfois elles persistent dans la bande-son du spectacle. Ce ne sont ni des sons d'ambiance,

ni des sons illustratifs, c'est entre les deux... déjà un problème de niveau sonore... un entre-deux qui peut permettre de porter la voix, et qui par instants, avec des périodicités très variables, va ouvrir une piste dans telle ou telle direction. Les acteurs et François proposent des fragments de textes sur ces trames. Un texte, un son, un emplacement, un vêtement aussi ; puis aller de là à là. Chacun essaie, cherche.

**É. V. :** *Dans Coda, par exemple, quelle était la trame ?*

**M. O. :** Il y en a plusieurs ! Par exemple nous avons utilisé des enregistrements issus d'un voyage en Chine ; le hall de la gare d'Urumqi, un grillon sur l'autoroute autour de Pékin... Il y a aussi le son que fait l'air en passant dans un tube en carton, tout ce qu'il y a de plus neutre. Une sorte de bruit « rose » un peu coloré. En fonction des plus infimes événements sonores extérieurs, il module à peine... C'est déjà une histoire de fréquence. Dans les trames, comme dans cet enregistrement, la notion d'accident est très présente ; on ne cherche pas à provoquer les accidents, ils sont là et nous tâchons de nous en nourrir.

**É. V. :** *Comment la « musique » arrive-t-elle ?*

**M. O. :** Les trames finissent par générer véritablement une esquisse, à partir de laquelle nous allons tenter d'introduire la musique, avec toujours la possibilité d'un retour en arrière. François passe beaucoup de temps à défricher, à repérer des séquences dans des œuvres musicales ; nous les stockons, elles sont prêtes

à servir. Viennent ensuite des propositions d'assemblage, d'empilement, de montage. Le lien entre les morceaux, cela peut être alors les instruments, un rythme, une intensité, un rapport d'intervalles, pour essayer de faire entendre un ensemble, qui n'est pas une narration, plutôt une émotion... Cet assemblage est dépendant du travail de plateau, si bien que parfois, nous préparons dix montages dont aucun ne sera utilisé... L'expérience avec les corps, les voix, réduit souvent un montage au quart de sa durée... C'est sans doute pour cela qu'il faut que le son soit présent dès le début des répétitions, ce doit être lié à l'ensemble, à la perception qu'en ont les acteurs. Ainsi les sons s'empilent, forment des strates... Au bout d'un certain temps passé dans ces incertitudes complexes, il semble important d'éclaircir ; peut-être qu'il se dessine une sorte de continuité, et commence alors une période de préparation intensive à la diffusion, d'anticipation de la représentation... sans toutefois que toutes les portes se ferment. En pratique, cela se rapproche davantage d'une performance de disc-jockey ! Pour *Coda*, les montages sont davantage préparés sur ordinateur. Ça reste fragile longtemps, et je n'ai pas le temps de tout faire, mais les éléments finissent par se mettre en place... et puis, il faut finir par faire des choix parce que les manipulations avec cinq ou six lecteurs CD deviennent impossibles... Alors on essaie de ne pas perdre l'intérêt de chaque moment. Dans le même temps, la diffusion s'organise peu à peu. On sait

déjà ce que l'on ne veut pas, par rapport à l'espace, aux voix, et ça commence à prendre son importance comme un matériau à part entière. C'est aussi le temps où les gradins sont montés dans la tente et la question du rapport point de vue/point d'écoute devient inévitable.

#### *percevoir la matière sonore*

**É. V. :** *Quelle est la « matière » sonore, de quoi est composée cette « masse » qui se déploie durant le spectacle ? Est-ce qu'il y a comme un « répertoire » qui revient ?*

**M. O. :** Il y a des familles de compositeurs récurrents... Nono, Berio, par exemple... on essaye bien de ranger les disques mais... Pour *Coda*, nous avons revisité les opéras de Verdi (une quarantaine !), puis Haendel. Non, je ne peux dire que ce que ça n'est pas : par exemple, il y a très peu de musiques concrètes, ou électro-acoustiques, comme si le rapport à l'instrument était important. Dans la musique instrumentale et dans l'enregistrement, il y a le souvenir d'un geste ; comme les différentes interprétations d'une même œuvre que François écoute et choisit, travail similaire à celui qu'il fait sur les différentes traductions d'un texte. Il y a un rapport fort à l'exécution, qui va nous faire préférer par exemple tel enregistrement, moins « bon » qualitativement mais qui, finalement, nous touche davantage. Enfin, sur chaque spectacle, il y a un compositeur plus présent que les autres : Bach sur les *Cantates*, sur *Orphéon* c'était Chostakovitch qui dominait ; et sur *Coda*, pour l'instant, c'est peut-être Verdi, et

un compositeur autrichien, Friedrich Cerha, qui développe un rapport étonnant à l'ensemble, à la masse, aux instruments, dans son écriture pour orchestre ou pour formations plus petites ; on retrouve chez lui une grande liberté dans la perception et une forte contrainte d'écriture, caractérisant, me semble-t-il, le travail du Théâtre du Radeau.

**V. :** *Est-ce que tu pourrais décrire ta diffusion et tu as une sorte de diffusion de base qui se modifie avec le travail ?*

**A. O. :** La diffusion de base ? C'est tout le matériel dont nous disposons, vu l'espace qu'il faut couvrir ! Je le place... où c'est possible ! Dès le départ, il y a une volonté de pousser les murs, de faire le plus large possible. Et l'espace se rétrécit très vite si quelques enceintes sont mal placées. Nous ne sommes pas dans un rapport frontal à l'oreille, il y a une profondeur, c'est évident quand on voit le plateau : trente mètres de chaque côté, et une hauteur... alors les enceintes sont parfois tournées de façon surprenante, vers la bâche par exemple. Tout se décide suivant l'endroit d'où vient la voix. Un des leitmotivs du son dans la tente, c'est la perméabilité avec le dehors. Que l'on puisse se poser la question « Est-ce que c'est voulu ?

Est-ce que ça vient du spectacle ? » Ce qui se passe avec des sons très bas, et d'autres très forts.

**É. V. :** *Pour terminer, quelles seraient tes références ou tes influences ?*

**M. O. :** Du fait de ma culture plutôt technique, j'aime me rappeler que quand je pousse un bouton, je déplace des molécules d'air... Donc m'influencent beaucoup ceux qui, dans leurs œuvres, ont donné à entendre ces plus petites parties sécables : le grain, la molécule, le déplacement de l'air. Mais aussi l'espace du sonore, de l'infiniment grand à l'infiniment petit — on y revient —, cette marge énorme entre les deux, qui passe par des notions de distance, d'échelle...

*Propos recueillis à la Fonderie,  
Le Mans, 8 septembre 2004.*

---

1. *Coda*, de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, a été créé le 15 octobre 2004 au Mans, ville de résidence de la compagnie. Il a été repris au TNB de Rennes (festival *Mettre en scène*) du 10 au 20 novembre 2004.