



Sandrine Gill (dir.)

Chaillot, lieu de tous les arts

Publications des Archives nationales

Débriefeur l'assemblée théâtrale

Daniel Deshays

DOI : 10.4000/books.pan.2600
Éditeur : Publications des Archives nationales
Lieu d'édition : Pierrefitte-sur-Seine
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 20 avril 2020
Collection : Actes
EAN électronique : 9791036558375



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

DESHAYS, Daniel. *Débriefeur l'assemblée théâtrale* In : *Chaillot, lieu de tous les arts* [en ligne]. Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2020 (généré le 17 juin 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pan/2600>>. ISBN : 9791036558375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.2600>.

Ce document a été généré automatiquement le 17 juin 2022.

Débriefing l'assemblée théâtrale

Daniel Deshays

- 1 À l'instar de l'armée qui débriefe ses cadres à l'occasion de leur départ à la retraite, le théâtre, au-delà même de penser à nourrir ses archives, aurait dû écouter et sauvegarder régulièrement la parole de ceux qui, des années durant, ont conçu et assuré la qualité de chacune de ses entreprises sans en laisser de trace autres que dans leur mémoire, et ce dans toutes les disciplines qui le composent. Les entretiens que nous avons pu effectuer ont produit un matériau nouveau, il révèle la part, toujours obscure et pourtant si spécifique, de l'expérience de la construction des spectacles.
- 2 D'une manière générale, la recherche établit des relations entre présent et passé, elle considère l'archive à partir du présent des pratiques, même si les pratiques actuelles du son et la nouveauté technologique lui restent largement inconnues ; la vétusté des supports d'enregistrement suffit à énoncer clairement les différences. Ce présent du théâtre en tant qu'espace de recherche a toujours été un lieu d'incertitude de formes qui s'esquissent encore et que l'archivage va, malgré lui, bientôt fixer comme écriture d'une époque. Mais les documents archivés sont fragilisés par des vides dans la connaissance de leur propre réalisation, qui serait pourtant si utile de combler pour parvenir à une meilleure lecture et écoute. Il est encore possible de mieux les documenter en collectant auprès des différents régisseurs (régie générale, régies son et lumière) les données complémentaires pour agrandir la réserve de matériaux disponibles aux futurs chercheurs.
- 3 L'« entretien » constitue l'un des moyens qui permet d'inscrire plus précisément une histoire de ces pratiques, à la lueur de la mémoire de ceux qui y agissent peut-être encore. Les informations recueillies permettent de mieux comprendre également les archives récoltées par le passé. L'incomplétude, les trous entre les données persisteront néanmoins, le sonore lui-même se tenant dans cette paradoxale évidence, celle d'être un objet qui, même durant son écoute, demeure toujours absent et conséquemment, le souvenir déjà incertain d'un événement qui vient juste de se produire.
- 4 L'archive offre à celui ou celle qui l'aborde moins de données que d'interrogations. Ce « reste », qui constitue l'archive ne contient hélas que les résiduelles figées de ce qui a existé et que l'on relie entre elles de manière incertaine. Cette incertitude a toute

raison d'exister tant ce qui est devenu l'archive a été lui aussi tenu de son vivant dans le flux quotidien des ajouts ou des repentirs du travail théâtral.

- 5 Programmes, brochures, dessins, photographies, maquettes, partitions, conduites de régie ou bandes-son : les objets déposés disent tant de choses, ils disent tout et pourtant si peu de ce que l'on y recherche : le vivant du théâtre. Car le théâtre est un corps amibien dont la construction avance de manières parallèles et parfois opposées, entre son, scénographie, lumière et jeu d'acteur. Il se constitue devant nous mais travaille encore derrière sans que rien de ce tangible ne représente une certitude d'existence finale. Il faudrait considérer ces « restes » que sont les archives comme autant de traces métaphoriques de cet imaginaire collectif bâti devant nos yeux et nos oreilles. Tout dans l'archive est métaphore, non seulement parce qu'elle se tient hors du vivant, mais parce que le théâtre est mémoire interprétative du monde.
- 6 L'objet archivé parle de lui-même bien sûr, mais s'il parle, c'est de tout autre chose que de ce qu'il apportait dans la représentation. Pour simple exemple : la bande son d'un spectacle, relue comme archive, dit tout autre chose que ce que le spectacle lui permettait de dire. Ce que ses sons évoquent n'ont valu, et ce strictement, que dans l'expression variable et fragile d'une diffusion théâtrale, dans une localisation scénique précise, confronté aux corps et surtout à ces « voix étalon » de l'échelle sonore humaine, en regard desquelles ces effets prennent sens dans des infinies nuances (de niveau, de localisation, etc.).
- 7 Ce que l'archive permet de consulter, c'est un matériau que nous reconstruisons, chacun à l'aide de sa propre mémoire, quelle qu'elle soit : écouter c'est se souvenir de ce dont on ne se souvenait plus. Consulter l'archive, aussi vivante soit-elle, c'est se souvenir de ce que l'on n'a pas connu ou déjà quasi oublié et reconstruit, au point que ce qui apparaît ne semble plus en relation avec ce reste de sensations qui demeure pourtant profondément ancré en nous. La réécoute de mes propres archives m'en dit plus sur leur origine sonore – l'instant de leur prise de son – que sur leur emploi théâtral. C'est un autre objet, que l'on maintient en soi, mais qui porte encore pourtant toute la chaleur ressentie de son vivant. L'archive est donc un nouvel objet, celui qui, comme tout objet regardé par un historien, permet de construire une « vision » autant qu'une « écoute », nouvelle, renouvelée d'ailleurs à chaque génération, une fois oubliés les codes de vie d'une époque qui furent pourtant alors si puissants et communs à tous, et qui furent surtout l'essence de leur raison d'être.
- 8 La recherche offre le sentiment de confrontation à un présent foisonnant, dans le vertige de tant d'époques à revivre. Là se trouble la lucidité du manque qui se constitue à ses côtés. C'est un manque de présent, un présent qui toujours fait défaut, car augmenté du fait de la nature même du sonore qui toujours apparaît en tant qu'absence.
- 9 Les travaux de ceux qui, chaque soir ont régi le son, la lumière, les costumes ou le plateau des théâtres, nous demeurent parfaitement inconnus. Non seulement ils sont toujours inconnus des spectateurs, mais ils le sont tout autant de la majeure partie de ceux qui collaborent à un même spectacle. Les relations que chacun entretient avec ses propres outils, comme avec les procédures que ces outils lui imposent, représentent pourtant une part essentielle des données qui, de manière souterraine, organisent l'évolution des conditions d'existence du théâtre. Il est de ce fait facile de comprendre combien il importe que la parole des praticiens advienne et qu'elle soit entendue et

recueillie. Chacun, tentant de dire ce qu'il ou ce qu'elle a produit dans son propre travail, révèle à soi-même ce qu'il n'a jamais eu le temps de conceptualiser.

- 10 Débriefier le collectif théâtral depuis le porteur de projet jusqu'au dernier spectateur n'est pas chose facile.
- 11 Recueillir cette parole nécessite une écoute particulière, une écoute complice, qui alimente la parole de l'autre, devance et débusque les oublis. C'est une écoute déjà savante, riche de la connaissance des pratiques qu'il est nécessaire de tenir pour parvenir à pénétrer ce qui, dans le flou des souvenirs, tente de s'énoncer.
- 12 Le matériau obtenu a besoin d'être rapporté à l'histoire des pratiques. Aussi étanches soient-elles entre elles, celles-ci font toujours appel, malgré tout, à une transversalité, car le théâtre ne se construit que dans son interdépendance, sous des synchronismes flottants reliant les organes de son corps en jeu.
- 13 Collecter les mémoires des expériences du théâtre est ce qui manque. Cet objet si absent des archives est ce que nous livrent les entretiens réalisés avec ceux qui, des années durant, ont créé, dans ce collectif de mémoires que représente l'assemblée théâtrale.
- 14 Je veux vous présenter deux extraits des matériaux recueillis. Ils n'apparaissent pas comme le résultat d'une enquête, ils sont simplement riches de l'inattendu qu'une question « approximative » fait apparaître chez celui que l'on écoute. C'est finalement dans la conduite incertaine de l'entretien que le moindre objet recherché révèle sa tentaculaire dimension, qui délivre autant de pistes nouvelles dont certaines, hélas, ont été définitivement closes par la maladie de l'oubli propre à la vieillesse ou par la mort.
- 15 Le premier entretien, je l'ai effectué avec Raymond Burger, en mars 2016. Raymond Burger, qui a reçu une formation en électromécanique et électronique, a sans doute été le premier régisseur son dans l'histoire du théâtre français. Il est arrivé au CDE (Centre dramatique de l'Est) à Strasbourg en 1963 et a travaillé dans cette institution, devenue le TNS (Théâtre national de Strasbourg), toute sa carrière, jusqu'en 2003 : engagé au service Éclairage (de 1963 à 1968), responsable du service Son Cinéma (de 1968 à 1995), responsable de la formation des régisseurs à l'École du TNS (de 1995 à fin 2002) – et comédien avec les metteurs en scène Jean-Louis Martinelli (en 1995) et Stéphane Braunschweig (en 2002).
- 16 L'entretien porte, entre autres sujets importants (comme la formation et son activité de formateur), sur l'équipement du théâtre de Strasbourg en matériel son et la situation exceptionnelle qui est la sienne, de ce point de vue, dans les années 1970.

Il est évident qu'à partir du moment où un théâtre était équipé d'un matériel conséquent il fallait une personne sachant s'en servir. J'ai eu la chance d'être là au bon moment, le théâtre et sa technique m'intéressaient au plus haut point. Je me suis préparé à ce poste en dévorant livres et documentations sur les techniques du son, en assistant à plusieurs prises de son à Radio Alsace qui, tous les dimanches, diffusait un concert avec son orchestre philharmonique. Puis des stages en Acoustique architecturale à l'INA.

Au début du début, que ce soit pour le son ou la lumière, c'était le metteur en scène qui décidait de tout : la nature du son, le niveau, la spatialisation, si on disposait du matériel pour le faire. Très souvent, je l'ai constaté en tournée, on avait mis en place un régisseur son sans qualification spécifique, les metteurs en scène ou directeurs techniques pensant que du moment qu'on avait une chaîne audio ou une cassette chez soi on pouvait maîtriser l'installation sonore... Petit à petit, il a fallu convaincre en proposant des effets ou des ambiances sonores qui pouvaient amener

un plus à la perception de la scène. Cela a mis un peu de temps, certains metteurs en scène se sentaient démunis ou dépossédés. Mais rapidement, ils ont compris ce que la technique pouvait leur apporter. Le magnétophone portable professionnel nous a permis d'aller enregistrer des sons de la nature ou dans des endroits spécifiques. Il m'est arrivé fréquemment de passer une bonne partie de la nuit dans une forêt, ou bien au bord du Rhin, enregistrant les passages de péniches, ou bien encore dans une casse automobile, tapant à plusieurs sur une carcasse de voiture... Souvent il fallait travailler le son avant diffusion. Le son théâtre n'a rien à voir avec le son cinéma. Pour vous en convaincre, enregistrez la bande-son d'un western par exemple ; écoutez la bande deux jours après avoir vu le film, vous ne serez pas déçu du résultat. Au cinéma, on voit la pluie, au théâtre non. Au théâtre, si vous diffusez le son de la pluie vous aurez l'impression d'entendre une friture. Au théâtre, on ne voit pas, alors il faut que l'imaginaire fasse le travail. Souvent, avec un léger ralenti, on arrive à « grossir » légèrement ou bien on rajoute un léger son d'écoulement pour de suite penser à de l'eau... C'est pareil pour tout ce qui est sons d'ambiance, il faut rajouter un petit élément qui dirige notre pensée. Le travail du son au théâtre, c'est comme de la bonne cuisine. Il y a un fond puis des ingrédients pour relever le tout. La multidiffusion permet de donner du relief au paysage sonore. Imaginez un orage violent qui commence par un vent violent qui sera diffusé partout, salle et plateau, un bruissement de feuilles dans les arbres, puis la pluie arrive – imaginons qu'elle arrive du lointain vers la salle – enfin le tonnerre sera diffusé à des endroits précis d'où la nécessité de la spatialisation [...].

- 17 Le second entretien, je l'ai effectué avec Didier Monfajon en décembre 2016, dans son bureau de la Comédie-Française. Il occupa durant trente années, de 1978 à 2008, les postes de régisseur de scène, régisseur général, puis directeur technique dès 1982 au Théâtre de Chaillot puis au Français. On y apprend qu'il avait suivi en 1973-1974 les cours de l'École de la rue Blanche, dans laquelle n'existait encore ni enseignement technique de la lumière, ni enseignement technique du son...

DD : Il y avait des créations de bandes-son à Chaillot ?

DM : Non. Avec Savary tout était en direct, c'était surtout de la sono, de l'amplification des voix des comédiens.

DD : Avec Vitez et Aperghis, il y avait de la musique de scène ?

DM : Non pas tant que ça, parce que les Hugo [*Hernani* et *Lucrece Borgia*, 1985], c'était de la création de bandes et avec Aperghis c'était de la musique enregistrée en studio. En direct, on n'a fait que le Monteverdi [*Orfeo*, 1982], avec un orchestre en scène à Gémier. Sur *Le soulier de satin* [1987] on avait un harmonium. On lui avait motorisé les pédales. Il fallait trouver la bonne vitesse pour ne pas trop gonfler le soufflet ! Il avait fait toute la tournée et on n'employait pas d'amplification pour lui.

DD : Vous faisiez l'archivage de tous les spectacles ?

DM : Pas systématiquement. Il y a eu l'archivage des bandes de spectacle. Mais la captation, ça n'était pas forcément suivi. J'ai commencé l'archivage vidéo en 1979 sur un spectacle de Victor Garcia avec une caméra N & B. On a dû commencer à enregistrer les spectacles d'Antoine [Vitez] l'année après *Faust*, en 1982, et après, c'était selon les moyens financiers dont on disposait, mais ça se faisait en « démonté » : on amenait les caméras qu'on louait le soir et on les rendait vers cinq heures du matin. Nous n'avons pu louer un car régie vidéo qu'en 2000. Une partie des archives sonores d'Antoine est allé à la BnF dans les années 90 et pour Jérôme [Savary] on ne l'a pas fait.

DD : La prise de son d'archivage était faite comment ? Où se trouvaient les micros ?

DM : Ils étaient en fond de salle, à une distance infernale. Après on les a placés de chaque côté du cadre de scène sur des passerelles. Des micros canon. Pour Savary, on avait des PZM placés au sol sur des mousses pour reprendre les voix en comédie musicale. Mais pas de HF. On a eu juste des HF à main sur *Ubu* [1985] puis on a acheté des micros cravate et des émetteurs Sennheiser Diversity vers 87-88.

DD : Tu as quitté Chaillot en quelle année ?

DM : en 2008, après presque trente années !

BIBLIOGRAPHIE

Pour une écriture du son, Éditions Klincksieck, Paris, 2006

Entendre le son, Éditions Klincksieck, Paris, 2010

Sous l'avidité de mon oreille, Éditions Klincksieck, Paris, 2018

RÉSUMÉS

À l'instar de l'armée qui débriefe ses cadres à l'occasion de leur départ à la retraite, le théâtre, au-delà même de penser à nourrir ses archives, aurait dû écouter et sauvegarder régulièrement la parole de ceux qui, des années durant, ont conçu la qualité de chacune de ses entreprises sans en laisser de traces autres que mémorielles, et ce dans toutes les disciplines qui le composent. Les entretiens que nous avons pu effectuer au Palais de Chaillot ont produit un matériau nouveau qui révèle la part toujours obscure et pourtant si spécifique de l'expérience de la construction des spectacles.

INDEX

Mots-clés : Théâtre national de Chaillot, Palais de Chaillot, mémoire théâtrale, mémoire du spectateur, entretiens

AUTEUR

DANIEL DESHAYS

Études et pratiques du sonore, membre du projet ANR ECHO