

Le sculpteur sonore Entretien avec Michel Robidoux

Lise Gagnon

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24072ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gagnon, L. (2007). Le sculpteur sonore : entretien avec Michel Robidoux. *Jeu*, (124), 79–84.

Le sculpteur sonore

Entretien avec Michel Robidoux

Guitariste dans un groupe rock à la fin des années 60, Michel Robidoux entre aux Deux Mondes en 1976. Autodidacte surdoué, il devient codirecteur de la compagnie en 1989, tant sa musique façonne les spectacles auxquels il participe. L'artiste a reçu de nombreux prix, dont le Masque de la Contribution spéciale pour l'originalité de sa création pour *Leitmotiv* (1996), un drame musical créé avec Daniel Meilleur et Normand Canac-Marquis, et dont l'origine est une partition sonore qu'il a composée.

Le processus de création aux Deux Mondes est particulier. Pouvez-vous nous l'expliquer ?

Michel Robidoux dans la Cité interdite, à Pékin, enregistrant la réverbération du son dans un bassin en bronze destiné à stocker l'eau pour lutter contre les éventuels incendies. Photo : Daniel Meilleur.

Michel Robidoux – Tous les créateurs, y compris l'auteur, sont là dès le début du processus. On part habituellement d'une idée, et on l'explore, on s'influence les uns les autres. L'auteur qui vient travailler chez nous doit composer avec les langages visuels d'Yves Dubé et de Daniel Meilleur, avec ma musique, et c'est parfois difficile pour lui de trouver son propre discours. Il faut savoir jouer, travailler ensemble. C'est très prenant, tous les sens sont sollicités. Quand on a trouvé quelque chose, on le filme en vidéo et on y revient plus tard. Pour *Leitmotiv*, on avait 128 heures d'idées de toutes





sortes, des idées formelles, musicales, des propositions de personnages. Au début, on ratisse large et, peu à peu, il y a des choses qui tombent, cela va de soi. Avec le temps, on ne peut plus rien changer, plus rien ajouter. C'est complet, c'est fait.

Comment décrivez-vous plus précisément votre démarche personnelle ?

M. R. – Je compose toute la musique à partir de sons que j'échantillonne. J'ai toujours un petit micro avec moi, je travaille à partir du concret. Je transforme des sons extraits du réel en instruments de musique et je compose à partir de ces sons. Ça crée des univers étonnants. Échantillonner, c'est un peu comme sculpter. Il y a un son dans la nature, et je vais chercher sa musicalité ; j'en fais de la beauté, alors que le son était souvent « sale », plein de bruits. Aller chercher l'émotion et la beauté dans ces sons « sales », c'est ce qui m'intéresse.

Dans *l'Histoire de l'oie*, toute la musique est faite avec des cris d'oies passés dans l'échantillonneur ; cela crée une cohérence. Dans *Leitmotiv*, pour évoquer les camps de concentration, j'ai pensé à un feu dans un poulailler. Alors, j'ai passé un après-midi dans un poulailler avec mon micro. Les poules se méfiaient, je ne bougeais pas. Quand je me suis relevé, elles se sont dispersées dans des bruissements d'ailes. J'ai utilisé ce son pour créer la panique. J'ai aussi composé une mélodie à partir du son des poules, et la mezzo-soprano l'a reprise en crescendo. Enfin, j'ai beaucoup travaillé avec des sons de trains enregistrés un peu partout en tournée en Europe. Je suis

Mémoire vive de
Normand Canac-Marquis,
mis en scène par Daniel
Meilleur, avec la musique
et l'environnement sonore
de Michel Robidoux (*Les
Deux Mondes*, 2002). Sur
la photo : Lyne Rodier.
Photo : Yves Dubé.

le seul à avoir ces sons, je les ai fabriqués. Ce sont des sons originaux, non pas tirés d'une banque, comme c'est trop souvent le cas, hélas !

Dans mon nouveau projet, je travaille sur l'univers de la ville. J'ai plein de fichiers sonores, enregistrés dans je ne sais combien de villes du monde. Je fais l'échantillonnage de tout cela – c'est un processus très long : j'écoute chaque son et vérifie s'il y a une possibilité d'en faire un instrument de musique. Je mets le son dans l'ordinateur et j'en fais une boucle, un instrument virtuel, un son polyphonique qui deviendra un accord ou un solo ou un son percussif, ou encore qui me servira seulement d'ambiance. Je dois être discipliné : je fais des familles d'instruments, m'interroge sur leurs possibilités, puis compose une mélodie. J'ai composé une centaine de thèmes avec différents instruments. C'est immense !

Comment les acteurs réagissent-ils à votre travail ?

M. R. – Ils me disent que la musique les porte. Dans *Mémoire vive*, je joue tout le long en direct avec la comédienne qui est seule sur scène. Je suis à l'arrière de la salle, je joue, je fais le son : on module ensemble les sonorités comme si on était deux musiciens. Aussi, j'utilise beaucoup le microphone. Je pense que celui-ci est un prolongement de l'acteur et lui permet de moduler sa voix dans l'intimité, même dans une salle de 800 places. Le micro permet aussi de créer des ambiances et des effets spéciaux, un peu comme au cinéma. J'aime aussi « microphoner » des accessoires, ou la scénographie. Je pars de ce qui est là et je crée des univers. Dans *l'Histoire de l'oie*, au début, il y avait un comédien, une maison en tôle, et un orage. Alors, j'ai proposé que le comédien frappe sur les tôles que j'avais « microphonées ». Ici, la scénographie est venue amplifier l'univers sonore. Je conçois cependant qu'un certain théâtre n'utilise pas de microphone. Quant à moi, j'aime intégrer les micros dans des feutres musicaux où l'étrangeté est créée simplement par la façon dont la voix est traitée ou égalisée. En blague, je dis souvent aux acteurs qu'ils devraient sortir des écoles de théâtre avec une prise greffée !

Vous jouez donc avec la voix, comme si elle était un de vos instruments ?

M. R. – Absolument. Tout est instrument. Par exemple, dans *Leitmotiv*, je traite une lettre que doit lire la comédienne comme un instrument. Grâce à un micro dissimulé dans son sac à main, on l'entend défaire la fermeture éclair de son sac, sortir la lettre. Puis, on perçoit le bruit particulier du papier. Il n'y a pas un mot qui se dit. Pourtant, l'univers sonore est très prenant. Ensuite, la comédienne commence à lire la lettre, et on entre dans le texte. Si on n'avait pas de micro, on ne pourrait pas faire ça. Plus tard, dans la chambre à coucher, elle prend le téléphone et continue la lecture, mais sa voix prend un petit son « cacane » des années 30. Là encore, les micros permettent les réverbérations, les échos, les chambres de résonance.

Donc, pour vous, tout cet univers fait partie de la musique ?

M. R. – Oui, c'est une enveloppe sonore. J'amalgame la musique et les sons pour en faire un tout, étrange, beau, ou mélancolique.

Quel rôle joue la musique sur la réception des spectacles ?

M. R. – La musique a toujours beaucoup voyagé, et elle voyage maintenant encore plus avec Internet. Peu importe la culture, elle vient chercher les gens plus facilement que la langue. Elle raconte tout de suite quelque chose, et elle raconte autre chose que le texte. En Chine, *Leitmotiv* a touché énormément. Le texte du spectacle, c'est une seule lettre de dix pages environ et, pendant qu'elle est lue – il y a des sous-titres en mandarin –, il n'y a pas d'action. Ce spectacle a beaucoup tourné, en partie grâce à la musique qui est très présente. On a fait 75 villes, 20 pays, tous les continents. On a rejoint le marché des petits opéras contemporains, on a joué un peu partout dans des festivals d'art. Les spectacles avec moins de texte et plus de musique voyagent bien, touchent des cultures différentes, rejoignent autant les publics d'Asie que ceux d'Amérique du Sud, des États-Unis ou d'Europe.

Comment le public reçoit-il la musique en direct et la musique préenregistrée ?

M. R. – Très différemment. Ce n'est pas une question de son mais d'interprétation. Si la musique est jouée en direct, elle a toujours dix fois plus d'impact que si elle est préenregistrée. Parce qu'il va y avoir une modulation, une intermodulation entre l'instrument de l'acteur et l'instrument du musicien. Le spectateur ne va pas nécessairement l'entendre, mais il la ressentira. Souvent, je joue en direct, et les gens ne s'en aperçoivent pas parce que je ne suis pas sur scène et que le son est global. Mais quand ils l'apprennent, ils me disent *comprendre pourquoi c'était si lié, si prenant*. Je me fous que les gens ne sachent pas que ce soit du direct. Ce qui compte, c'est le résultat.

Vous êtes donc presque toujours là ?

M. R. – Oui. Je manipule les microphones. J'aime beaucoup les utiliser et les mélanger avec la musique. Puis jouer en direct, j'adore ça. Je suis parti à peu près six mois par année. J'aime bien. Puis, je reviens et travaille à des projets de création. Mais il m'arrive de faire du préenregistré. L'an passé, Mark Bromilow, un ami australien, m'a demandé de faire la musique de son spectacle *The Window*, une coproduction Australie/Japon¹. Grâce à Internet, j'ai pu tout créer ici, dans mon studio. J'ai reçu différents fichiers – le texte, des vidéos de répétitions –, et j'ai commencé à composer. J'envoyais mes compositions en fichiers MP3 au metteur en scène qui me donnait ensuite son *feedback*. J'ai retravaillé mes bandes et, à la toute fin, j'ai déposé mes fichiers en format WAVE dans une adresse internet FTP où Mark a pu les récupérer et graver ses copies de diffusion pour le spectacle. Comme je ne pouvais aller en Australie, j'ai fait toute la conception sans avoir jamais vu le spectacle. *The Window* a tourné au Japon, j'ai reçu un mot de nos producteurs japonais disant que ma musique était magnifique. C'est dire ce qu'Internet permet !

Si on revenait sur l'importance de la musique ?

1. Voir <www.thewindow.com.au> et <www.japan.thewindow.com.au>.



Michel Robidoux a signé la musique et l'environnement sonore de *l'Histoire de l'oise* de Michel Marc Bouchard, mise en scène par Daniel Meilleur (les Deux Mondes, 1991). Sur la photo : Alain Fournier (Maurice adulte) et Yves Dagenais (Maurice enfant). Photo : Rabanus.

M. R. – La musique rassemble, permet les silences, unifie. Elle peut annoncer des choses, rappeler des souvenirs. Quand je compose, il faut que je sois ému. Je conçois la musique comme un écrin où déposer le texte, la mise en scène et le jeu des acteurs. Dans mon milieu, les gens sont assez sensibles. Mes camarades de travail écoutent beaucoup de musique. Moi non, parce que quand j'arrive chez moi, j'aime mieux écouter les bruits du quotidien, me reposer les oreilles. Ou écouter mes outils, car je suis un peu bricoleur (rires!).

Considérez-vous la situation actuelle propice aux compositeurs de musique ?

M. R. – J'ai la chance d'avoir ma compagnie. Je connais de bons compositeurs et de bonnes compositrices qui ont beaucoup créé pour le théâtre et qui, aujourd'hui, n'ont plus de travail. Les compagnies prennent de la musique repiquée dans des banques, souvent mixée par des studios. Tout le monde sonne pareil, propose les mêmes ambiances. Ça ne coûte pas cher, sauf qu'une musique originale, travaillée en fonction d'un texte, d'une mise en scène, c'est incomparable. Le théâtre a toujours été un lieu spécial pour les compositeurs. Hélas ! c'est de moins en moins vrai. Souvent, avec le numérique, on ne donne même plus les crédits, ou alors des sonorisateurs s'attribuent des crédits de compositeur. On sent qu'il y a une volonté de faire des économies d'échelle. On prend de la musique préenregistrée, souvent sans citer les sources. On grave des CD. Et on met l'argent sur la scéno, les costumes.

L'Académie du théâtre donne un Masque de la conception sonore, mais il n'y a plus de Masque pour la musique originale. On n'utilise plus que l'expression

« environnement sonore », comme si la musique originale avait disparu. Un studio utilise des banques de sons sur Internet, il les plaque sur un *show*, puis reçoit un Masque de la conception sonore. Il y a plein de musiciens qui créent de la musique originale, composent pour une œuvre précise, mais on n'en parle pas. L'Académie devrait différencier les deux termes et donner deux prix : ça stimulerait peut-être les compagnies à embaucher des compositeurs et redonnerait ses lettres de noblesse à la musique originale.

Vous ne vous considérez donc pas comme un créateur d'environnement sonore ?



Leitmotiv, spectacle des Deux Mondes (1996), conçu par Daniel Meilleur (mise en scène) et Michel Robidoux (musique et environnement sonore). Sur la photo : Caroline Lavigne. Photo : Bureau des Affaires culturelles de Macao.

M. R. – Je fais de la musique originale. Je suis un musicien, un compositeur, mais j'aime chercher. Bien sûr, je compose aussi l'environnement sonore où s'inscrit la musique. Mais, pour moi, c'est lié. C'est de la musique, je l'ai composée. J'ai fabriqué toutes les notes des instruments, ce n'est pas du rééchantillonnage. Je me considère comme un compositeur de mon temps. J'écoute. J'ai toujours écouté. Quand j'étais petit, dans la cuisine, j'écoutais le frigidaire, la laveuse, les rythmes qu'il y avait là-dedans, et ça me fascinait. J'ai toujours écouté la réalité. Quand j'ai acheté mon premier échantillonneur, parce que c'était devenu abordable dans les années 80, je « capotais » : je pouvais prendre la réalité et la transformer en instruments de musique. Ça m'a ouvert des avenues incroyables.

Pour terminer, pouvez-vous décrire un peu plus votre projet en cours ?

M. R. – Comme je l'ai dit, je travaille sur la ville, mais ce n'est pas un conte urbain. C'est un opéra sur la ville graphique, la multitude graphique de la ville, en opposition à l'intériorité. Idéalement, j'aimerais bien sortir le spectacle en fin d'année. J'ai invité Normand Canac-Marquis à travailler comme dramaturge-auteur, Yves Dubé, comme scénographe et cometteur en scène, et la mezzo-soprano Noëlla Huet, comme interprète solo. Tout comme Yves Dubé et Daniel Meilleur, je suis responsable d'une cellule de création aux Deux Mondes, je suis donc metteur en scène et idéateur de projet. De mettre en place ces différentes cellules nous permet d'accélérer et de diversifier les processus de création et les productions. Pour ce projet, l'auteur écrit le texte à partir d'une centaine de fichiers sonores que je lui ai envoyés. J'ai beaucoup travaillé avec des sons de circulation, de trafic. En même temps, j'ai composé de nombreux chants sacrés en opposition à des chansons plus rythmées. Je veux que l'opéra parle de la quête d'intériorité et évoque les cathédrales – ces lieux où, dans la ville, on peut se retrouver, se situer comme être humain dans la multitude. **■**