

## *Libérer les modes de diffusion du son*

### *Entretien avec Benoît Bories*

**Clara Lacombe**

*Benoît Bories est tombé amoureux du solfège très jeune. Il aimait lire des partitions et il aimait les maths. Adolescent, il prolonge ses expériences musicales en free party. Il découvre les paramètres physiques du son et il apprend surtout que l'on peut modifier et inventer des sonorités. Adulte, il rejoint des radios associatives militantes et fait des reportages autour de mouvements sociaux, notamment liés aux quartiers populaires et à la situation des chibanis. Peu à peu, ses recherches expérimentales autour du son rejoignent ses préoccupations politiques : il devient plus radical autant dans le fond que dans la forme et crée une œuvre sonore singulière, à la fois documentaire et musicale.*

*En 2021, il suit avec ses micros Marc, bouilleur de cru ambulant, en Occitanie. Bouilleur de cru est une création sonore documentaire et acousmatique<sup>1</sup>, qu'il propose en version stéréo pour la radio et le podcast, mais aussi en version « concert », avec des haut-parleurs qui entourent le public, de manière à faire résonner l'œuvre avec l'espace de diffusion. Quand il a rencontré Marc, il lui a dit : « La distillation, ça m'intéresse mais le sujet n'est pas là. Je m'intéresse surtout aux textures et à ce monde aquatique qui t'entoure et qui te constitue. » Benoît Bories fait chanter les alambics par ses compositions. Il retravaille les sons avec des outils numériques et les sculpte jusqu'à faire tinter le réel d'une poésie toute particulière. Sans tomber dans l'abstraction pure, il poursuit : « Mais ce qui m'intéresse encore plus chez toi, c'est ton rôle de facteur social : tu prends des nouvelles des gens, tu les écoutes. Pour*

*certains, cela fait soixante ans que tu les connais. Tu jongles entre des mondes très différents, à la fois des néoruraux et des chasseurs du coin. » Benoît Bories s'empare du réel, dans toute sa complexité, à la fois sensible et sociale : il « tricote », il « percute », « il tisse des liens », « il tire des fils ». Et surtout, en bon artisan s'inscrivant contre l'industrialisation de son métier, il cherche à conserver son indépendance.*

**Ton travail de « distillation des sons », à la fois sensible et techniquement exigeant, peut-il se comparer à celui de Marc, le protagoniste de ton documentaire sonore ?**

Je me définis en effet comme artisan. C'est d'abord une prise de position politique, en opposition au mot *artiste*, qui soulève de nombreuses questions : qui a le droit de créer ? Qui est socialement disposé à le faire ? Je n'ai pas envie que la société statue sur qui est artiste ou non. En France, on a une valorisation à outrance dans le milieu culturel, encore plus que dans d'autres milieux (ce qui permet d'avoir un code du travail très flou...). Je tiens souvent à faire mon syndicaliste culturel. J'ai toujours les poils qui se hérissent quand on me présente comme artiste sonore. À la limite, j'accepte le mot *créateur*, mais je préfère encore *artisan*. Selon moi, tout le monde peut être artiste – ma fille de deux ans et demi fait des liens poétiques toute la journée, mais elle a toute une vie pour apprendre et développer un savoir-faire artisanal.

**Lors du tournage, comment organises-tu ta palette sonore ?**

L'écriture sonore a cette capacité à mêler des strates différentes. Pierre Schaeffer, un des pionniers de la musique concrète, appelait l'écriture sonore « dynémathonie », c'est-à-dire du son juxtaposé par couches, qui joue sur les différentes profondeurs de champ. Durant les mois de suivi de la tournée de Marc, j'ai fonctionné par strates, en alternant différents types de prises de son. D'abord viennent les interactions de Marc avec son environnement, soit seul en train de marmonner (j'aime ces moments où il oublie complètement le dispositif), soit avec son ami Georges, soit avec son chien, Jazz. J'ai enregistré ces moments du début à la fin du tournage en essayant de me faire le plus petit possible tout en étant très proche des personnages. J'utilise un micro qui me permet d'avoir à la fois un enregistrement central et latéral (un micro MS). Je le positionne vraiment à côté de la bouche. Ensuite, j'enregistre également des plans larges ou des motifs très serrés, qui font partie des paysages dans lesquels je situe ma narration : je prends du temps pour « phonographier » des villages, pour enregistrer le réveil des oiseaux, pour capter les ambiances larges

du passage des voitures dans cette pleine campagne, très plate où on entend très bien l'effet Doppler<sup>2</sup>. Je passe également du temps à ausculter les colonnes de distillation avec des microphones spécifiques, dont des microphones de contact, afin d'enregistrer la vibration du son transmise dans une matière autre que l'air. J'enregistre ainsi de très près les bulles et les claquements de métal de l'alambic, par exemple. À la toute fin du tournage, après huit mois passés ensemble, après avoir établi une relation de confiance et s'être apprivoisés l'un l'autre, j'enregistre enfin Marc, le personnage principal.

**L'entretien vient donc à la fin du tournage. Gardes-tu ce même parti pris dans le montage ?**

En général, je commence en effet par travailler le paysage sonore, avec les interactions de Marc et les premières compositions acousmatiques, pour donner un rythme à la pièce. Ensuite, j'y place les fragments d'entretien en accord avec la rythmique. Pour *Bouilleur de cru*, j'ai adopté cette méthode de manière à ce que les propos du personnage soient au service du voyage sonore, et non l'inverse. Mais une fois que j'ai inséré cette voix dans le montage, je travaille plus précisément le rythme des paroles. Je décide par exemple des moments où je veux pleinement faire écouter les silences, les hésitations. J'écris vraiment avec le son, non à partir d'un texte ou d'un script. C'est la musicalité des sons qui rythme la narration et non la musique qui vient illustrer les propos.

**Qu'est-ce que la musicalité des sons raconte de plus que le propos explicitement didactique et informatif d'une voix nue ?**

Contrairement à ce qui se fait dans le *storytelling* où la voix est centrale, je ne crois pas à l'explication rationnelle de concepts compliqués. L'explosion du *storytelling* s'explique surtout par le fait que ça coûte moins cher : il n'y a pas besoin de sortir du studio et il suffit d'enregistrer une personne castée parce qu'elle parle bien. Ça pose un problème politique : est-ce qu'on ne doit faire du son qu'avec des personnes qui ont une bonne diction et un bon sens du récit ? Pour moi, la conceptualisation à outrance est un travers de la société managériale technologique actuelle. J'ai envie de donner du sens à des gestes simples et de faire entendre des réalités sensibles pour en redécouvrir la complexité symbolique, culturelle, historique. Et ça ne doit pas être expliqué par des mots, sinon, on en perd toute la poésie. Par exemple, dans la dernière partie de *Bouilleur de cru*, Marc raconte les couchers de soleil et son amour des petites routes. Pour la composition, j'ai surtout utilisé des matières sonores

prises dans un coin de forêt à côté d'un champ de 18 à 22 heures, un moment assez magique avec des frôlements d'ailes de chauve-souris. Par hasard, ce moment entre en résonance avec son récit. Je trouve que le son permet ce retour au sensible parce que c'est une écriture par strates, et que les choses s'y mêlent de manière fluide, sans qu'on entende les points de montage. Le son peut créer du lien entre des éléments hétérogènes et suggérer tout en laissant l'auditeur·ice faire son propre cheminement.

**En te définissant comme artisan, tu affirmes la grande part de savoir-faire qui compose ton travail. Quelles sont les techniques qui ont profondément fait évoluer ton écriture sonore ?**

L'expérience la plus décisive a été le passage à la spatialisation du son en multicanal, quand j'ai fait s'épanouir le son dans l'espace, avec un public entouré de haut-parleurs, et que je ne me suis plus contenté de création sonore en stéréo pour la radio et pour internet. C'était en 2015, quand j'ai travaillé avec le couvent des Jacobins, pour la pièce *Une quête*<sup>3</sup>. Il s'agissait au départ d'une commande de la conservatrice, qui voulait imaginer une médiation sonore dans le lieu qui soit autre que la répétition didactique de ce qui est écrit sur les panneaux, comme le font les sempiternels audioguides des lieux patrimoniaux. J'ai donc proposé une visite qui intégrait notamment des anecdotes de différentes expériences sonores qu'avaient les usagers·ères du couvent. Ensuite, j'ai réalisé une composition *in situ*, jouée dans les lieux vides des Jacobins, avec des sons de la vie quotidienne du couvent moderne des Dominicains où se perpétuent certains rituels du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela permettait de faire revivre les sonorités du passé du lieu. J'ai donc repris des éléments d'écriture sonore que j'avais développés plus tôt pour des pièces diffusées sur internet ou en radio, en cherchant à les développer plutôt sous forme de concert live, avec de nouveaux outils numériques<sup>4</sup> et de nouveaux instruments comme des pads et des claviers. Jusqu'à présent, je composais sur mon banc de montage, avec mon ordinateur. Cette expérience m'a permis de comprendre comment impliquer une gestuelle instrumentale – proche de celle de la musique – dans mon montage. C'était mon premier « concert documentaire spatialisé ».

**Pour certaines pièces, dont *Bouilleur de cru*, tu as composé une version stéréo et une version live. Qu'est-ce qui les différencie ?**

Je découpe ma pièce documentaire en parties narratives, entrecoupées de compositions musicales faites des sonorités et des paysages entendus dans la pièce

plus tôt. Dans les concerts, les parties narratives sont identiques à la version radio du documentaire. Par contre, les parties musicales sont comme libérées : elles prennent de l'ampleur et s'étirent dans le temps. La forme concert dure en général une demi-heure de plus que le format stéréo. Lors des concerts, je place huit haut-parleurs autour du public sur lesquels je diffuse les éléments sonores fixes, liés à la narration. Et lors des moments de composition musicale pure, je fais aussi intervenir d'autres haut-parleurs cachés, placés en fonction des résonances particulières du lieu. Je joue alors avec les matières diffusées pour créer la sensation d'un espace habité par une présence. Cette improvisation redonne aux matières sonores une maniabilité que je n'ai jamais dans mon montage. Petit à petit, j'ai intégré ces gestes instrumentaux dans toutes mes compositions, à toutes les étapes de fabrication. Même dans la version stéréo en studio, j'ai gardé l'habitude de jouer et d'improviser les parties acousmatiques au lieu de monter de manière traditionnelle. Et je peux même réintégrer des éléments du live dans le montage fixe – ça a été le cas, par exemple, dans *Bouilleur de cru*. C'est toujours mouvant.

### **Qu'est-ce que le live change en termes d'expérience pour un-e auditeur-riche de documentaire sonore ?**

La spécificité fondamentale du son est que sa dynamique implique une certaine perception de l'espace. Il est donc particulièrement adapté à une restitution spatialisée, très immersive. Dans *Bouilleur de cru*, par exemple, la voix de Marc apparaît en façade<sup>5</sup> sur les trois haut-parleurs de l'octogone – elle est ainsi stable et proche de nous ; lorsqu'il est en interaction, en revanche, le son sort sur les haut-parleurs latéraux, ce qui valorise l'espace présent dans le son. Par rapport à une diffusion stéréo, la séparation spatiale est beaucoup plus forte et on perçoit une distinction plus claire des différentes strates d'écriture. Cette improvisation prend beaucoup de sens quand elle est pensée *in situ*. Elle raconte alors l'histoire du lieu par le son et par le type de résonance. C'est une expérience d'écoute globale et non pas frontale. La salle est habitée par les sons diffusés en live.

### **Pourquoi garder la version stéréo pour la radio alors ? N'est-elle pas une forme appauvrie ?**

J'ai commencé avec la radio. C'est un médium populaire, assez magique, où en tournant un bouton, on peut tomber sur quelque chose de complètement dingue. Aujourd'hui, hormis le réseau des radios locales, les radios développent

très peu la création sonore, elles ne s'impliquent ni dans les moyens de production ni en termes de diffusion. Et lorsque cela arrive, même si c'est gratifiant, la diffusion unique sur une radio publique n'est jamais pleinement satisfaisante, parce qu'on n'a que très peu de retours. Le concert permet au contraire un échange avec le public.

### **Quelle autonomie la création sonore peut-elle espérer vis-à-vis du médium radiophonique ?**

Le son est transversal. *Bouilleur de cru* tourne beaucoup dans des festivals et des concerts maintenant. Je ne suis pas le seul à l'avoir compris<sup>6</sup>. C'est important de ne pas cantonner sa créativité à une seule filière. Les normes industrielles dictées par des cases sont très françaises. J'ai un peu travaillé et j'ai été diffusé dans des festivals à l'étranger : il n'y a pas du tout cette culture de la filière, les choses sont assez transversales et les artisans sonores travaillent plus naturellement pour le spectacle vivant, les arts de la scène, des espaces publics, des salles de concert ou la radio. Je suis membre d'un collectif qui défend cela : le Collectif d'artistes sonores en Occitanie (Caso). Nous nous sommes battu·es pour créer un fonds de soutien en région. En Occitanie, il n'y a pas de radiodiffusion publique nationale ni de studios privés de podcasts (ils sont presque tous à Paris). Donc les personnes qui vivent de la création sonore produisent et diffusent leurs travaux principalement dans le cadre du spectacle vivant, en proposant des installations, des balades sonores, ou en répondant à des commandes patrimoniales. Notre but est de faire reconnaître la création sonore comme une discipline artisanale et non comme une filière de diffusion, qui est plutôt un schéma industriel avec ses normes et ses formes standardisées. Si on veut vraiment faire une politique à destination des auteur·rices, il faut supprimer la notion de filière qui est antinomique avec celle de création. Le fonds d'aide du ministère de la Culture<sup>7</sup>, créé en 2021, est symptomatique de ces confusions : il a été intitulé « Aide sélective aux auteurs et autrices de podcasts et de créations radiophoniques ». Nous contestons le terme de « création radiophonique ». Il n'y a que de la création sonore, qui peut être radiodiffusée, mais aussi diffusée sur internet ou dans des lieux de spectacle. Le support de diffusion n'a rien à voir avec la création : il renvoie seulement à des facteurs économiques, des facteurs d'organisation du travail. Le risque est de sélectionner d'emblée en fonction de cette question de filière et donc d'aboutir à des formats standardisés attendus par l'industrie.

### **Mais finalement, tu sembles arriver à contourner ce cadre...**

À chaque fois, c'est de l'improvisation. Ça évolue sans cesse ! Il y a cinq ou six ans, quand je proposais des « concerts documentaires », les programmeur-rices ne comprenaient pas bien de quoi il s'agissait. Maintenant, c'est entré dans les mœurs grâce à ce qui s'est passé dans les musées, dans les lieux patrimoniaux, dans les collectivités locales et dans le spectacle vivant. Le spectacle vivant est très dynamique au niveau de la création sonore et privilégie de plus en plus la diffusion en multiphonie, en valorisant les espaces sonores de chaque espace. La création sonore a obtenu une reconnaissance ces dernières années : le Centre national des arts plastiques (Cnap) a fait entrer la création sonore comme l'une de ses disciplines ; de prestigieux lieux de résidence, comme la Villa Médicis, aussi ; des scènes nationales accueillent comme artistes associés des artisans sonores. Pour la réalisation des *Gardiennes du temple*, Aurélien Caillaux et moi sommes artistes associés pour l'année du théâtre des Quatre Saisons de Gradignan. Donc ça va vers le mieux pour la création sonore. Mais nous devons rester attentif-ves aux bases que nous mettons en place en ce moment.

*Le 14 avril 2022, à Toulouse.*

---

### ***Bouilleur de cru***

Benoît Bories, France, 44 minutes (pour la version stéréo), 2021

Production : Le Labo RTS Culture et Faïdos Sonore

1. La musique acousmatique (expression souvent employée comme synonyme de musique concrète ou électroacoustique) désigne l'art des sons dont on ne reconnaît pas la source.
2. L'effet Doppler correspond au phénomène physique selon lequel la fréquence d'une onde semble modifiée lorsque la source émettrice et/ou l'observateur sont en mouvement. Par exemple, quand la voiture se rapproche, le son paraît plus aigu que le son perçu par le conducteur. Quand elle s'éloigne, il paraît plus grave.
3. Benoît Bories, 2018, France, 46 minutes (pour la version stéréo). Production : La Première RTBF et Faïdos Sonore.
4. Par exemple, en utilisant le logiciel Ableton, des plugins de multiphonie, de spatialisation, de binaural.
5. Les enceintes en façade désignent les trois enceintes qui sont devant, face au public.
6. On peut citer par exemple Amandine Casadamont, Sophie Berger, Aline Pénitot ou Christophe Rault.
7. La création de cette aide a été perçue comme un événement en 2021 par les créateur-rices sonores pour lequel les aides publiques étaient quasiment inexistantes jusque-là.