

Magnéto  
présente

LE BALADO  
FAIT ÉCOLE

2022

# *La création* d'un balado : de sa conception à sa diffusion



contact@magnetobalado.com — magnetobalado.com

MAG  
NETO

Direction générale et artistique : Marie-Laurence Rancourt

Avec la contribution de :

Guillaume Champion, compositeur et artiste sonore

Daniel Capeille, preneur de son et concepteur sonore

Daniel Deshays, ingénieur du son, professeur et auteur

Loïc Leroux-Gaullier, directeur stratégie numérique

Antonin Wyss, compositeur et concepteur sonore



# Table des matières

---

# Table des matières

7	Présentation
8	LE BALADO FAIT ÉCOLE
10	MAGNÉTO
13	Concevoir et réaliser un balado
14	1. GENRES, APPROCHES ET MÉTHODES DE RÉALISATION
14	1.1 CONTEXTE ET DÉFINITIONS
15	1.2 BALADODIFFUSION VERSUS RADIODIFFUSION
17	1.3 TERMINOLOGIE EN USAGE
17	2. GENRES ET APPROCHES
18	2.1 LE BALADO D'INFORMATION
21	2.2 LE BALADO D'OBSERVATION
23	2.3 LE BALADO DE CRÉATION
25	2.4 UN MOT SUR LE BALADO « DE MARQUE »

---

# Table des matières

3. CONCEPTION ET RÉALISATION	26
3.1 LA NOTE D'INTENTION	26
3.2 PENSER L'UNIVERS SONORE	28
3.3 NOTIONS DE PLAN SONORE ET POSITION DE L'AUDITOIRE	30
3.4 TON ET <i>CASTING</i>	31
3.5 PRÉPARER ET DIRIGER UNE ENTREVUE	32
3.6 PENSER ET RÉDIGER LA NARRATION	34
3.7 DOCUMENTATION ET IDENTITÉ VISUELLE	36
3.8 L'ÉCHÉANCIER DE PRODUCTION	36
3.9 LE PLAN DE RÉALISATION	37



---

# Table des matières

43	Récolter les sons
44	APPROCHE
46	L'ACOUSTIQUE ET L'ESPACE
48	LE MATÉRIEL D'ENREGISTREMENT
51	LA MISE EN ŒUVRE
52	LES ACCESSOIRES
53	LES DIFFÉRENTS MODES D'ENREGISTREMENT
54	LA PRISE DE SON SELON LES GENRES
57	Mettre en scène le son
63	Opérer la postproduction
64	TECHNIQUES ET ÉTAPES : DU <i>DÉRUSHAGE</i> AU MIXAGE FINAL
65	CONSIDÉRATIONS TECHNIQUES PAR GENRE
68	PRÉSENTATION D'UN LOGICIEL DE MONTAGE : REAPER

---

# Table des matières

ÉTAPES ET MÉTHODOLOGIES DE POSTPRODUCTION	70
LE <i>MASTERING</i>	80
UTILISATION DE LA MUSIQUE ET DES BANQUES DE SONS	81
Diffuser son balado	83
LES ÉTAPES DE LA DIFFUSION	84
ÉTAPE 1 : LA MISE EN LIGNE SUR UN HÉBERGEUR	84
ÉTAPE 2 : LA DISTRIBUTION SUR LES APPLICATIONS	86
ÉTAPE 3 : LA PROMOTION	95
Programmation de Magnéto	103
LES AUTEURS	108
ÉQUIPE DE PUBLICATION	109





# Présentation

Par Marie-Laurence Rancourt

# Présentation

Par Marie-Laurence Rancourt

*directrice générale et artistique de Magnéto*

## LE BALADO FAIT ÉCOLE

« Ce qui éveille notre attention, c'est regarder, écouter, assister à une parole qui émerge d'un corps : c'est l'émergence d'une parole qui nous émeut. »

Par où commencer son projet de balado ? Quels risques et audaces rend possibles l'écriture sonore ? Quels sont les différents genres et formats que recouvre cette pratique ? Comment inventer sa propre écriture sonore ? Quelles possibilités offre la prise de son ? Comment aborder l'étape du montage ? Comment s'opère la diffusion d'un balado et de quoi doit-on tenir compte dans sa stratégie de promotion ?

Conçu et réalisé par Magnéto, *Le balado fait école* est un guide qui vise à répondre à ces questions, ainsi qu'à bien d'autres encore. Il s'agit d'un outil destiné aux artistes désirant s'initier à la création d'un balado. En effet,

l'objectif de ce guide est de mettre en partage savoirs, techniques et bonnes pratiques afin de développer un balado, et ce, des premiers balbutiements d'un projet à sa diffusion finale. Sans prétendre être exhaustif, le contenu présenté ici donne d'excellentes clés d'entrée dans cet univers à fort potentiel créatif et artistique.



Par ailleurs, rappelons que le balado peut être conçu comme une pratique artistique vivante, jamais terminée, toujours à réimaginer, à réinventer, à réinterroger.

Si un engouement important pour le balado s'est fait sentir au cours des dernières années et si certaines recettes ont pu prouver leur efficacité, il serait dommage de se soumettre à une forme d'uniformité ou de se fondre dans le paradigme dominant, et de ne pas constamment chercher à inventer, avec audace, d'autres formes, d'autres styles, d'autres approches, d'autres écritures sonores – et avec eux, d'autres discours.

C'est de cette façon que les artistes participeront à élargir la pratique, en rendant celle-ci véritablement inventive et réflexive, cette pratique étant conçue comme un champ de pensée, d'intervention et de délibération.

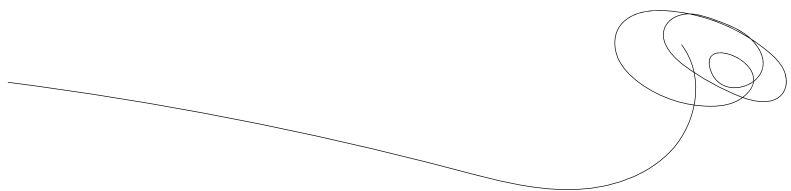
Les quatre principaux chapitres qui constituent le corps de cet ouvrage suivent au plus près les étapes du développement d'un projet de balado : concevoir et réaliser un balado, récolter les sons, opérer la postproduction et diffuser son balado. De la note d'intention préliminaire de son projet à sa diffusion sur toutes les applications de balados, plusieurs moments de questionnement, d'écriture et de réflexion sont nécessaires, certains d'entre eux faisant appel à la sensibilité de chacun, d'autres à certaines compétences techniques. Ces dimensions, sensibles et techniques, dialoguent donc constamment ensemble dans le cadre d'un projet de balado.

Ce guide répertorie, rassemble et transmet des connaissances indispensables au bon déroulement de chacune des étapes de ce travail de création : reste à chacun à se les approprier.

*Le balado  
fait école* offre ainsi  
un tour d'horizon  
permettant de  
mieux comprendre  
les nombreuses  
possibilités que  
renferme le balado  
conçu comme  
discipline artistique.

Par la suite, par l'exercice, l'expérience et la pratique, les connaissances et les savoirs ici partagés pourront être complétés et peaufinés, avec la liberté et l'indépendance qu'il faut se donner à l'égard de toutes les leçons apprises.

Nous espérons que ce guide acquière le statut d'outil de référence pour celles et ceux qui partagent avec nous un certain amour du son et des voix, des paroles porteuses de sens et d'une certaine posture d'écoute; car nous croyons, au fond, qu'à travers ces attachements, le balado a la possibilité de faire usage pour une vie.



# Magnéto | *C'est l'émergence d'une parole chez quelqu'un-e qui nous émeut*

Magnéto est un organisme de création et de production sans but lucratif défendant une activité artistique contemporaine, audacieuse et significative. Ses projets rallient différentes disciplines, des artistes professionnels et non-professionnels, et ont, comme point commun, de témoigner d'une sensibilité au langage, à la parole et à l'écoute.

Magnéto crée des projets qui transgressent les genres, portant des traces de radio, de théâtre, de littérature, de cinéma.

Magnéto est un organisme de création et de production travaillant le langage et les voix à partir d'une posture d'écoute. L'organisme enregistre le contemporain et développe des formes d'écriture où la pensée est mise en mouvement par l'élaboration de récits et de questions qui prennent des chemins audacieux par rapport à ceux dans lesquels l'époque semble nous engager.

Chacun des projets de Magnéto défend également une certaine pensée de l'art et de la responsabilité de l'artiste, l'organisme souhaitant notamment multiplier les passages entre l'art et la vie afin que l'art ne soit pas un domaine extérieur à la société et au collectif, mais contribue activement à les transformer.

C'est dans cette perspective que les initiatives envisagées sont généralement ponctuées de mises en partage avec les publics, celles-ci prenant la forme de rencontres et d'ateliers. Magnéto imagine ainsi des passages et des ouvertures entre l'art et le public, en faveur d'un important dialogue entre la vie et les arts.

Cherchant à défendre l'audace et la prise de risques à travers des écritures ouvertes aux manifestations de la vie et de la pensée, mais aussi d'autres formes de vie et de rapports au langage et au monde, Magnéto a, depuis ses débuts donné vie à des projets sonores, scéniques, théâtraux et littéraires.



## HISTOIRE

Fondé en 2016, Magnéto se rêve dès ses débuts comme un lieu favorable à la pensée et à l'imagination, aux idées comme aux formes neuves. C'est d'abord dans le champ de l'art sonore et radiophonique que l'organisme se fait connaître, convaincu que cette discipline contient en elle-même bien des possibles, favorable aux idées, aux langages, aux voix et à l'écoute, tout en proposant de véritables expériences sensibles et inventives.

Magnéto prend place dans le paysage comme un écrivain qui compose ses récits à partir de voix et de sons, ayant la certitude que la radio a la possibilité d'être du cinéma, de la littérature et du théâtre, et qu'elle est un peu tout cela à la fois.

En 2021, sous la direction artistique de Marie-Laurence Rancourt, Magnéto choisit d'aller encore plus loin dans le déploiement de sa vision. L'organisme réaffirme notamment son désir de multiplier les formes d'écriture envisagées, en développant ses propres grammaires à partir de différentes disciplines. Magnéto donne le coup d'envoi à d'importants cycles de création, qui intègrent non seulement une diffusion, mais une véritable recherche artistique et des activités de mise en partage.

Ces cycles sont tantôt tournés vers la radio ou le théâtre, tantôt vers le cinéma ou la littérature.



# Concevoir et réaliser un balado

Par Guillaume Champion

# Concevoir et réaliser un balado

Par Guillaume Campion

*compositeur et artiste sonore*

## 1. GENRES, APPROCHES ET MÉTHODES DE RÉALISATION

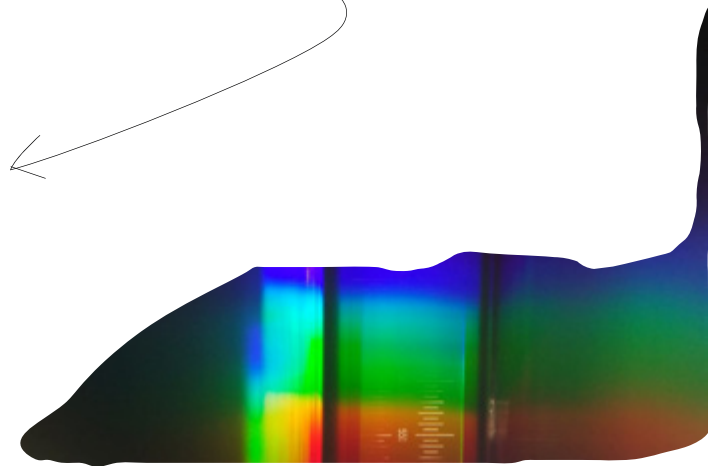
L'objectif du volet « Conception et réalisation d'un balado » est de partager certains conseils, clés et perspectives avec l'aspirant créateur ou l'aspirante créatrice de balado en phase de démarrage de projet. Afin de bien se situer par rapport aux esthétiques diverses qui composent aujourd'hui le paysage du balado, c'est d'abord un survol de ses différents genres, nourri d'exemples concrets, qui est ici proposé. Ce survol sera suivi d'une série de stratégies et d'outils à mettre en œuvre dès les premières étapes de la réalisation d'un projet de balado.

Débutons avec une brève mise en contexte historique et terminologique de cette pratique.

### 1.1 CONTEXTE ET DÉFINITIONS

L'émergence de la baladodiffusion, au tournant des années 2000, résulte de la conjonction de trois principaux facteurs <sup>1</sup>:

- La mise en marché des baladeurs numériques (dont le fameux iPod, auquel on doit aussi le nom anglais de *podcast*; il en sera question plus loin);
- L'apparition des premiers blogues et des premières publications de contenus en ligne par le grand public;
- La démocratisation des moyens de production audionumériques, grâce à un accès de moins en moins coûteux aux enregistreurs numériques et aux logiciels de montage.



D'abord conçue comme une sorte de déclinaison sonore du blogue d'opinion ou d'information, la pratique de la baladodiffusion attire rapidement les amateurs et amatrices qui désirent faire de la « radio sur le Web », mais aussi plusieurs professionnelles et professionnels issus des grands médias, en quête d'une plus grande liberté. Si l'engouement demeure plus ou moins marginal jusqu'au milieu des années 2010, les bases sont néanmoins jetées pour l'avènement de la création radio 2.0.

<sup>1</sup> Pour un aperçu plus détaillé du contexte de l'époque, consulter cet article paru dans The Guardian (2004) : [www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia](http://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia).



## 1.2 BALADODIFFUSION VERSUS RADIODIFFUSION

Techniquement parlant, la baladodiffusion se présente comme le pendant Web de la radiodiffusion hertzienne. En ce sens, il s'agit donc avant tout d'un média, c'est-à-dire d'un moyen de communication destiné à véhiculer du contenu — au même titre que la radiodiffusion traditionnelle qui utilise les ondes AM et FM. Peut-on alors considérer la baladodiffusion comme partie prenante d'une nouvelle pratique sonore, ou bien s'agit-il d'une simple migration du contenu radiophonique vers un autre canal de diffusion ?

À plusieurs égards, il est juste de dire que les possibilités offertes par la diffusion Web contribuent au renouvellement des écritures sonores, mais sans que l'on assiste pour autant à un réel changement de paradigme.

Depuis le début des années 2000, on voit en effet émerger des formats et des pratiques qui diffèrent sensiblement de la production typiquement radiophonique, tout en perpétuant l'usage de dispositifs, de façons de faire et d'esthétiques qui datent de plusieurs décennies. Concrètement, l'évolution des pratiques d'écriture sonore à l'ère numérique tient avant tout au changement dans les modes de diffusion, qui modifient eux-mêmes radicalement les habitudes d'écoute — et éventuellement, la production sonore elle-même.

D'abord et avant tout, la contrainte de la grille horaire disparaît, ce qui libère la production des injonctions formelles de durées et de quantités. En effet, avec le balado, on peut désormais proposer des contenus sonores de n'importe quelle durée, se déclinant selon le nombre d'épisodes désiré, et les mettre en ligne au moment de son choix, sans suivre un horaire ou un calendrier précis<sup>2</sup>. L'un des atouts de ce mode de diffusion est sa grande flexibilité : s'il ouvre sur la possibilité de prendre le temps et d'approfondir du contenu dans des formats documentaires ou des discussions de longue durée (parfois de plus d'une heure pour un seul épisode), il se prête aussi à des formats très courts (comme la série *60-Second Science* du magazine *Scientific American*). Bien sûr, cette flexibilité et cette liberté s'appliquent aussi à l'auditoire, qui a désormais le contrôle total sur ce qu'il souhaite écouter, sur le moment où il choisit de le faire et sur le lieu dans lequel va se dérouler son écoute.

Une autre particularité importante du balado est la déprofessionnalisation des pratiques de création sonore, que l'on peut observer depuis le début des années 2000. Grâce à la démocratisation des moyens de production, il n'est plus nécessaire d'être un professionnel ou une professionnelle pour se lancer dans la réalisation d'un balado : pratiquement tout le monde peut le faire, et ce, moyennant simplement l'accès à un ordinateur et à un microphone. Même dans les milieux professionnels, à moins d'une commande ou d'une entente de diffusion particulière, les créatrices et créateurs ne sont plus régis par une ligne éditoriale, un format ou un contenu imposé. Cette liberté génère un engouement créatif qui rappelle, à plusieurs égards, les premières heures de la radio traditionnelle. Les radio-romans, les radio-théâtres, les fictions sonores, les documentaires radiophoniques et autres *hörspiel* ayant plus ou moins déserté les grilles horaires des grands diffuseurs dans les dernières décennies, les créatrices et créateurs sonores de tout acabit investissent maintenant le territoire du balado, affranchis des contraintes qui ont fini par caractériser la radio traditionnelle (en grande partie, du moins). Cela dit, malgré certaines propositions réellement novatrices, nombreux sont les balados qui réhabilitent — consciemment ou non — des écritures radiophoniques presque centenaires.

On assiste donc en quelque sorte à une renaissance de ces écritures sonores, que la baladodiffusion contribue à approfondir, à renouveler et à transformer, en les inscrivant bien dans le présent.

<sup>2</sup> Certaines productions, comme la série *Un podcast à soi* diffusée chez ARTE Radio, choisissent quand même de structurer leur diffusion selon un calendrier précis : par exemple, un nouvel épisode de *Un podcast à soi* est diffusé chaque premier mercredi du mois.

## 1.3 TERMINOLOGIE EN USAGE

Jusqu'à tout récemment, plusieurs grands diffuseurs n'hésitaient pas à proposer une écoute dite « en balado » de leurs émissions de radio régulières, d'abord diffusées sur les ondes hertziennes. Au fur et à mesure que vont se multiplier les productions strictement dédiées à la baladodiffusion, nous assisterons cependant à une modification du lexique en usage, changement auquel il convient de s'attarder.

Dans son acception première, le terme « baladodiffusion » est un emprunt direct au mot anglais *podcasting*, issu de la contraction des mots *broadcasting* — désignant la diffusion radiophonique ou télévisuelle à grande échelle — et du célèbre iPod, premier baladeur numérique proposé par Apple dans les années 2000. On désigne donc par ce néologisme la diffusion de contenu sonore prévu pour être téléchargé et écouté en mouvement — en « balade » — sur un appareil numérique.

Au Québec, l'emploi du terme français « baladodiffusion » (au féminin, invariable) réfère strictement au média, à l'instar du terme « radiodiffusion ». Par conséquent, tout comme on n'écoute pas une émission de radiodiffusion, mais bien une émission de radio, on n'écoute pas non plus une baladodiffusion, mais bien un balado (au masculin), ce qui désigne un contenu produit spécifiquement pour la baladodiffusion. Pour une émission produite pour la radio puis rediffusée sur le Web, on parle maintenant d'une écoute en rattrapage — et non plus d'écouter son bulletin d'information favori « en balado ».



Toujours au Québec, on emploie aussi régulièrement le terme « balado » (au masculin) pour désigner la pratique elle-même : on dira ainsi « faire du balado », comme on dirait « faire de la radio ». À noter qu'ailleurs dans la francophonie, ce sont les termes anglais *podcast* et *podcasting* qui semblent prévaloir.

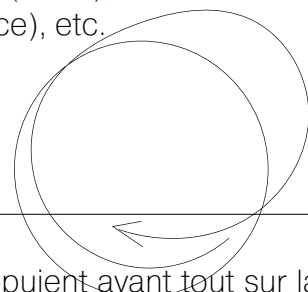
## 2. GENRES ET APPROCHES

Si le balado est une pratique encore jeune, certaines tendances stylistiques se sont imposées depuis son apparition, et ce, principalement au cours de la dernière décennie. Cependant, il s'avère encore ardu d'esquisser un portrait exhaustif des différents genres et sous-genres qui composent cette pratique créative en pleine effervescence. La grille de lecture présentée ici fournit donc surtout des balises utiles afin de préciser sa propre démarche et de mieux situer sa pratique dans l'univers mouvant de la baladodiffusion — tout en reconnaissant l'apport de la tradition radiophonique. Pour nous y aider, nous recourons à une classification en trois grandes catégories, librement inspirées de la typologie développée par Christophe Deleu dans son ouvrage *Le documentaire radiophonique* : le balado d'information, le balado d'observation et le balado de création.

## 2.1 LE BALADO D'INFORMATION

Cette catégorie est sans conteste celle qui occupe la plus large part de la production de balados depuis les débuts de la pratique. Le but premier du balado d'information est bien entendu de véhiculer du contenu informatif, de quelque nature que ce soit, pour renseigner l'auditoire sur un sujet donné. Cette transmission d'informations peut se décliner en de nombreuses formes, telles que la discussion, l'entrevue, la table ronde, la chronique, l'enquête, le reportage et le documentaire. À travers ces différentes approches, il demeure une constante qui distingue le balado d'information des catégories qui seront explorées plus loin dans ce texte : la présence d'une voix souvent omnisciente, qui accompagne et guide l'auditeur(-trice) à travers son écoute. Il peut s'agir tantôt de la voix d'un(e) journaliste ou enquêteur(-trice), tantôt de celle d'un(e) animateur(-trice) ou narrateur(-trice), de l'auteur(-trice) ou réalisateur(-trice), etc.

### La discussion et la table ronde



De très nombreuses productions, tant indépendantes que professionnelles, s'appuient avant tout sur la causerie et la discussion de sujets : à la manière d'un blogue, on y parle de ses intérêts personnels ou de sujets variés (histoire, science, enjeux de société : tous les sujets sont possibles), en abordant divers angles d'un épisode à l'autre, en solo ou avec différents invités<sup>3</sup>. Très souvent, le montage est minimal et la discussion est simplement encadrée par une présentation rapide du sujet et des invité(e)s, accompagnée d'une musique de type *jingle* en guise d'introduction et de conclusion. Cette forme étant très répandue et exigeant assez peu de moyens sur le plan technique et scénaristique, il n'en sera pas question davantage ici, si ce n'est pour conseiller l'écoute de quelques productions au contenu soigné et soutenu, comme *Un podcast à soi* (ARTE Radio), *Laissez-nous raconter : l'histoire crochie* (Terre innue/Radio-Canada) ou encore le désormais classique *This American Life* du côté anglophone (WBEZ). Ces exemples nous montrent qu'il est tout à fait possible d'enrichir son balado de discussion en faisant preuve d'un montage minutieux, ponctué de réflexions pertinentes et de musiques ou d'effets sonores appropriés.

### L'enquête

En 2014, le premier véritable succès populaire et critique de la baladodiffusion fait son apparition aux États-Unis, alors que la première saison du balado *Serial* est téléchargée près de 70 millions de fois en quelques mois à peine. La série d'enquête de Sarah Koenig devient la porte d'entrée vers l'univers du balado pour nombre de personnes qui ne s'étaient pas encore intéressées de près à cette pratique. Le format accrocheur, jouant sur la proximité des personnages et le sentiment d'identification à la sympathique reportrice, est porté par une production sonore remarquable, à des lieux de nombreux balados de la décennie précédente, souvent enregistrés et publiés avec des moyens limités. En ajoutant à cela un thème musical mémorable, on obtient la recette parfaite pour une « écoute en rafale » (*binge listening*), dans une formule qui n'est pas sans rappeler le succès des séries d'enquête proposées par les services de vidéo sur demande.

<sup>3</sup> Notons au passage que certains des balados les plus populaires de cette catégorie, du moins au Québec, proposent aussi une version filmée de leur contenu, le plus souvent sur YouTube. Cela dit, il convient généralement de parler du balado comme d'une pratique avant tout sonore, comme c'est aussi le cas ailleurs dans le monde lorsque l'on parle de *podcasting*.



C'est aussi à la suite du succès de *Serial* que les grands diffuseurs commencent à s'intéresser plus sérieusement au balado. Devant la popularité indéniable de la série, les émules ne tardent pas à pleuvoir et la publicité se met de la partie afin de rentabiliser la diffusion de séries originales sur des plateformes essentiellement gratuites. Au Québec, c'est en 2017 que le radiodiffuseur public Radio-Canada propose son premier balado d'enquête, *L'ombre du doute*. Signée par les réalisateurs Stéphane Berthomet et Cédric Chabuel, cette série d'enquête enlevante reprend essentiellement le modèle américain institué par *Serial*, tout en le revisitant à sa manière. De fait, tous les ingrédients sonores caractéristiques du genre d'enquête (et de nombreux autres balados qui ont suivi dans le sillon de *Serial*) sont mis en œuvre dès les premières minutes de la saison 1 de *L'ombre du doute* : la présence d'un narrateur omniscient qui mène l'enquête, prenant part à l'action non seulement par ses réflexions en *voice-over*, mais aussi par son implication directe à chacune des étapes de l'investigation; des ambiances sonores illustrant les différents lieux visités ou évoqués dans les narrations; une musique très présente, fournissant une sorte de commentaire affectif à tous les moments du récit; des archives sonores en appui aux idées énoncées; des extraits d'entrevues enregistrées sur le vif, en conservant l'ambiance des lieux et certaines hésitations des interlocuteurs et interlocutrices, ce qui ajoute au réalisme de l'ensemble.

Contrairement au balado de discussion, qui présente généralement des voix enregistrées de façon uniforme, dans un même endroit, le balado d'enquête fait intervenir différents types de voix, chacune avec son timbre et son rôle particulier. C'est une stratégie typique du sous-genre qu'est l'enquête, mais aussi de nombreuses productions qui tirent profit de la contrainte de devoir enregistrer des voix dans des lieux et des conditions variables :

- La narration omnisciente (*voice-over*) est généralement très centrale, soigneusement enregistrée. Elle se situe perceptivement dans un espace indéterminé, au-dessus de l'action — telle la « voix de Dieu », selon l'expression anglaise consacrée. La narration fournit des réflexions que l'on suppose énoncées *a posteriori* de l'action et permet de lier les différents éléments sonores qui constituent la trame narrative du projet (entrevues, archives, ambiances sonores, etc.);
- Les entrevues sont généralement menées sur le terrain, ce qui se ressent à la fois dans la prise de son et dans le traitement sonore qui est plutôt brut, témoignant d'un désir d'en préserver l'aspect naturel;
- Les voix d'archives et les entretiens téléphoniques fournissent un timbre et un affect particuliers, permettant de varier les points de vue, les plans et les temps sonores dans la perception de l'auditeur(-trice).

# La chronique documentaire

La chronique doit ici être prise non pas au sens journalistique d'une chronique culturelle, sportive ou scientifique, mais plutôt au sens d'un récit personnel, c'est-à-dire d'un ensemble d'événements, de réflexions ou de faits présentés chronologiquement, dans une optique documentaire. Pensons par exemple au film *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1961), où les cinéastes tentent de prendre le pouls des Parisiens et Parisiennes par rapport à divers enjeux existentiels au cours d'un été de tournage. En d'autres mots, la chronique documentaire repose généralement sur une quête personnelle par rapport à un sujet ou une histoire donnée – ce qui fait écho à l'idée d'une enquête, mais dans un registre généralement plus intime.

De fait, les chroniques documentaires reprennent certains codes du balado d'enquête, à commencer par la présence d'une narration omnisciente, dont on suit le cours des réflexions tout au long du récit. Au Québec, on trouve deux bons exemples avec *T'es où, Youssef ? - Le journal du film* et *La bombe*, tous deux signés par le cinéaste Gabriel Allard-Gagnon. Dans ces deux balados, le réalisateur se met lui-même en scène dans des quêtes et réflexions personnelles surgissant durant le tournage de ses propres films documentaires. À noter qu'il s'agit de propositions autonomes pouvant être écoutées sans que l'on ait forcément vu les films.

Dans un registre plus artistique, un autre exemple produit au Québec est le documentaire sonore *L'écorce et le noyau*, de Marie-Laurence Rancourt et Mehdi Cayenne (Magnéto). À travers un épisode unique d'un peu moins d'une heure, l'autrice retrace la quête de Mehdi Hamdad, un jeune homme franco-algérien qui poursuit un père s'étant longtemps absenté, cherchant à en sonder les silences. Se dessine alors peu à peu le récit d'une histoire familiale marquée par la mémoire de l'immigration et la recherche d'une filiation.

Outre-Atlantique, on peut se référer, en matière de chronique documentaire, à la série en quatre épisodes *Y'a deux écoles* de Delphine Saltel, produite par ARTE Radio. La jeune mère de famille tente d'y faire un choix qui l'entraîne vers de nombreuses rencontres, réflexions et remises en question : doit-elle envoyer ses enfants à l'école publique ou à l'école privée de son quartier ?

En contraste avec plusieurs productions nord-américaines, souvent montées de façon très verticale<sup>4</sup>, les deux derniers exemples — *L'écorce et le noyau* et *Y'a deux écoles* — s'appuient plutôt sur des prises de son stéréo au long cours, captées le plus près possible du sujet et faisant un usage habile de l'espace et des plans sonores, tel un véritable cinéma pour les oreilles. Le montage s'y déploie tout en subtilité, les ambiances sonores soutenant tantôt la narration et les différentes prises de parole, et se retrouvant tantôt au premier plan. Ce type d'écriture sonore, qui cherche à représenter le monde le plus fidèlement possible, nous amène tout naturellement vers la catégorie suivante, soit le balado d'observation.



<sup>4</sup> Par « montage vertical », on désigne un montage où les éléments sonores se succèdent de façon marquée et rythmée, par opposition à une approche plus « horizontale » où les couches sonores sont superposées et enchevêtrées sur de plus longues durées.

## 2.2 LE BALADO D'OBSERVATION

Avec cette catégorie, on continue de se rapprocher du domaine de l'intime : à la manière des documentaristes du cinéma direct, on tente de capter le réel à sa source, le plus près possible des personnages, des lieux ou des événements abordés. Contrairement à la catégorie précédente, le balado d'observation fait généralement l'économie d'un commentaire en *voice-over* : toute la place est laissée à la parole des gens rencontrés, aux paysages sonores dépeints et à l'interprétation subjective de chaque auditeur et auditrice. Si l'objectif demeure d'informer le public sur différentes réalités, ici, l'implication de l'équipe de production n'est pas apparente, et l'écoute peut dès lors sembler moins dirigée.

### Le témoignage

Si l'entrevue et la discussion sous-entendent une interaction entre au moins deux personnes – celui ou celle qui mène l'entretien et quiconque y participe –, le témoignage présente une parole autonome, c'est-à-dire que la voix de la personne recueillant les propos n'est pas audible dans le projet (on la retranche au montage). Cette approche est notamment utilisée pour rapporter un récit de vie, une expérience ou un fait vécu en laissant toute la place à la parole de la personne concernée.

On obtient généralement ce type de parole en mettant en place un dispositif favorable à la libre expression. Plus qu'une simple entrevue, il s'agit de mettre en confiance la personne témoignant, de façon à ce qu'elle se sente à l'aise de se confier. Cela suppose une implication assez discrète de la part de l'intervieweur ou de l'intervieweuse tout au long de l'entretien. Comme le témoignage demande de ne pas entendre les questions au montage, celles-ci doivent être posées de manière à ce que les réponses obtenues se suffisent à elles-mêmes. Il n'est pas rare pour ce genre d'exercice de mener des entretiens au long cours avec une même personne sur plusieurs heures, et parfois même en plusieurs séances différentes. Généralement, l'effet obtenu est que l'on se sent très près de la parole rapportée, mais sans avoir l'impression qu'elle nous est directement adressée; on se retrouve plutôt dans une position d'observation d'une parole captée au plus près de sa source.

Bien entendu, une parole de type « témoignage » peut être utilisée dans n'importe quel genre de balado, en complément d'autres procédés narratifs. Ce qui fait du témoignage un genre à part entière, c'est le nombre considérable de productions qui empruntent exclusivement cette forme. Voici deux exemples :

*Un faux prophète* (ARTE Radio) : cette production d'une trentaine de minutes s'appuie sur la seule parole d'un ex-djihadiste qui relate son parcours. La voix est posée de manière frontale, sans aucune mise en contexte. Seuls quelques bruitages et une musique discrète viennent accompagner le discours. Notons aussi la grande place qui est accordée aux silences à travers le montage, les enregistrements ayant manifestement été segmentés et distancés par moments pour imposer un rythme lent et propice à la réflexion de l'auditoire.

*La punition* (Magnéto) : ici, il n'y a aucun artifice sonore pour accompagner le témoignage. L'auditoire prête l'oreille à la parole dénudée de deux ex-détenus qui échangent sur leur vécu carcéral. Le dispositif employé pour libérer leur discours est manifeste : les deux hommes discutent en partageant un repas, et l'on ne se gêne pas pour laisser au premier plan leurs bruits de mastication, leurs respirations, leurs rires et leurs silences, ce qui ajoute au réalisme de cette conversation en apparence ininterrompue, et pourtant enregistrée en plusieurs séances.

# Le portrait documentaire

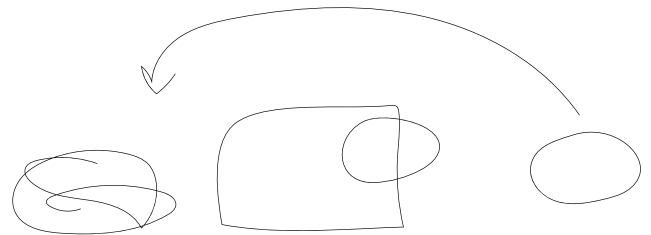
Nombreuses sont les formes et les définitions du documentaire : on ne compte plus les façons de nommer, de classer, d'analyser ou de désigner les œuvres dites « documentaires », en opposition à celles dites « de fiction ». D'abord présent au cinéma, le documentaire s'est ensuite déployé à la radio, et plus récemment à travers des rencontres toujours plus nombreuses entre l'art et le réel : théâtre documentaire, bande dessinée documentaire, jeu vidéo documentaire et performance documentaire, pour ne nommer que ceux-là.

Dans l'univers du balado comme ailleurs, le terrain du documentaire semble commencer là où la représentation du réel prend assez de place pour distinguer l'œuvre de la fiction, tout en s'éloignant suffisamment du reportage ou du journalisme pour se rapprocher d'une création artistique. Cela nous laisse avec une définition bien générique, qui ne suffit pas à elle seule à qualifier une pléiade d'œuvres toutes aussi diversifiées les unes que les autres. Il serait donc hasardeux de tenter de résumer ici les approches variées englobées sous cette large appellation<sup>5</sup>. Parmi les modes documentaires propres au balado d'observation, on retiendra donc une tendance prédominante : le portrait documentaire.

Si on le compare à la chronique documentaire, abordée dans la catégorie du balado d'information, le portrait documentaire se distingue en ce qu'il n'est pas soutenu par la présence ou la parole du réalisateur ou de la réalisatrice, mais plutôt par des fragments tirés du monde sonore (conversations, voix, paysages, environnements divers) qui sont assemblés afin d'esquisser le portrait d'une réalité donnée (lieux, personnages, situations, histoires de toutes sortes). Dans l'univers radiophonique, le maître de cette approche est sans conteste le Français Yann Paranthoën, célèbre « tailleur de son » ayant officié à Radio France longtemps avant l'avènement du balado.

De nos jours, son influence se fait encore sentir, notamment dans des séries comme *Par Oui-dire* (RTBF), *Le labo* (RTS) ou encore *Création On Air* (France Culture), qui proposent toutes des documentaires sonores variés laissant place à une créativité et à une attention au réel qui outrepassent la posture strictement informative ou journalistique.

Au Québec, on songe au très beau balado *Aalaapi* signé par Marie-Laurence Rancourt et Daniel Capeille (Magnéto), qui dresse notamment le portrait de cinq jeunes femmes originaires du Nunavik. On y entend une succession de voix captées au fil du quotidien, de paysages sonores d'une grande beauté se déployant durant de longues minutes ainsi que de récits de vie et de témoignages que l'on sent livrés dans une certaine intimité grâce à une proximité acquise au cours du tournage entre les interlocuteurs et interlocutrices et la réalisatrice. Tous ces éléments ne sont accompagnés d'aucun commentaire ou réflexion – si ce n'est en filigrane, à travers les choix faits lors de leur assemblage.



Le montage demeure en effet un acte d'une subjectivité inévitable qui, lorsque finement manié, peut provoquer des résonances aussi parlantes et riches de sens que la parole elle-même.

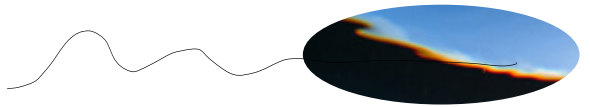
<sup>5</sup> Pour plus de détails à ce sujet, on peut consulter les excellents ouvrages de critiques de cinéma comme Bill Nichols, François Niney ou Guy Gauthier, ou encore celui de l'enseignant et créateur Christophe Deleu, précédemment cité, qui s'inspire lui-même largement de ces théoriciens du cinéma pour son analyse du documentaire radiophonique.



## 2.3 LE BALADO DE CRÉATION

Les deux catégories précédentes (le balado d'information et le balado d'observation) renferment bien entendu une grande part de créativité et de recherche artistique dans leur volonté d'informer ou de documenter le réel. Cela dit, le balado de création s'en distingue en ce que la volonté créatrice ou artistique est le fondement premier des projets qui se rattachent à cette troisième et dernière catégorie. Plus marginale, celle-ci compte néanmoins ses productions à succès, dont plusieurs s'inscrivent dans le sous-genre du balado de fiction.

### L'expérimentation sonore



Les studios de radio ont été les premiers lieux de l'expérimentation et de la recherche sonore, avant que les studios d'enregistrement musical, les centres de recherche universitaires et, plus récemment, les praticiens et praticiennes de l'art sonore et de la musique numérique ne prennent le relais. Dans les studios de la RTF, le Français Pierre Schaeffer se lance dès les années 1940 à la poursuite de ce qui deviendra la « musique concrète », étant alors fasciné par un bête accident de studio survenu plus tôt (un disque rayé ayant entraîné la répétition en boucle d'un segment de voix). À peu près au même moment, les studios allemands donnent naissance aux balbutiements de la synthèse sonore. De ces premières expérimentations radiophoniques émergent au fil des ans des pratiques variées qui explorent la plasticité du phénomène sonore et des technologies audio : musique électroacoustique, paysage sonore, art sonore, musique acousmatique, art radiophonique, etc.

L'arrivée du balado constitue un terrain de jeu intéressant pour les créatrices et créateurs engagés dans ce genre de pratique. En effet, le balado offre un nouveau canal de diffusion pour leurs créations, depuis longtemps délaissées par la majorité des diffuseurs radiophoniques traditionnels. En France, depuis 2002, le producteur ARTE Radio diffuse des créations sonores originales sous forme de balados d'une vaste diversité de genres. On y trouve des créations expérimentales qui vont du paysage sonore au radio-théâtre, en passant par la fiction. Les paysages sonores du preneur de son Félix Blume y figurent notamment dans le palmarès des créations les plus écoutées. Sa pièce *Los gritos de Mexico* est un bel exemple d'expérimentation sonore, qui peut rappeler les explorations d'un compositeur comme Luc Ferrari 50 ans plus tôt, dans les studios du Groupe de recherches musicales de Pierre Schaeffer. On constate, par cette représentation chez un diffuseur comme ARTE Radio, que le paysage sonore, pratique relativement méconnue du grand public jusqu'ici, se prête très bien au format balado, moyennant parfois simplement quelques aménagements — la pièce *Amazônia*, aussi de Félix Blume, y est par exemple découpée en un balado de dix courts épisodes<sup>6</sup>.

Matériau premier du balado, la voix n'échappe pas aux traitements expérimentaux. Dès les années 1960, le pianiste canadien Glenn Gould propose à la CBC une série documentaire en trois épisodes, *Solitude Trilogy*, à travers laquelle on peut entendre un surprenant montage de voix en contrepoint, évoluant toutes simultanément comme les parties musicales d'une partition baroque. Si les appels de plainte fusent lors des premières diffusions de cette série sur la radio nationale, plusieurs auditeurs et auditrices croyant entendre confusément différentes émissions en simultané, on imagine en revanche très bien une proposition de ce genre s'inscrire aujourd'hui dans la programmation d'ARTE Radio, par exemple. Dans les productions plus récentes, on songe au très beau *Abbaye* de Louis-Olivier Desmarais, diffusé par Magnéto, mélange habile et sensible de musique électroacoustique et de documentaire sonore, où les voix des moines et les sons de leur environnement se mêlent à la trame musicale au moyen de différents traitements numériques.

<sup>6</sup> Notons que l'œuvre intégrale de 34 minutes y est aussi proposée.

## La fiction et le docu-fiction

Ici encore, le concept de fiction sonore n'a rien de nouveau : un bref saut dans le passé nous renseigne sur l'existence presque centenaire du radio-roman, du radio-théâtre ou du *hörspiel*<sup>7</sup>. L'avènement du balado permet de plus en plus la réhabilitation de ces pratiques presque centenaires, en leur insufflant une certaine cure de jouvence.

Du côté anglophone — des États-Unis, surtout —, le bal est lancé depuis un certain temps, avec entre autres le très populaire *Welcome to Night Vale* (Night Vale Presents). Du côté français, ARTE Radio publie des fictions depuis ses débuts il y a près de 20 ans, avec la sortie en 2004 de la série *Hölderlin*. L'auteur, créateur et enseignant Christophe Deleu joue depuis tout aussi longtemps sur la mince frontière entre le réel et l'imaginaire, en proposant des docu-fictions diffusés notamment par France Culture. En Belgique, mention spéciale aux productions de l'Atelier de création sonore radiophonique (ACSR), dont le projet *Beaux jeunes monstres*, sorte de théâtre sonore tragi-comique à la fois profond, musical et coloré, construit à partir des témoignages d'enfants en situation de handicap et de leurs familles.



Au Québec, le premier balado de fiction présenté par Radio-Canada date de seulement 2018, avec la série *Cavale*.

Portée par des actrices et acteurs bien connus pour leur travail sur scène et à l'écran, la série emploie un dispositif annoncé comme novateur : la technologie audio 3D. Les nombreux *making-of* disponibles nous apprennent qu'il s'agit en fait essentiellement d'enregistrement binaural, technologie développée bien avant 2018<sup>8</sup>. Néanmoins, soulignons l'intégration de prises de son aussi créatives dans une œuvre de fiction sonore, procédé que la radio publique continue d'explorer à travers différentes productions sur sa plateforme OHdio.

En terminant, notons la présence de balados de plus en plus nombreux à l'intention du jeune public, donnant lieu à plusieurs fictions sonores de belle facture. On songe notamment au travail de La puce à l'oreille, une boîte de production montréalaise qui se consacre au contenu sonore pour les tout-petits et qui produit, en plus de ses fictions ludiques, des capsules audio à caractère informatif ou éducatif.

<sup>7</sup> Littéralement « jeu pour l'oreille » dans la langue de Goethe, le *hörspiel* est le pendant allemand du théâtre radiophonique, dont il se distingue en proposant des créations sonores entièrement conçues pour la radio plutôt que l'adaptation de pièces déjà existantes.

<sup>8</sup> Voir cet article pour plus de détails à ce sujet : [www.researchgate.net/publication/233582452\\_Binaural\\_Recording\\_Technology\\_A\\_Historical\\_Review\\_and\\_Possible\\_Future\\_Developments](http://www.researchgate.net/publication/233582452_Binaural_Recording_Technology_A_Historical_Review_and_Possible_Future_Developments). Il faut cependant préciser que Radio-Canada n'est pas la seule à employer ce type d'appellation depuis quelques années pour désigner l'enregistrement binaural ou les technologies similaires (comme l'ambisonie, qui date aussi de plusieurs décennies); la console PS5 de Sony, par exemple, intègre une technologie également appelée « l'audio 3D Audio », que la compagnie revendique comme un format propriétaire, développé spécifiquement pour sa console.

## 2.4 UN MOT SUR LE BALADO « DE MARQUE »

Devant la popularité exponentielle du balado, les grandes entreprises n'ont pas tardé à emboîter le pas aux productions indépendantes et à celles des studios et institutions de radio. Des compagnies de toutes sortes proposent désormais leur série balado, notamment McDonald's, General Electric et, plus près de chez nous, la marque Exceldor. Dans le secteur culturel, on voit poindre des balados originaux produits par des musées, des compagnies de théâtre, des maisons d'édition, etc. Il y a donc en ce moment un véritable engouement pour le balado dit « de marque », sans qu'il s'agisse pour autant d'une catégorie à part entière. Ces productions exploitent en effet les codes des différents types de balados existants pour proposer du contenu en lien avec leurs activités et leurs objectifs communicationnels ou commerciaux. Le résultat est tout de même d'un intérêt artistique ou narratif parfois étonnant, nonobstant les visées sous-jacentes. En voici quelques exemples dans les différents genres :

### Fiction

- *Science of Survival*, épisode 1 (Outside / PRX, États-Unis)
- *La vie secrète de l'art*, (Musée des beaux-arts de Montréal / Magnéto et La puce à l'oreille, Québec)

### Enquête

- *Why We Eat What We Eat*, (Blue Apron / Gimlet Media, États-Unis)
- *The Veuve Clicquot Tales*, (Maison Veuve Clicquot / Adorable Studio, France)

### Docu-fiction

- *The Message*, (General Electric / Panoply, États-Unis)

### Table ronde / discussion de sujets

- *Poc-poc cast*, (Exceldor / Magnéto, Québec)
- *(aparté)*, (Éditions Alto / Grand public, Québec)

### 3. CONCEPTION ET RÉALISATION

Ce tour d'horizon complété, le moment est venu de se donner quelques clés pour bien penser et prévoir les différents enjeux de la réalisation d'un balado.

#### 3.1 LA NOTE D'INTENTION

La réalisation d'un balado tire généralement son origine du désir de faire entendre une idée, une histoire ou une certaine parole. C'est donc habituellement l'intention narrative qui précède la forme. Par la suite, il faut penser la réalisation sonore : la façon de mettre en sons le sujet ou le récit s'impose parfois d'elle-même, mais elle peut aussi nécessiter des réflexions supplémentaires. À cet effet, la note d'intention est un outil incontournable.

Première étape dans l'écriture d'un projet sonore, la note d'intention permet de réfléchir en amont à l'originalité de son projet, au type d'écriture sonore envisagé, à la place des différentes matières sonores, au rythme, aux façons de conduire les entretiens, etc. Elle suppose de fermer les yeux et de commencer, bien avant d'avoir enregistré quoi que ce soit, à « entendre » son projet. Lorsqu'elle est rédigée consciencieusement, la note d'intention agit comme point de repère tout au long du processus de réalisation du balado.

L'écriture d'un projet de création sonore commence donc généralement par cette étape déterminante d'idéation, qui peut emprunter autant à la posture de l'auteur(-trice) qu'à celle d'un(e) artiste peintre ou compositeur(-trice) qui choisit d'aller à la rencontre du monde à travers son art, avec tous les mots, les couleurs et les sonorités à sa disposition. Dans un format libre, selon la nature du projet, on y couchera par écrit la description du sujet ou des enjeux abordés (ou le synopsis, si applicable), le format, le genre et l'esthétique envisagés, l'auditoire ou le public cible que l'on tente de rejoindre avec ce projet, nos motivations et notre vision particulière d'auteur ou d'autrice ainsi que ce qui fait l'originalité du projet et l'amène à se distinguer du lot.

Même dans le cas d'un balado de discussion, par exemple, il ne faut pas négliger l'importance de préciser ses intentions, de réfléchir au son lui-même comme à une information et de s'attarder aux différentes façons de faire émerger du sens en juxtaposant la parole et les autres matières sonores.

Il est nécessaire d'avoir une vision, de tenter de cerner dès le départ ce qui fera l'originalité et la pertinence de notre proposition : toutes les histoires sont bonnes à raconter, mais vous devez trouver une façon de raconter la vôtre, qui témoignera de votre propre signature et de votre sensibilité à l'égard du monde.



Il convient aussi de prendre en considération le public auquel le projet est destiné.

Il va de soi que l'on peut parler d'à peu près n'importe quel sujet à n'importe qui, mais qu'on ne le fera pas forcément de la même manière selon le public auquel on souhaite s'adresser principalement : par exemple, est-ce que la meilleure façon de présenter le système électoral canadien à un auditoire de jeunes professionnels et professionnelles de 18 à 35 ans sera la même qu'à un public de 8 à 12 ans ? Parions que non, et pas seulement en ce qui concerne le ton et le niveau de langage adoptés, mais aussi pour ce qui est de la forme et du genre de production qui seront privilégiés.

Outre l'auditoire cible, il faut se demander assez tôt dans le processus quel type d'expérience on désire faire vivre à l'auditoire, quel type d'histoire on souhaite lui raconter ou quel type d'information on a envie de lui transmettre. S'agit-il de fournir de l'information strictement factuelle, de raconter une histoire émouvante ou de proposer une expérience sonore immersive ? Information, émotion et expérience : en somme, le choix de la forme que vous adopterez dépendra grandement de la tension instaurée entre ces trois intentions, que l'on trouve généralement dans des proportions variées à l'intérieur de tous les projets de balados. Par exemple, si l'on veut aborder un sujet selon une perspective avant tout informative, on pourra choisir d'opter pour la discussion ou la table ronde. Si l'on cherche davantage à toucher la sensibilité de chacun, on se tournera plutôt vers l'enquête, la chronique ou le balado d'observation, par exemple. Si l'on veut d'abord suggérer une expérience artistique, narrative ou esthétique, on sera tenté d'opter pour le balado de création. Il n'en demeure pas moins que ces trois intentions (information, émotion et expérience) ne s'excluent pas l'une l'autre et qu'elles seront vraisemblablement appelées à intervenir à différents degrés au cours d'une même production.

Rappelons qu'il ne s'agit pas de se cantonner dans une posture et de ne plus se permettre d'en déroger. L'objectif de cette réflexion est avant tout de préciser les prémisses de ses intentions et les éléments clés de son écriture sonore, pour éventuellement identifier les approches particulières qui nous inspirent et se donner les moyens d'atteindre ses propres ambitions créatives.

Il s'agit en quelque sorte de la « première écriture » d'un projet, qui sera appelée à se mouvoir et à se préciser encore davantage tout au long de la réalisation du balado, jusqu'à la toute fin du projet. On peut en effet penser ce processus comme une suite d'étapes d'écriture, puisque la prise de son, le montage et la postproduction en sont aussi.

## 3.2 PENSER L'UNIVERS SONORE

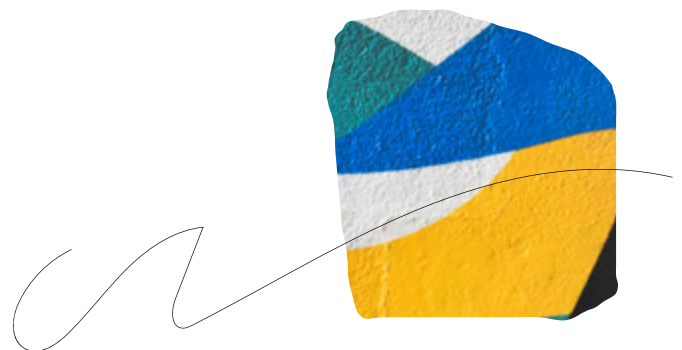
Un balado se compose essentiellement de quatre grandes familles de matières sonores :

### La voix

C'est l'élément central de la presque totalité des balados. Comme on l'a vu, les voix d'un balado peuvent se présenter de différentes façons d'une série à l'autre ou même au cours d'une même œuvre : narration, entrevues, archives, témoignages, vox pop, etc. Il ne faut pas hésiter à varier les angles, les textures et les approches, par exemple en enregistrant une voix qui chuchote, qui lit ou qui crie, ou encore une voix au matin et une voix en pleine nuit. Enregistrer la voix d'une personne, c'est un peu comme en prendre une photographie. Restez à l'écoute de tout ce qui s'y loge et s'y révèle — à la fois dans le timbre, la projection et la hauteur de la voix, mais également dans la façon dont elle met en scène la langue et la parole, la fait vivre et résonner. Soyez sensible aux voix que vous enregistrez et à ce qu'elles disent d'elles-mêmes.

### Les bruitages

On entend par « bruitages » tous les sons qui sont mis en relief, souvent au premier ou au deuxième plan sonore, pour ponctuer, commenter, illustrer ou même contredire le propos ou l'action. Par analogie aux concepts de figure et de fond sur le plan visuel, les bruitages sont des éléments sonores qui se trouvent perceptivement en figure sur la scène auditive, par opposition aux ambiances, qui occupent la toile de fond.



## La musique

Très souvent utilisée en ouverture et en fermeture d'un balado, la musique joue pour beaucoup dans l'identité sonore d'une production. Un conseil, cependant : évitez d'y recourir par réflexe pour assurer vos transitions. De même, évitez d'avoir recours à un *jingle* générique simplement parce que c'est « la façon habituelle » de faire. Faites preuve de créativité, utilisez différentes sources sonores en plus de la musique et, si vous le pouvez, faites affaire avec un compositeur ou une compositrice pour apporter une touche véritablement originale à votre projet.

## Les ambiances

Il s'agit en quelque sorte du « décor », l'équivalent sonore d'une photo de paysage. Prenons un exemple simple pour distinguer l'ambiance du bruitage, soit une scène estivale dans un parc urbain. On entend des rires, des voix, des vélos, des oiseaux, des fontaines et de la circulation au loin, sans qu'aucun de ces sons ne soit placé plus à l'avant-plan qu'un autre. C'est ce qui forme l'ambiance, que l'on perçoit comme un tout, un décor général. Soudain, des bruits de pas s'approchent distinctement et un chien jappe en direction du micro : il s'agit là de bruitages qui se détachent clairement de l'ambiance de fond, mettant en scène une action et non plus un lieu ou un espace général<sup>9</sup>.

À partir de tous les matériaux sonores dont dispose le réalisateur ou la réalisatrice d'un balado ou son auteur ou autrice, il s'agit ensuite de penser leur juxtaposition, le passage de l'un à l'autre, leurs alliances et leurs assemblages. Un peu comme un(e) peintre rapprochera une couleur d'une autre pour créer un certain effet, ou comme un(e) compositeur(-trice) harmonisera ses accords différemment pour évoquer des tensions ou émotions particulières, rapprocher une voix d'un certain paysage sonore ou d'un certain bruitage provoquera des différences de signification à l'écoute — et possiblement des affects différents de la part de l'auditoire.

Si l'on adopte le point de vue de l'auteur ou de l'autrice, chacun des sons récoltés est comme un mot. Et avec tous ces mots, il s'agira, plus tard au moment du montage, de composer des phrases.

<sup>9</sup> Dans cet exemple précis, on peut supposer que les bruitages font partie de la même prise de son que l'ambiance, comme un seul et même plan séquence, mais ils pourraient aussi avoir été ajoutés a posteriori en studio. C'est d'ailleurs très souvent le cas.

### 3.3 NOTIONS DE PLAN SONORE ET POSITION DE L'AUDITOIRE

Au même titre que la caméra dans le domaine visuel, la position des micros au moment de l'enregistrement permet de créer différents effets de plan qui fournissent des indices acoustiques importants pour comprendre le lieu, l'action ou la situation qui sont donnés à entendre. De façon analogue à l'image, on peut parler par exemple de plan sonore fixe, en mouvement, rapproché, moyen ou d'ensemble. L'image stéréo joue aussi pour beaucoup dans la représentation du réel et dans la sensation d'espace créée. Le chapitre suivant, consacré à la prise de son, détaillera davantage ces possibilités.

Cela dit, dès l'idéation de son projet, il convient déjà de réfléchir à l'utilisation du micro : cela a une incidence sur la façon dont l'auditoire peut se sentir interpellé à l'écoute de la production. Il existe en effet différentes façons d'utiliser son micro au regard de la « position de l'auditeur(-trice) », c'est-à-dire la manière dont il ou elle se situe perceptivement par rapport à ce qui lui est présenté, à savoir :

- Position de « confident(e) » : on a l'impression que la parole nous est adressée directement, comme un animateur télé qui s'adresse à la caméra. C'est souvent la position véhiculée par la narration, qui s'obtient par une prise de son de voix mono très rapprochée;
- Position « d'observateur(-trice) » : c'est le principe de la « mouche sur le mur », si l'on traduit l'expression anglaise consacrée. On observe l'action ou la parole de loin, sans avoir l'impression d'y prendre part ou d'y être plongé(e). Cette position est souvent obtenue par une prise de son stéréo éloignée, plutôt fixe;
- Position de « participant(e) » : on ressent que le réalisateur ou la réalisatrice désire nous plonger directement au cœur de l'action, comme si l'on s'y trouvait soi-même. Cette position se caractérise par une prise stéréo souvent rapprochée, en mouvement.

Comme ces différentes façons de solliciter l'attention et les sensations du public sont souvent garantes de la prise de son employée, il convient d'y réfléchir assez tôt dans le processus pour cibler le matériel et les conditions qui seront nécessaires à l'obtention du résultat voulu.

Certaines choses peuvent se simuler en studio une fois en postproduction, mais rien ne vaut une prise de son et un tournage menés avec une préparation adéquate.





### 3.4 TON ET CASTING

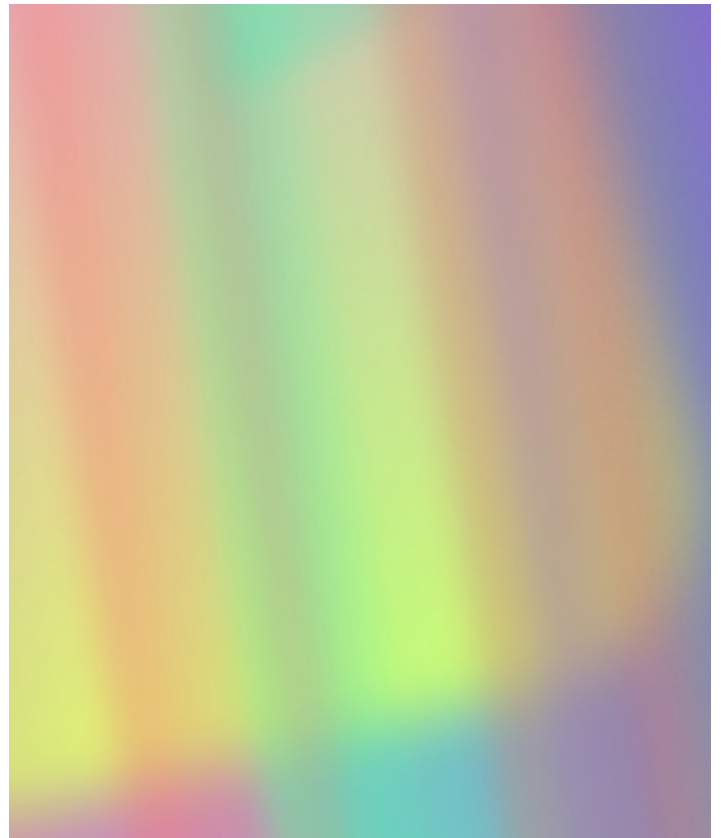
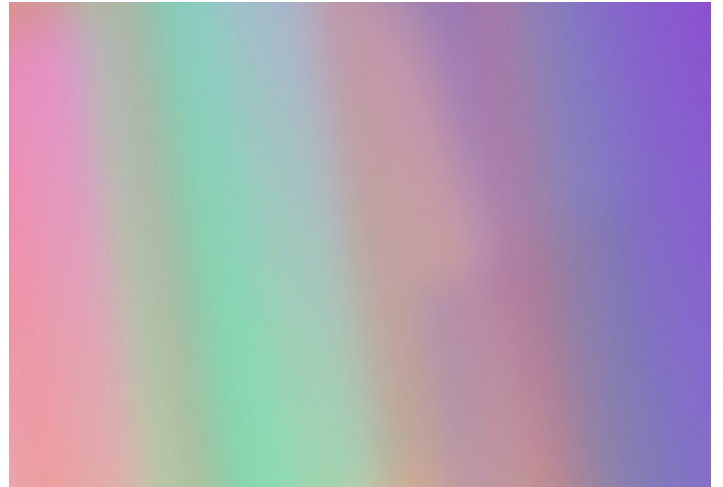
La notion de *casting* n'est pas un concept exclusif au cinéma de fiction ou au théâtre : en balado également, il faut sélectionner ses « personnages » avec soin, de façon à créer une proposition sonore et un univers cohérents, en phase avec les intentions du projet que l'on s'apprête à réaliser. Un *casting* peut nécessiter de prendre en compte le type de voix de la personne, son niveau de langue, l'effet souhaité au moment de la prise de parole (toucher ou informer), le type d'expérience rapportée, etc.

Il peut arriver, par exemple, que quelqu'un qui passe bien à la caméra se montre moins convaincant devant le micro, une fois privé de son non verbal.

De plus, s'il peut parfois s'avérer tentant de trouver les personnes « les plus qualifiées » pour s'exprimer sur un sujet, les seuls critères de l'aisance dans la parole ou de l'expertise dans un domaine ne devraient pas suffire : d'autres formes de discours ouvrent sur différents vécus et rapports au monde.

Prenez garde cependant, puisque certains rapprochements entre des paroles « expertes » et d'autres plus « naturelles » peuvent parfois créer des effets malheureux. En effet, un simple décalage de ton peut notamment donner l'impression de mettre une parole en valeur au détriment d'une autre.

Le ton choisi pour la narration est par ailleurs primordial : combien de productions perdent-elles malheureusement en crédibilité parce que la narration est trop déclamée, faussement familière ou en porte-à-faux avec la façon de s'exprimer des personnes interviewées ? Si vous choisissez par exemple un ton familier, qui se veut intime ou sur le mode de la confidence, assurez-vous que l'on ne devine pas votre texte écrit posé sur un lutrin derrière le micro.

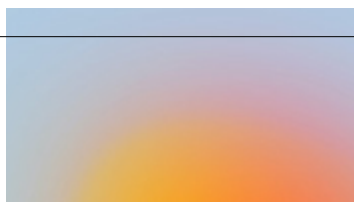


## 3.5 PRÉPARER ET DIRIGER UNE ENTREVUE

Quiconque a déjà mené des entretiens a certainement en mémoire certaines anecdotes plus ou moins heureuses, souvent simplement liées à un manque d'expérience ou de préparation. Voici en vrac quelques conseils pour vous aider à bien vous préparer, avant et pendant vos entretiens.

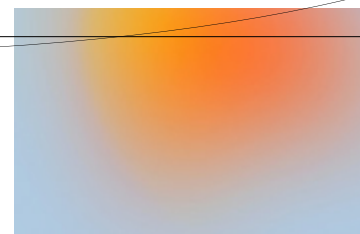
### Avant l'entretien :

- Trouvez un lieu approprié, silencieux et où vous ne serez pas dérangé(e). Si vous devez vous rendre sur un lieu de travail ou autre endroit bruyant, informez-vous de la possibilité d'avoir accès à une pièce calme. Si votre intention est que l'on sente bien le lieu derrière l'entretien, vous pourrez toujours prendre des ambiances après ou avant l'entretien et les ajouter au montage;
- Préparez un plan d'entretien afin de faire preuve d'aisance dans l'échange, et surtout, d'être en mesure de favoriser votre écoute au moment de la discussion. Ne vous montrez pas rigide par rapport à ce plan : il faut que votre préparation vous permette d'en déroger pour que ce soit l'écoute de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice qui guide votre entretien;
- Faites appel à la méthode de la pyramide inversée : allez du général vers le spécifique dans le déroulement des questions, si applicable. L'essentiel est de trouver une façon de bien engager la conversation pour mettre en confiance la personne interviewée;
- Si cela est opportun, réfléchissez à la manière de créer des mises en situation, de mettre en place des contextes ou des dispositifs propices à la libération de la parole. Songez par exemple au repas partagé dans *La punition*, cité à la section 2.2, ou encore aux expériences proposées par la productrice Aurélie Charon dans sa série *L'Atelier intérieur* (France Culture), alors qu'elle enregistre ses invités et invitées sur la patinoire, en forêt, dans leur appartement, dans un bal, etc. Ces situations mettent les gens en action et permettent de récolter des paroles différentes.



## Durant l'entrevue :

- Arrivez d'avance sur les lieux. Si possible, préparez votre matériel d'enregistrement avant l'arrivée de la personne interviewée pour éviter les temps d'attente;
- Tentez de travailler à deux : ainsi, une personne pourra enregistrer, et l'autre mènera l'entrevue. De cette façon, votre attention ne sera pas détournée de l'entretien par des enjeux techniques, et vice versa;
- Prenez le temps de mettre la personne interviewée à l'aise et de bien lui expliquer votre projet, si ce n'est pas déjà fait. À moins d'un cas d'exception, il est important d'être clair(e) sur vos intentions et sur ce que vous comptez faire avec son témoignage;
- Dans certains cas, il peut être souhaitable de commencer par une préentrevue, pour sonder par exemple les connaissances, le débit ou le ton de voix de la personne visée. Mise en garde, cependant : veillez à ce que la personne ne se livre pas trop abondamment durant la préentrevue. Les chances sont fortes qu'elle soit alors moins volubile au moment de l'enregistrement ou qu'elle se réfère constamment à votre préentrevue, ce qui sera difficile à déjouer au montage (exemple : « Comme je te disais l'autre fois... »);
- Développez le contact visuel et le non verbal. Avec un peu d'entraînement, on arrive très bien à communiquer avec les yeux et le visage seulement, sans interrompre l'échange ou gâcher l'enregistrement avec des interventions indésirables (« Hmm hmm », « Ahan », etc.). Attendez toujours que la personne ait bien fini de parler avant d'enchaîner;
- N'ayez pas peur des silences : durant ces brefs moments de répit de la parole, la pensée continue de travailler, et des paroles insoupçonnées peuvent naître. Le silence est une ressource précieuse qu'il faut éviter de chercher à combler à tout prix.



## Durant l'entrevue (suite) :

- N'hésitez pas à demander de reformuler — ou prenez une note mentale de revenir subtilement sur la question plus tard — si une phrase est incomplète ou qu'il y a trop d'hésitations. Cela vous fera économiser beaucoup de travail au montage, et le résultat sera plus naturel.
- Restez concis(e) dans vos questions : laissez la place à l'autre, et ne tentez pas de conclure vous-même dans la formulation de vos questions ou d'induire la réponse désirée par votre façon de les poser;
- Restez à l'écoute, présent(e) à l'autre et à ce qu'il ou elle vous livre : c'est la clé. Cela aura une influence sur ce que vous récolterez comme parole : une personne qui se sent écoutée ne se livre pas du tout de la même manière.

### 3.6 PENSER ET RÉDIGER LA NARRATION

Tel qu'évoqué précédemment, l'élément clé afin de réussir la narration d'un balado est de trouver le ton juste. Il faut s'assurer de garder en tête le public cible auquel on s'adresse et de rester cohérent(e) avec l'intention et le message véhiculés, de même qu'avec les autres voix et éléments sonores mis de l'avant dans la production.

Il est aussi judicieux de questionner d'entrée de jeu l'utilité même de la narration : en avez-vous réellement besoin ou les entrevues et prises de son pourraient-elles se suffire à elles-mêmes ? Veillez à ce que votre narration participe clairement soit à raconter l'histoire mise en œuvre, soit à présenter de l'information, des réflexions pertinentes ou des faits précis, soit à fournir une mise en contexte et des compléments à vos extraits d'entrevue. Parfois, en se posant bien ces questions, on arrive à la conclusion que les entrevues et les matières sonores gagnent à être laissées seules et qu'il n'est pas impératif de recourir à une voix narrée pour les encadrer (pensez aux différents exemples présentés dans la catégorie du balado d'observation).

Si vous choisissez d'aller de l'avant avec des narrations, voici quelques conseils :



- Pour un ton familier ou conversationnel, rédigez des phrases courtes et crédibles dans un contexte oral. Si vous enregistrez vous-même votre propre narration, vous pouvez même essayer d'utiliser des mots clés pour chaque idée plutôt que des phrases construites;
- Pour un ton plus formel, assurez-vous que la prononciation et la diction reflètent l'esprit du texte. Il peut être avantageux d'engager un(e) professionnel(le) dans certains cas et même de savoir qui fera la narration au moment de rédiger, pour avoir sa voix en tête;
- Pour une narration qui met en contexte des extraits d'entrevue, assurez-vous que le ton et les informations contribuent à mettre en valeur la personne interviewée, et non l'inverse;
- Pour une narration qui sert à fournir de l'information spécialisée, demeurez clair(e) et concis(e) dans vos formulations. En général, on ne veut pas avoir l'impression d'écouter la version audio d'une dissertation scientifique;
- Veillez à ne pas répéter inutilement de l'information déjà énoncée ailleurs, par exemple dans les entrevues. Il peut être bénéfique de taper sur le clou dans certains contextes, mais on veut éviter la redondance;
- Préservez un équilibre dans le rythme et la durée entre les narrations, les entrevues et les différents éléments sonores. On veut garder l'attention de l'auditoire en proposant une variété de points de vue, de voix et de matières sonores tout au long de l'écoute.

## 3.7 DOCUMENTATION ET IDENTITÉ VISUELLE

Le balado étant un objet sonore disponible sur le Web, il faut prévoir que le premier contact qu'un auditeur ou une auditrice aura avec votre production sera d'abord et avant tout visuel. Il est donc pertinent de commencer à réfléchir assez tôt dans le processus à l'identité visuelle de votre projet, c'est-à-dire au contenu graphique qui soutiendra entre autres sa publication.

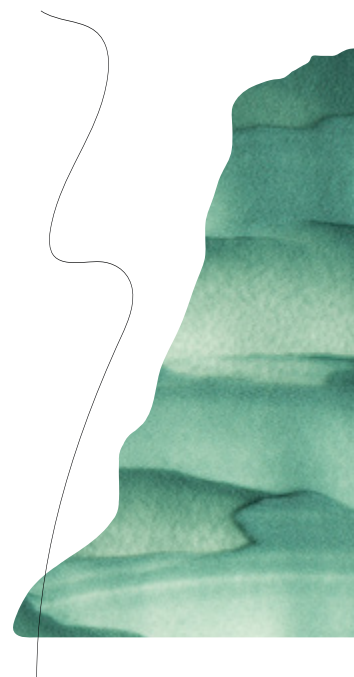
Prévoyez ainsi de prendre des photos lors de vos tournages et entrevues ainsi que d'archiver vos documents de recherche, vos lectures ou tout autre élément contextuel en lien avec votre projet. Pensez éventuellement à collaborer avec un(e) graphiste ou artiste pour vous aider à développer ce volet.

En plus de l'image, le titre et la présentation textuelle sont bien sûr d'autres éléments à garder en tête pour parvenir à accrocher l'œil et la curiosité de votre futur auditoire, avant que son oreille ne se laisse piquer...

## 3.8 L'ÉCHÉANCIER DE PRODUCTION

La réalisation d'un balado peut nécessiter beaucoup de temps. Prévoyez de faire un échéancier sommaire pour les grandes étapes de réalisation : cet outil permettra de bien vous orienter. Pour un projet d'une envergure moyenne, par exemple une série complète en dix épisodes de 20 à 30 minutes, vous pouvez prévoir un échéancier semblable au suivant :

- Semaine 1 ——— Idéation, note d'intention et plan de réalisation
- Semaine 2 ——— Recherche et scénario
- Semaine 3 ——— Entrevues
- Semaine 4 ——— *Dérushage* et édition des entrevues
- Semaine 5 ——— Prises de son et entrevues additionnelles
- Semaine 6-7 ——— Montage et mixage
- Semaine 8 ——— Finalisation et matriçage
- Semaine 9 ——— Identité visuelle et diffusion  
ou ultérieurement




Bien sûr, le temps requis pour chacune de ces tâches variera d'une production à l'autre, en fonction de la nature du projet ou du budget de production dont vous disposez. Néanmoins, gardez en tête que chacune de ces étapes interviendra à un moment ou à un autre dans le processus et qu'il faudra prévoir le temps nécessaire pour l'accomplir. Préparez-vous bien, mais soyez aussi prêt(e) à vous adapter en cours de route et à faire face aux imprévus : entrevues reportées, disque dur défectueux (faites des copies !), indisponibilité soudaine d'un membre de l'équipe, etc.

## 3.9 LE PLAN DE RÉALISATION

Au même titre que la note d'intention, le plan de réalisation est un outil précieux pour préciser ses intentions et communiquer ses idées à une équipe de production, si applicable. C'est un document qui peut prendre diverses formes, selon les habitudes de travail de tout un chacun et les besoins particuliers de chaque projet. L'objectif est de faire le lien entre le message que l'on veut véhiculer et les moyens que l'on devra se donner pour y arriver. Il est pour cela essentiel d'avoir une vision d'ensemble de qui, quoi, quand, où et comment enregistrer. Le plan de réalisation devrait en ce sens contenir les éléments de base suivants (idéalement pour le projet dans son ensemble, mais aussi pour chacun des épisodes, s'il y a lieu) :

- Le titre, même s'il s'agit d'un titre de travail;
- Le synopsis : sujet, angle, histoire ou thème abordé;
- La durée approximative;
- La liste des personnages ou des intervenants;
- La liste des lieux;
- La liste des matières sonores (bruitages, ambiances, voix, musique);
- Le scénario et le découpage approximatifs (à modifier et à préciser en cours de route);
- Les inspirations diverses;
- L'équipe de production pressentie et les rôles de chaque personne;
- L'échéancier de travail et les dates importantes.

Comme mentionné précédemment, la réalisation d'un balado implique plusieurs étapes d'écriture. Gardez en tête que la rédaction d'une note d'intention ou d'un plan de réalisation en est une première, qui sera précisée lors du tournage. Celui-ci, très souvent, vous amènera sur des pistes imprévues, auxquelles il est important de rester ouvert(e). Vous pourrez revenir à votre plan initial au fur et à mesure que le projet avancera et y apporter des ajustements. Viendra ensuite la dernière étape d'écriture, celle du montage, qui risque encore une fois de modifier le projet — parfois de façon subtile, d'autres fois de façon plus radicale.



Il n'est en effet pas rare qu'en mettant les pièces du casse-tête côte à côte, se dessine une tout autre silhouette que celle que l'on avait prévue au départ. Cela est tout à fait normal et fait partie du processus d'écriture sonore.

# Conclusion

En terminant, un élément important à garder à l'esprit est « d'écouter vos oreilles », de leur faire confiance avant tout et de ne pas hésiter à aller au-delà des modèles usuels. Cherchez les propositions audacieuses à travers les différentes productions disponibles, et tentez des expériences neuves.



Il importe de pouvoir se situer à travers les différentes esthétiques et approches existantes pour pouvoir s'en inspirer, mais surtout, pour formuler ensuite une vision et une approche plus personnelles.

Si le processus présenté ici peut sembler dense, gardez bien en tête que la réalisation d'un balado audacieux et créatif devrait être une façon d'aller à la rencontre du monde et d'en approfondir ses significations, d'en dresser une critique, d'en proposer d'autres possibles, comme sait le faire une œuvre d'art. Cela nécessitera bien entendu plusieurs allers-retours et étapes d'écriture, mais l'expérience en sera d'autant plus stimulante.



C'est à force d'expériences, de tentatives et de prises de risques que vous développerez une écriture sonore qui vous distingue, et que vous contribuerez ainsi à jeter d'autres éclairages sur le monde, à votre manière.



## BALADOS CITÉS, EN ORDRE ALPHABÉTIQUE :

*60-Second Science* (Scientific American)

*Aalaapi* (Magnéto)

*Abbaye* (Magnéto)

*Amazônia* (ARTE Radio)

*(aparté)* (Éditions Alto / Grand public)

*Beaux jeunes monstres* (Collectif Wow ! / ACSR)

*Cavale* (OHdio)

*Création On Air* (France Culture)

*Laissez-nous raconter : l'histoire crochie* (Terre innue)

*L'atelier intérieur* (France Culture)

*L'écorce et le noyau* (Magnéto)

*La bombe* (Blimp / Télé-Québec)

*La punition* (Magnéto)

*La vie secrète de l'art* (La puce à l'oreille / Magnéto)

*Le labo* (RTS)

*L'ombre du doute* (OHdio)

*Los gritos de México* (ARTE Radio)

*Par Oui-dire* (RTBF)

*Poc-poc cast* (Exceldor / Cossette)

*Science of Survival* (Outside / PRX)

*Serial* (WBEZ / PRX)

*T'es où, Youssef ? - Le journal du film* (Blimp / Télé-Québec)

*The Message* (General Electric / Panoply)

*The Veuve Clicquot Tales* (Maison Veuve Clicquot)

*This American Life* (WBEZ / PRX)

*Un faux prophète* (ARTE Radio)

*Un podcast à soi* (ARTE Radio)

*Welcome to Night Vale* (Night Vale Presents)

*Why We Eat What We Eat* (Gimlet Media / Blue Apron)

*Y'a deux écoles* (ARTE Radio)

## AUTRES RÉFÉRENCES :

*Chronique d'un été*. Morin, E. et Rouch, J. 1961. Film documentaire. Paris : Éditions Montparnasse.

*Le documentaire radiophonique*. Deleu, C. 2013. Monographie. Paris : L'Harmattan.

*The Solitude Trilogy*. Gould, G. 1967-77. Enregistrement sonore. Toronto : CBC Records, PSCD 2003-3.





# Récolter les sons

Par Daniel Capeille

# Récolter les sons

Par Daniel Capeille

*preneur de son et concepteur sonore pour le cinéma et la radio*

La prise de son est une étape essentielle dans la réalisation d'un projet balado. Bien qu'on le devine, on oublie parfois toutes les ressources dont dispose la prise de son. De plus, si on a souvent tendance à penser que tout « peut se rattraper en postproduction », c'est en fait très rarement le cas – une prise de son ratée est la plupart du temps irrécupérable. Ainsi, rien ne vaut une bonne prise de son. Concevoir un projet balado suppose que l'on s'arrête sur cette étape charnière. Ce chapitre vous permettra de vous familiariser avec une certaine approche de la prise de son, avec différentes notions et techniques ainsi qu'avec le matériel d'enregistrement utile à quiconque souhaite tenter la prise de son.

## 1. APPROCHE

Faire une prise de son, c'est l'équivalent de tendre une époussette entre le ciel et la terre pour saisir des ondes sonores.

Les ondes sonores, ce sont des alternances de compressions et de détentes moléculaires qui se propagent dans l'air ou dans tout autre milieu compressible, comme l'eau, le fer et le bois. On les appelle aussi des ondes acoustiques. Le son se déplace dans l'air à environ 340 m/s, mais plus le milieu est dense (par exemple, l'eau est plus dense que l'air et le fer est plus dense que le bois), plus vite l'onde acoustique rayonne.

La prise de son n'est pas un acte facile, il s'agit même d'un exercice semé d'embûches. Car le son est une onde molle et vulnérable : non seulement il ne se déplace pas vite – comparativement à la lumière –, mais en plus, il se désintègre rapidement.

De plus, il se montre quelque peu nonchalant, difficile à cerner et à circonscrire. Et l'image du son ? C'est une onde musclée et vélocité, qui s'apparente à de la pâte à modeler : on la moule aisément au sein d'un cadre soigneusement dessiné et hermétique au reste du monde.

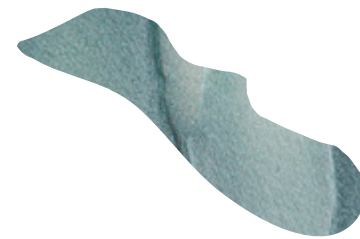


Tandis que l'image est une matière « concrète » et intuitive, le son est fuyant et invisible. On s'y attache, pourtant, et son mystère nous fascine.

Quoi qu'il en soit, il demeure une matière abstraite pour la plupart des gens : difficile d'en parler, comme si le vocabulaire venait parfois à manquer. En somme, sur le plan visuel, on peut se représenter le son comme des ondulations semblables à celles que l'on observe à la surface d'un plan d'eau lorsqu'une pression y est exercée.

Pourtant, le son se laisse approcher. Une fois qu'on l'a fait, on accède à un médium extrêmement créatif et d'une profondeur inégalée. Il est la marque de l'intime : l'intime des voix et des visages, l'intime des paysages. Précisément parce qu'il ne montre pas de silhouette à proprement parler, qu'il se donne toujours pour orphelin, il collabore très bien avec l'imaginaire en lui donnant de précieux renseignements que ce dernier transfigure.

Et de ce fait,  
le son sait  
particulièrement bien  
exciter, enflammer  
l'imaginaire.



Il faut aborder le son avec beaucoup de douceur, de tact et, surtout, de patience. Il faut éviter de tenter de se saisir de lui avec toute la confiance du monde, puis de repartir aussitôt. Il faut au contraire se garder un peu de gêne et sonder le mystère qu'il incarne. Derrière nos écouteurs, un paysage ou une parole se dévoile progressivement à nous, tout comme les champignons dans le sous-bois apparaissent lorsqu'on se décharge de notre excitation et qu'enfin, le regard peut se concentrer.

Le temps apparaît comme une notion fondamentale lorsqu'il s'agit de « capturer du son ». On remarque que, dans l'enregistrement d'un discours ou d'une ambiance extérieure/intérieure, les éléments attendus n'apparaissent *a priori* pas immédiatement. Résultat : on a tendance à éteindre l'enregistreur trop rapidement, et c'est alors seulement que l'élément tant désiré résonne à notre oreille.

En revanche, cette matière imprévisible qu'est le son peut être provoquée et orientée à l'avance. Si l'on fait de bons choix, autant acoustiques que dramaturgiques, la pêche sera plus heureuse. L'acoustique, c'est le choix d'un espace dans lequel notre source sonore pourra s'épancher – résonner – en toute aisance, tout en acquérant sa clarté. Quant à la dramaturgie, c'est un paramètre extrêmement ténu, mais non moins efficace et essentiel, que Daniel Deshays, ingénieur du son français, professeur et auteur ayant grandement contribué à théoriser et à penser le son et ses pratiques, nous fait l'honneur d'évoquer dans le chapitre suivant.

## 2. L'ACOUSTIQUE ET L'ESPACE

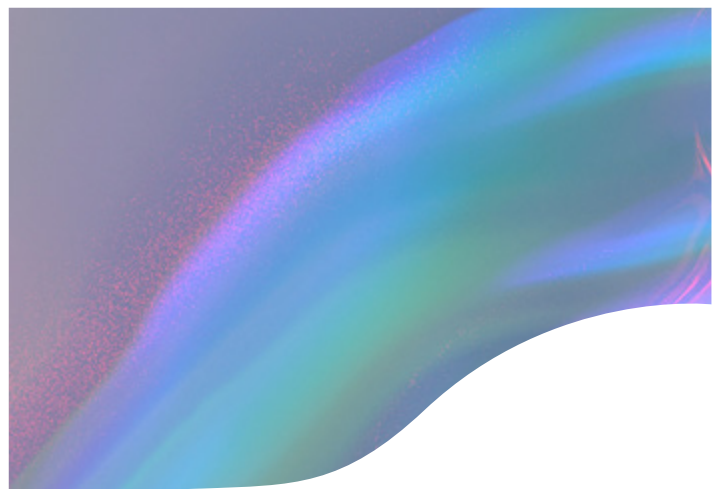
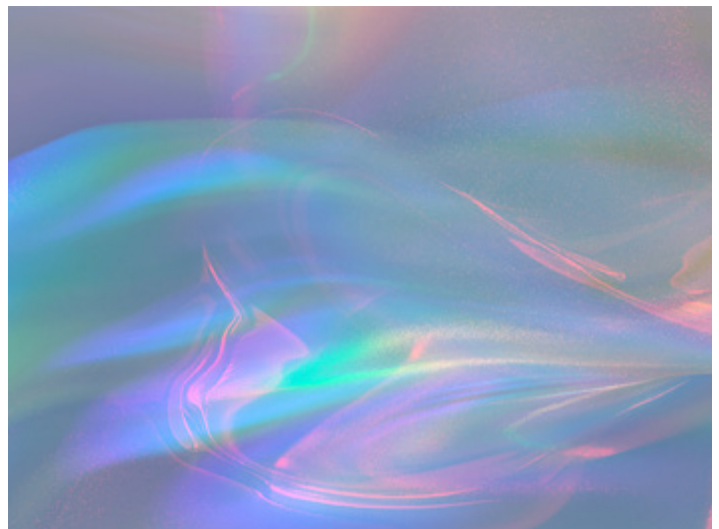
L'acoustique est « la moitié » du son. Un instrument de musique ne peut se satisfaire uniquement de cordes tendues avec justesse ou d'un souffle ample et généreux. Il lui faut également une caisse de résonance dans laquelle la note peut se développer. Il en est de même pour n'importe quel autre son. Un son est donc constitué de deux parties : l'attaque (le corps) et sa résonance (la robe).

L'acoustique – ou la résonance – apporte une texture essentielle au son : il est en partie à l'origine de son timbre. Le timbre, c'est la signature d'une source sonore. Notez qu'une même source pourra sonner différemment selon l'acoustique qu'on lui accorde, donc en fonction du lieu choisi pour la prise de son.

Ainsi, une voix, aussi pertinente et touchante soit-elle, sera injustement rendue par une caisse de résonance inappropriée, et la clarté du discours pourra même en être brouillée. Par conséquent, il est essentiel de bien réfléchir à sa caisse de résonance en amont d'une prise de son, c'est-à-dire planifier le lieu dans lequel se déroulera celle-ci. Cela étant dit, il n'y a point d'acoustique à bannir absolument : chaque acoustique peut s'avérer efficace et significative selon le sens et l'esthétique que l'on poursuit avec son projet.

Le studio d'enregistrement offre un terrain sans acoustique. C'est un espace très feutré, neutre, analytique, dans lequel un son se déploie en toute transparence et objectivité. Dans un tel espace, le son est nu, sans résonance, comme suspendu dans l'éternité. L'enregistrement d'une voix omnisciente (ou voix *off*) pour une narration, par exemple, ou encore celui de bruitages isolés, est généralement réalisé dans un studio. Une fois enregistrés, ces sons peuvent facilement être associés à d'autres sons, ou encore intégrer des ambiances sonores, car ils ne véhiculent aucun contexte particulier, ayant été enregistrés dans un espace acoustique neutre.

À l'opposé, la cathédrale est un espace très réverbérant. Son acoustique singulière est tout de suite reconnaissable par quiconque y a déjà mis les pieds. Un son projeté dans cet espace aura donc sa propre couleur. Dans certains cas, cette acoustique pleine d'écho sera très appropriée, car elle apportera un sens incroyablement sensible à la mise en récit opérée, qu'une infinité de mots ne sauraient égaler; dans d'autres cas, elle peut provoquer une grande confusion chez l'auditeur ou l'auditrice. C'est pourquoi le choix de l'acoustique ne peut être entièrement laissé au hasard, quoique du hasard surgisse aussi des merveilles.





Par ces deux exemples que sont le studio et la cathédrale, on comprend mieux en quoi l'acoustique constitue un choix déterminant non seulement du point de vue technique, mais aussi sur le plan scénographique et dramaturgique. Dès lors, un repérage des lieux s'impose en amont de toute prise de son. En prévision d'un enregistrement, il s'agit alors d'aller tendre une oreille attentive, de taper dans ses mains pour exciter l'acoustique et de mesurer son adéquation à l'égard de la source sonore que l'on voudrait y adjoindre.

Une fois la résonance mesurée, il peut s'avérer utile d'évaluer l'isolation de l'espace pour y déceler d'éventuels bruits parasites qui pourraient polluer la source sonore que l'on souhaite récolter, comme le ronronnement d'un frigidaire dans un appartement ou la circulation automobile qui s'infiltré par des fenêtres donnant sur une rue. Le cerveau est un organe magique : il est capable, sans même nous consulter, de transformer la réalité et de nous inviter dans un monde flatteur, dépouillé de tout ce qui ne participe pas à la beauté du moment présent. C'est pourquoi la meilleure façon de mesurer le taux d'importunité sonore est bel et bien de poser un micro – peu importe lequel – et d'enfiler une paire d'écouteurs. On appelle cela « l'écoute subjective », car le microphone, lui, ne fait pas de compromis dans son écoute objective du monde, sachant davantage nous guider dans la recherche de bruits parasites ou indésirables. C'est alors que l'on pourra vraiment identifier les sources de pollution sonore.



Il va donc sans dire  
qu'un bon preneur  
de son est avant  
tout un redoutable  
chasseur de sons.

### 3. LE MATÉRIEL D'ENREGISTREMENT

## Le microphone

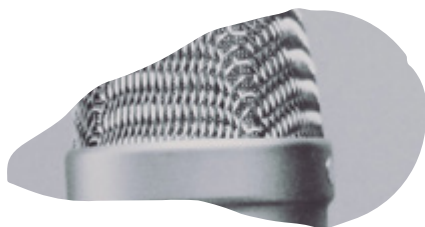
Le microphone est un transducteur, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un instrument capable de traduire une onde mécanique se propageant dans l'air en un signal électrique se transmettant dans un câble XLR.

Il est intéressant de remarquer que l'enceinte acoustique est le transducteur inverse, puisqu'elle traduit un signal électrique en une onde acoustique.

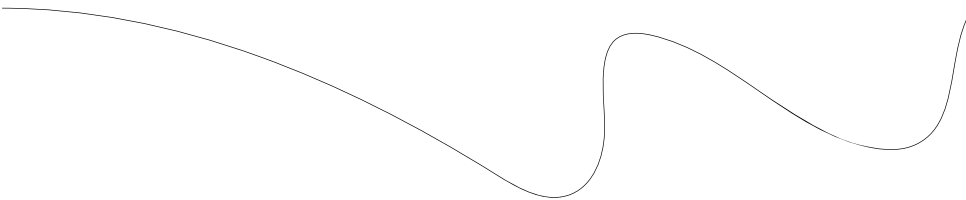
### LES TECHNOLOGIES DE MICROPHONE

Il existe deux technologies de transduction : la transduction mécanique et la transduction électronique. Les microphones dits « dynamiques » utilisent la première, tandis que les microphones dits « électrostatiques » ou « à condensateur » fonctionnent avec la seconde :

- Le microphone électrostatique est particulièrement sensible, et sa haute qualité sonore offre une grande fidélité. Il est aussi plus coûteux. Son usage est surtout répandu dans les studios d'enregistrement professionnels et sur les plateaux de tournage de films.
- Le microphone dynamique est beaucoup moins sensible : son rayon de captation est restreint. Sa technologie rudimentaire en fait un microphone un peu moins performant en termes de fidélité sonore. Par contre, il est plus robuste. Son usage est fréquent sur la scène ou pour tout type de sonorisation, car il est moins enclin à provoquer des *feedbacks* (ou Larsen).



Même si le microphone électrostatique semble plus subtil et fidèle, il n'est pas toujours l'outil idéal, car les sources sonores puissantes auront vite raison de sa grande sensibilité. Ainsi, selon la situation à enregistrer, le microphone dynamique – moins sensible – saura parfois se montrer plus adéquat.

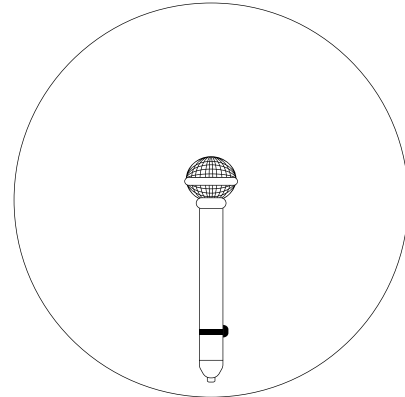


## LES DIRECTIVITÉS

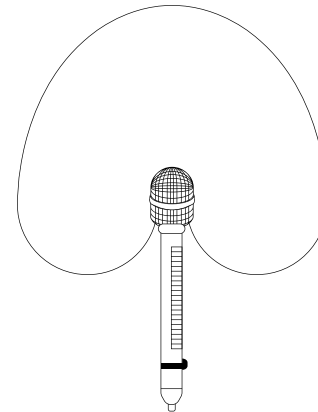
Tout comme l'appareil photo peut se munir de diverses focales, les microphones présentent plusieurs directivités. Contrairement au cadre de l'image, qui est radical, la directivité d'un micro ne va pas complètement annuler les sons qui se trouvent en dehors de son champ de captation théorique.

Trois directivités seront ici présentées : il s'agit des plus courantes. Il existe aussi des directivités intermédiaires, mais nous n'insisterons pas sur celles-ci.

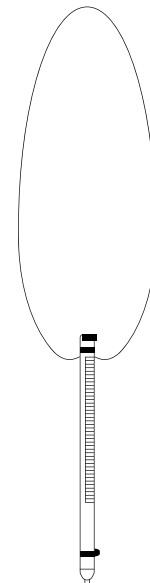
- Le microphone *omnidirectionnel* capte de façon homogène dans toutes les directions.



- Le microphone cardioïde capte de manière plus prononcée les sources sonores se situant à l'avant de sa capsule.



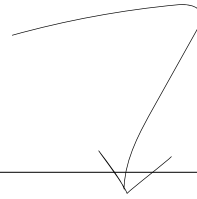
- Le microphone super-cardioïde (ou canon) est très directif. Les sources sonores présentes à l'arrière de son corps sont relativement peu captées. Par contre, il peut aller chercher des sources sonores plus lointaines vers l'avant.



Le contexte physique dans lequel on utilisera notre microphone aura une forte incidence sur le type de directivité qu'il faudra privilégier. Enregistrer une source sonore ponctuelle – une voix, par exemple – dans un milieu bruyant, ou encore capturer un son lointain tel qu'un oiseau qui chante dans un boisé, nous fera opter pour un micro directif. En revanche, si l'environnement est silencieux ou suffisamment calme, on pourra choisir d'utiliser un microphone moins directif. Lors d'enregistrements en intérieur, la directivité sera davantage déterminée en fonction de l'importance de l'acoustique susceptible d'affecter l'intelligibilité du son à récolter.

Par-delà les options en matière de directivité, les fabricants fournissent des microphones dont les restitutions sonores sont aussi multiples que les visages dans un groupe de personnes. En d'autres termes, pour une même directivité, plusieurs modèles de micros produiront des sons différents, et chacun d'eux apportera une couleur particulière à la prise de son effectuée. Le choix d'un microphone engage donc aussi la sensibilité et les goûts de chacun.

Pour vous situer dans la multitude de microphones qui existent sur le marché, voici quelques modèles largement éprouvés :



- Le Shure SM58 est un microphone dynamique d'entrée de gamme, peu coûteux, solide et efficace pour la voix, et ce, en toutes circonstances (milieux bruyants, humides, poussiéreux, etc.). Ce n'est cependant pas un microphone adapté à l'enregistrement d'éléments subtils, comme certains bruitages, ni à l'enregistrement d'ambiances;
- Le Sennheiser MD 21 est un micro qui ressemble grandement au SM58, mais qui présente une meilleure qualité audio – ce qui peut expliquer son prix plus élevé. Ce micro offre une restitution sonore cristalline de la voix. C'est un micro qui a été et qui est encore largement employé pour la radio;
- Du côté des microphones électrostatiques, bien des modèles de Sennheiser, de Neumann, d'AKG et d'Oktava sont excellents. Ils permettent d'aborder des sources sonores plus subtiles que la voix, et sont plus fréquemment utilisés afin d'enregistrer des instruments de musique ou des ambiances de lieux.

## L'ENREGISTREUR

L'enregistreur est l'appareil qui reçoit le son récolté par les micros et qui l'écrit sur un support d'enregistrement. Jusque dans les années 1990, les sons étaient enregistrés sur des bandes magnétiques : aujourd'hui, ils sont enregistrés sur des supports numériques. Les enregistreurs disposent soit de cartes mémoires (SD, CF, etc.), soit de disques durs internes. Certains disposent des deux.

La gamme d'outils d'enregistrement de terrain offerte est très large, allant de l'application qui se télécharge gratuitement sur son téléphone intelligent à du matériel extrêmement sophistiqué et coûteux. Dans la réalisation d'un projet balado, il n'est pas nécessaire d'investir des sommes colossales en matière d'enregistreur.

Par exemple, un appareil de type Zoom H5 peut s'avérer très efficace et ergonomique et offrir une bonne qualité audio.

Le Zoom H5 est un enregistreur numérique multipiste disposant de quatre pistes d'enregistrement simultanées. Il intègre un microphone stéréophonique et deux entrées micros externes. Son support d'enregistrement est une carte mémoire SD. Il est bien plus ergonomique et complet que ses versions antérieures que sont le Zoom H1 et le H4N.

Pour les personnes intéressées par des machines plus haut de gamme, les enregistreurs Sound Devices et Nagra sont des instruments très performants et davantage répandus dans le milieu professionnel de la prise de son.

## 4. LA MISE EN ŒUVRE

### Mono et stéréo

- L'enregistrement en mono se fait sur un seul canal. La voix et certaines sources sonores ponctuelles vont généralement être enregistrées en mono.
- L'enregistrement en stéréo se fait sur deux canaux liés, ce dispositif reproduisant ainsi l'écoute humaine qui s'opère avec deux oreilles : un canal gauche (*left/L*) et un canal droit (*right/R*).

Ce qui distingue la prise de son stéréo de la prise de son mono est la sensation d'espace et de mouvement que la prise de son stéréo permet de générer. C'est pourquoi on va choisir d'enregistrer une ambiance sonore relative à un lieu avec un dispositif stéréophonique. À titre d'exemple, un dispositif stéréo permettra de bien saisir le mouvement et l'espace d'une gare de trains dans laquelle circulent des voyageurs, et ainsi d'offrir une acoustique caractéristique de ce lieu.

Il existe différentes sortes de dispositifs stéréophoniques, mais globalement, il s'agit de combiner deux microphones et d'en affecter un à gauche (L) et un à droite (R).

Le microphone intégré au Zoom H5 est un dispositif stéréophonique : au bout de l'appareil apparaissent deux capsules microphoniques sous lesquelles sont sérigraphiées les mentions « L » (*left*) et « R » (*right*).

## 5. LES ACCESSOIRES

### La suspension

---

Le microphone dynamique peut aisément être tenu en main, car il est peu sensible et il est construit pour être manipulé ainsi.

Le microphone électrostatique, quant à lui, est constitué d'une membrane délicate, très chatouilleuse. C'est pourquoi il faut systématiquement isoler le corps du micro de la terre ferme ou de la main du preneur de son grâce à une suspension. Tenons-nous-le pour dit : un tel microphone ne va jamais sans une bonne suspension.

### Le casque d'écoute

---

Le casque d'écoute est un instrument indispensable dans la prise de son. Il permet de juger non seulement de la qualité sonore, mais aussi des fluctuations sonores en termes d'intensité. Il est primordial de le porter pour toute la durée d'un enregistrement. Si certains talentueux preneurs de son – comme le maître incontesté de l'art radiophonique qu'est Yann Paranthoën – s'en affranchiront afin de se rapprocher de leur sujet en renonçant à ce qui peut faire barrière au rapport, il faut, pour commencer, bien conserver son casque en place. Avec le temps et l'expérience, vous aurez peut-être alors vous aussi envie de tenter cette approche.

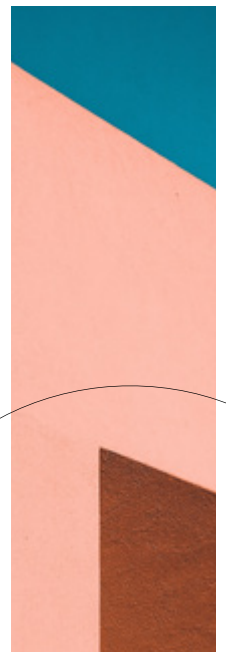
Le réglage de l'écoute s'effectue avant de se lancer dans la prise de son. Il est primordial de ne plus modifier cet étalonnage une fois l'enregistrement débuté : à ce moment-là, il faudra plutôt intervenir sur le réglage de la sensibilité du micro selon le volume de la source sonore.

### La bonnette

---

Le vent ou les mouvements d'air représentent un autre enjeu de taille pour le preneur de son : comme la membrane des microphones est sensible aux infimes pressions ou dépressions aériennes qui se traduisent par les sons, imaginez ce que peut entraîner la moindre bourrasque. Or, aucun microphone ne peut se passer d'un chapeau. Dans le jargon, on appelle cet accessoire une « bonnette », puisqu'il a la texture d'une mousse ou d'une fourrure.

Il est admis qu'enregistrer en extérieur pose bien plus de défis techniques qu'un enregistrement opéré en intérieur, où l'espace acoustique est *a priori* contrôlé. Cependant, l'extérieur est un milieu intéressant et riche, car il laisse place à la vie – c'est-à-dire à la multitude de hasards et de surprises possibles lorsque tout n'est pas parfaitement contrôlé. Puisque nous n'avons pas entièrement prise sur les conditions d'un enregistrement en extérieur, il est d'autant plus important d'équiper notre petit transducteur afin de faire face à toute éventualité : vent, pluie, neige, etc.



## 6. LES DIFFÉRENTS MODES D'ENREGISTREMENT

### Le studio

---

Le microphone est un capteur relativement perméable, si on le compare par exemple à la caméra, qui cadre et isole avec une efficacité redoutable. Le microphone, lui, ne permet pas de circonscire une source sonore saisie dans un environnement vivant. La seule façon de « cadrer » complètement une source sonore ponctuelle est bel et bien de construire un espace isolé du reste du monde, dans lequel le son à enregistrer pourra exister de manière exclusive : c'est le principe du studio d'enregistrement.

À l'instar d'un laboratoire, le studio d'enregistrement est un espace artificiel. Lorsque l'on veut un plein contrôle sur les éléments sonores à enregistrer – pour pouvoir notamment mieux les façonner par la suite –, le studio est l'endroit à privilégier. C'est pourquoi on utilise généralement le studio afin de capter des voix *off*, des narrations, des bruitages ou encore des effets sonores spécifiques.

### Le terrain

---

Dans certaines circonstances, un son peut avoir besoin de s'inscrire dans un milieu vivant et naturel. Ce milieu peut avoir un effet sur le sens du message, notamment parce qu'une résonance intervient entre le son et son environnement, provoquant ainsi parfois une émotion ou une sensation particulière. Dans ce cas, la phase de préparation à la prise de son (repérage des lieux, choix du matériel d'enregistrement, choix dramaturgiques liés à l'environnement) est d'autant plus importante. Sur le terrain, il faut être bien préparé(e) à faire face à la vie qui va forcément s'inviter dans la prise de son effectuée.

Notons également que, de façon générale, une fiction sonore aura davantage tendance à être enregistrée en studio, tandis que le tournage d'un documentaire est propice aux prises de son sur le terrain. Cela dit, ce n'est pas toujours vrai : le réalisateur français Alexandre Plank (collectif Making Waves, France Culture) n'hésite pas, lui, à enregistrer des fictions sur le terrain, ce qui donne lieu à des propositions parmi les plus audacieuses.

# Comme quoi s'affranchir des règles est parfois une excellente idée !



## 7. LA PRISE DE SON SELON LES GENRES

### L'entretien

L'entretien n'est habituellement pas lié à un espace particulier. Un entretien s'enregistre généralement mieux dans un lieu à l'environnement sonore contrôlé, comme un studio d'enregistrement. L'enregistrement d'entretiens en studio est une pratique répandue. À l'occasion, l'entretien peut aussi s'inscrire dans un espace vivant ou dans un environnement naturel : cela peut s'avérer très intéressant comme dispositif.

La voix est l'élément sonore prédominant dans tout entretien. Dans le cas d'un entretien enregistré en studio, la voix investit l'ensemble du champ. Lorsque l'entretien est enregistré dans un environnement vivant, la voix coexiste avec le décor.

Afin d'éventuellement permettre une écoute confortable de l'auditeur(-trice), il est nécessaire, au moment de la prise de son dans un environnement vivant, d'accorder une attention particulière à l'intelligibilité de la voix pour qu'elle ne se retrouve pas dominée ou embrouillée par le contexte environnant.

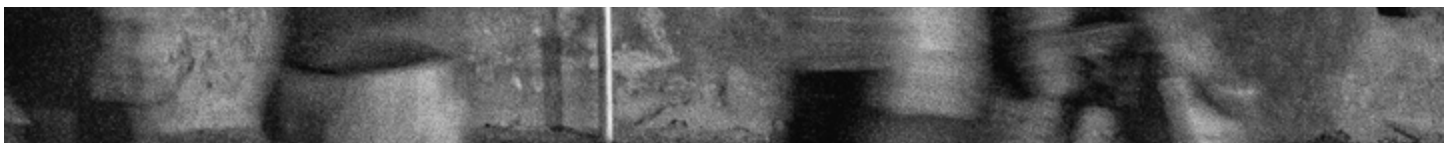
### Le documentaire



Si l'intelligibilité est un enjeu primordial dans tout enregistrement, l'incarnation en est aussi un – tout aussi important –, notamment dans le cadre d'un projet de balado documentaire. Par « incarnation », il faut comprendre tous les aspects sensibles et ténus qui se tiennent en dehors de la portion intelligible de l'enregistrement. Par exemple, le grain de la voix – notion empruntée au philosophe Roland Barthes, qui caractérise la texture et les aspérités de la voix – permet l'incarnation de la personne qui parle. En effet, les caractéristiques propres à une voix rendent l'interlocuteur tangible et permettent d'imaginer son tempérament, sa personnalité, son histoire et ses émotions. Ainsi, avant même ce que peuvent exprimer les paroles prononcées, la voix extériorise des informations qui vont nous toucher (ou non). Une voix permet, en quelque sorte, de tracer le portrait d'une personne qui parle.

Accéder à cette précieuse incarnation qu'est la voix – ou n'importe quel son ou bruit, en fin de compte, car « chaque son est un personnage unique », comme le disait encore Yann Paranthoën – et la transmettre est le travail du preneur de son en général, mais peut-être encore davantage de celui qui s'investit dans un projet de balado documentaire.

Du côté pratique, pour bien enregistrer un son précis, comme une voix, il faut rapprocher suffisamment le micro de la source qui l'émet. Enregistrer une personne n'est pas comme enregistrer le son émis par une source quelconque. En effet, certaines personnes, au moment de s'exprimer, peuvent être intimidées par la proximité du micro : une astuce du preneur de son est alors de se placer à côté de la personne qui parle plutôt que directement en face d'elle.





# La fiction

---

La fiction permet de créer de toutes pièces un univers sonore. Ce dernier peut être composé de plusieurs éléments, tels que les voix, les bruitages, les ambiances et la musique. Il est important d'enregistrer chacun des éléments sonores de manière isolée afin de rendre éventuellement possible, lors du montage, leur juxtaposition artificielle de façon à recréer des lieux, des ambiances, des situations, etc.

Dans le cadre d'une fiction, les différents sons seront enregistrés indépendamment les uns des autres. Par exemple, les voix et les bruitages seront de préférence enregistrés dans un studio d'enregistrement. Les ambiances seront cependant enregistrées à même un environnement vivant, puis intégrées au montage de la fiction.





# Mettre en scène le son

Par Daniel Deshays

# Mettre en scène le son

Par Daniel Deshays

*ingénieur du son, professeur et auteur*



La réalisation sonore commence avant la prise de son. Comme le cinéma exige ses repérages, le choix d'un site, d'une heure, d'une saison, d'acoustiques et d'une ambiance va orienter la forme, et ce, dès l'ouverture des microphones. Les résonances des architectures se mêleront aux sons pour les colorer et enrichir les ruptures sonores nécessaires au montage. Ces choix préalables alimentent le désir d'écoute des auditeurs et auditrices. Il ne s'agit pas de prôner l'excès ou la surabondance des signes; tout au contraire, c'est dans l'épure, le « dégraissage » dès la prise de son que l'on rend lisibles les différents sons. Le choix de la distance par rapport aux objets captés et des silences propres à ces espaces est un déterminant précieux. Le lieu et l'activité choisis ne sont toutefois pas nécessairement corrélés au projet d'enregistrement. Autrement dit, prendre le son dans une église n'implique pas uniquement que l'on y capte la messe ou un concert. L'écart entre l'acoustique d'un lieu et l'action que l'on est susceptible d'y enregistrer est également un facteur d'accroche de l'écoute. Ce sont ces décalages, intégrés à la matière même des prises de son, qui alimentent notre attention.

La conception sonore peut-elle se scénariser ? Même filmique, le documentaire est une construction incertaine dont la qualité tient surtout aux aléas du quotidien. La forme va évoluer et se déterminer en fonction des événements rencontrés : la densité, l'énergie, la vitesse, le silence et la nature des matérialités sont autant de variables qui, presque par défaut, collaborent à la conception du son.

Pour construire le son, deux méthodes peuvent être mises en œuvre : la méthode selon Lumière ou celle selon Méliès.

- 1 Comme dans la construction cinématographique, réaliser le son peut s'en tenir, tel que l'a fait Lumière, à recueillir la réalité sonore du monde en organisant les distances de captation. Il revient au réalisateur sonore de mettre en scène l'action. Je me souviens, pour une pièce de théâtre, avoir invité quelques jeunes comédiennes et comédiens au petit matin dans une forêt. C'était dans une zone clairsemée de hêtres. J'ai alors décidé d'organiser le parcours de leurs courses mutuelles dans le dédale des arbres. S'éloignant des micros, le tracé de leurs rires scénographiait l'espace. La distance des cris, révélant la résonance des bois, bâtissait une architecture sonore qui nourrissait notre imaginaire. Le couple « nature des voix » et « acoustiques de la forêt », augmenté de l'énergie des jeux du groupe, bâtissait toute la dramaturgie.
- 2 À l'inverse, Méliès part d'un lieu vide dans lequel il bâtit sa construction. Cela revient à simuler « une écoute de la réalité ». Un nombre limité d'éléments choisis sont rassemblés sur du silence de façon à construire « un monde clarifié », comme le fait notre écoute qui ne peut, comme un micro, tout écouter à la fois. Une succession d'éléments choisis vont, en apparaissant tour à tour, produire un récit qui n'a nullement besoin de linéarité. Rappelons que notre écoute du monde est discontinue et que les surgissements sonores sont toujours inattendus.

À la prise de son, quelle que soit la méthode choisie, soit par construction ou déconstruction, ce qui sera entendu, c'est un ensemble de gestes adressés, c'est-à-dire d'indices de relations existantes entre des êtres.

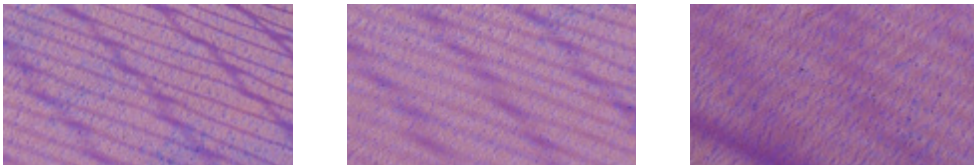
Une voix *off* est juste si elle sait à qui elle s'adresse. Parler, donner ou prendre, agir : ce sont toutes des actions sociales dont la nature sonore définit le type de relation sous-jacente.

Le son d'un objet enregistré est la combinaison d'un geste de prise (distance, mouvement) et d'une relation entre des êtres acteurs : claquer une porte, ce n'est pas que produire un bruit de porte, c'est l'expression d'une relation tendue entre des personnes. Cet exemple montre que ce sont les gestes signifiants qui sont à la source des sons que l'on va enregistrer et que, conséquemment, le dosage des énergies en présence déterminera l'énergétique de toute la pièce sonore. Derrière cela, une économie générale du montage puis du mixage sera à penser, et la dramaturgie devra se construire à partir de cette dynamique. Mais ne croyons pas que les expressions sonores doivent être puissantes, tout au contraire. Ce que l'écoute aime repérer, ce sont les petits événements, tout ce qui serait annonciateur d'un « à venir » incertain et prometteur. Toute notre écoute est orientée vers l'avenir, vers ce qui pourrait arriver. Elle en recherche en permanence les indices.

Aux méthodes « autoritaires » de mise au silence des lieux, on préférera la recherche des conditions d'existence naturelles des silences. On choisira ainsi préalablement des lieux calmes ou on travaillera de nuit, hors des zones urbaines trop agitées. Mettre en scène les sons sur un sédiment silencieux en facilitera la lisibilité. Organiser l'arrivée d'un silence peut constituer en soi la mise en scène d'un événement remarquable. Documentaires et fictions ont, de la même manière, besoin de penser leur économie du silence. C'est à la réalisation que reviendra, bien sûr, le soin d'en imaginer les dosages.

Mettre en scène le sonore, c'est organiser les conditions de circulation des sons – nous voyons bien, ici, la globalité de conception qui doit y présider. Le jeu se situe dans les flux. En effet, le phénomène sonore n'est que brèves émergences enchaînées : le temps et les variations de durée des sons sont au cœur de l'expression sonore, et les ambiances continues sont nuisibles à l'écoute. Notre écoute naturelle abandonne très rapidement les continuités sonores. Vient ainsi la nécessité de la fabrication de discontinuités : celles-ci peuvent être construites à l'intérieur même d'une prise de son sous forme de ruptures acoustiques des espaces.

Une méthode efficace de rupture acoustique peut consister à placer l'action au seuil de deux espaces de natures ou de volumes différents. La comparaison instantanée qui en résulte révèle à notre conscience ce qui, d'habitude, n'apparaît pas : les différences acoustiques des espaces. Elle nous fait percevoir, parallèlement à l'action qui s'y déroule, la différence de qualité acoustique des lieux, autant en matière de volumes qu'en matière de plasticité de leurs matériaux de construction (le garage versus l'alcôve, le béton versus le velours).



Concernant les voix, le travail doit concourir à faire apparaître le désir de parole de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice, et c'est notre silence et la concentration de notre écoute qui feront que les propos recueillis seront puissants.

Car c'est de notre comportement que dépend la parole de l'autre. La prise de son n'est rien en regard de sa mise en condition par notre désir d'écoute. Ce que l'on veut révéler, c'est une manière de faire, ce qu'au théâtre ou au cinéma l'on nomme « l'interprétation ».

Ce qui s'oppose à la vitalité du son, à sa faculté de produire du sensible et à sa richesse d'être, ce sont les protocoles de réalisation. Ce que j'appelle ici « protocole » réfère à des injonctions soi-disant professionnelles, des « C'est comme ça qu'il faut faire ». Ces conventions de procédure sont vouées à obtenir un objet calibré destiné à un usage défini par les circuits de diffusion.

Les commentaires, les voix *off* et le *voice-over* sont particulièrement délicats de ce point de vue. Engager des comédiennes ou comédiens n'est pas toujours le meilleur choix, surtout si on ne les dirige pas ou que l'on ne parvient pas à le faire. Les réalisateur(-trice)s engagent des comédien(ne)s parce qu'ils pensent ne pas être capables d'interpréter cette voix. Ils pensent souvent qu'ils « parlent faux ». S'ils parlent faux, c'est que leur parole n'est pas adressée; que ça ne parle à personne. Il suffit parfois de placer dans l'écriture du texte un certain niveau d'oralité. Ce que l'on souhaite entendre dans l'enregistrement, c'est la qualité du désir d'échange qui s'y joue. Le moindre détail de mouvement produit par hésitation ou, au contraire, par certitude, va nourrir toute la qualité du sens, qu'il s'agisse du mouvement d'une voix, du mouvement d'un objet ou du jeu d'un instrument. Ce sont ces données, presque imperceptibles, qui sont au centre des enjeux de l'écoute.



Prendre le son, c'est désigner, et en cela, c'est bien un acte d'écriture. Chaque écriture du son doit être spécifique à son projet; la prise de son meurt de sa soi-disant « neutralité ». Il n'est pas de neutralité de la désignation, cela n'existe pas. Le geste de prise de son doit s'exercer dans une forme forte.

De même, l'expression des voix et les bruits, autant que les musiques, doivent concourir à une même unité énergétique, serait-elle hétérogène ou bringuebalante. Toute construction sonore doit s'établir dans un déséquilibre dynamique. Ce déséquilibre est le moteur de la vitalité de la pièce sonore. Il y a, dans ce mouvement issu de la succession des entrées et sorties des sons, une canalisation motrice des énergies. Quelle que soit la matière sonore, ce qui importe est que les enjeux soient lisibles, que les règles soient claires pour l'auditeur ou l'auditrice, en vue d'obtenir une écoute complice. Toutes ces données sont celles qui président à la tenue de l'économie générale du jeu. Et c'est une erreur de ne parler que du jeu de l'acteur ou de l'actrice, car c'est ainsi tenir le jeu à l'écart de l'ensemble, dans une séparation.

Tout le sonore  
joue et interprète  
les sensibilités en  
présence.  
Si les sensibilités  
apparaissent, la  
dramaturgie sera de  
fait déjà constituée.





# Opérer la postproduction

Par Antonin Wyss

# Opérer la postproduction

Par Antonin Wyss

*compositeur et concepteur sonore*

## TECHNIQUES ET ÉTAPES : DU *DÉRUSHAGE* AU MIXAGE FINAL

Ce chapitre porte sur la postproduction, c'est-à-dire l'ensemble des étapes suivant l'enregistrement d'un son en prévision de la réalisation d'un balado. Cette étape intègre donc le *dérushage*, le montage et le mixage des sons enregistrés. C'est une phase qui peut demander certains savoirs techniques et compétences spécifiques. C'est également une étape très riche sur le plan créatif.

Ce moment du processus de réalisation d'un balado est intimement lié à l'histoire de l'enregistrement sonore ainsi qu'aux moyens techniques et aux supports développés pour fixer le son et le conserver à travers le temps.

Cette histoire de l'enregistrement des sons va des rouleaux de cire et des disques de gramophone aux disques vinyle, en passant par la pellicule de film et la bande magnétique, pour aujourd'hui ouvrir sur la conservation numérique des sons.



De fait, l'enregistrement numérique du son rend son travail et sa modélisation plus aisés : couper, mélanger et filtrer les sons est maintenant une pratique accessible à quiconque dispose d'un ordinateur, d'une tablette ou d'un téléphone intelligent, et ce, grâce aux nombreux logiciels de postproduction audio disponibles.

À l'heure de la baladodiffusion, les multiples possibilités techniques offertes s'accompagnent de questionnements qui vont de pair avec la sensibilité de chacun et chacune : que conserver d'un enregistrement et en fonction de quels effets, intentions ou rendus souhaités ? De nombreuses autres questions se posent alors : que choisir de faire entendre à celui qui écoute ? Comment donner du rythme à un montage ? Quel effet souhaitons-nous donner aux sons : renforcer, atténuer, surprendre, contredire ou accompagner les propos ? Tout est ici question de proportions et de nuances, mais aussi d'intention et de sensibilité. Des choix seront faits tout au long du processus de réalisation d'un balado, de l'écriture de la note d'intention à la phase de postproduction, en passant par les étapes de la réalisation et de la prise de son : l'important est que ces choix témoignent d'une certaine cohérence, servant ainsi au mieux l'intention et le résultat final du projet. Ces choix doivent aussi permettre de trouver un certain équilibre entre, par exemple, le propos à faire entendre et les multiples bruits et autres sons qui se glissent dans un enregistrement — et qui sont synonymes de vie.

## 1. CONSIDÉRATIONS TECHNIQUES PAR GENRE

### A) L'entretien

L'entretien suppose forcément de composer avec des voix. Qu'il s'agisse d'un dialogue entre deux personnes ou d'une discussion en formule table ronde, chaque voix doit être enregistrée indépendamment des autres, c'est-à-dire avec son propre micro, sur sa propre piste. Au moment de se lancer dans la postproduction, on doit donc avoir en main un micro pour chaque voix enregistrée. Enregistrer chaque interlocuteur ou interlocutrice séparément facilite grandement le travail de nettoyage et d'édition par la suite.



Image : trois pistes mono correspondant ici à trois voix de personnes.

De plus, lorsque l'on procède au montage de dialogues — par exemple, toujours dans le cadre d'une table ronde —, il est important de retirer les « silences » de chaque voix, car bien souvent, les micros des personnes qui ne parlent pas captent tout de même le son lointain de la personne qui s'exprime, créant ainsi un effet de réverbération indésirable. Ici, afin d'illustrer ce travail d'édition, on a retiré les « silences » des pistes 2 et 3 (espace gris sur la photo ci-dessus).

Autre astuce concernant l'entretien : quand celui-ci a été enregistré dans un lieu à l'acoustique très feutrée — comme un studio d'enregistrement —, il est bon d'ajouter une légère réverbération aux voix afin de « lier » les différents morceaux de phrases. À l'inverse, on peut aussi choisir d'opter pour une voix complètement dénuée d'acoustique, ce qui générera un effet de grande proximité de cette voix à l'écoute.

Souvent, lorsqu'une personne s'exprime face à une autre, elle tend à utiliser toutes sortes de mimiques, de mots et de sons superflus qui peuvent devenir dérangeants pour l'auditeur ou l'auditrice. Ce sont ces hésitations, ces bruits de bouche, ces respirations ou ces répétitions que l'on prend alors soin de retirer afin d'alléger le discours et ainsi de rendre le dialogue plus agréable à l'écoute. Attention : il ne s'agit pas forcément d'éliminer tous ces sons, mais bien de juger avec finesse ceux qui doivent être retirés et ceux qu'il peut être pertinent de conserver afin de ne pas perdre la couleur si singulière de chaque voix ainsi que la diversité des façons de s'exprimer. Tout dépend du ton recherché dans le cadre de la discussion : un entretien d'apparence informelle peut sans doute tolérer davantage de ces petits bruits qu'un entretien plus formel.

Dans l'entretien, il faut garder en tête que l'intelligibilité des propos des interlocuteurs et des interlocutrices est essentielle. Au moment du mixage, il peut donc être très utile d'utiliser un égaliseur de fréquences sur les voix afin de les rendre parfaitement audibles. Par exemple, augmenter les aigus (2500 Hz et plus) permet de leur offrir un peu de brillance, alors que baisser légèrement les fréquences moyennes peut être utile dans le cas de voix plus nasillardes. Par ailleurs, l'augmentation de la présence des graves permet de donner du corps à une voix.

Il est important de se rappeler qu'il n'y a pas de recette miracle et que chaque voix sonne différemment en fonction du micro utilisé pour l'enregistrer. Il faut donc écouter — encore et encore — et ajuster le réglage jusqu'à trouver celui qui nous convient.

## B) Le documentaire



---

Prenons l'exemple du genre documentaire, puisque celui-ci implique généralement des enregistrements sur le terrain : dans ce cas, les ambiances des lieux et leur acoustique particulière y sont forcément plus importantes que pour des sons récoltés lors d'enregistrements en studio.

Au moment de capter sur le terrain, il est essentiel de prendre le temps d'enregistrer le « room » ou bruit ambiant de chacun des lieux. Par exemple, si vous enregistrez quelqu'un à qui vous posez des questions dans un parc, il est important d'ensuite prendre le temps d'enregistrer quelques minutes de l'ambiance du parc, et ce, sans la présence de la voix de votre interlocuteur ou interlocutrice. Cette ambiance enregistrée permettra ensuite de monter plus facilement une parole, ou encore de faire respirer le récit de votre projet balado. Comme mentionné dans le chapitre précédent, la prise de son est un enjeu important à l'extérieur du studio : les étapes subséquentes que sont le montage et le mixage doivent alors tirer avantage des couleurs de chaque lieu et de leur acoustique.

## C) La fiction

---

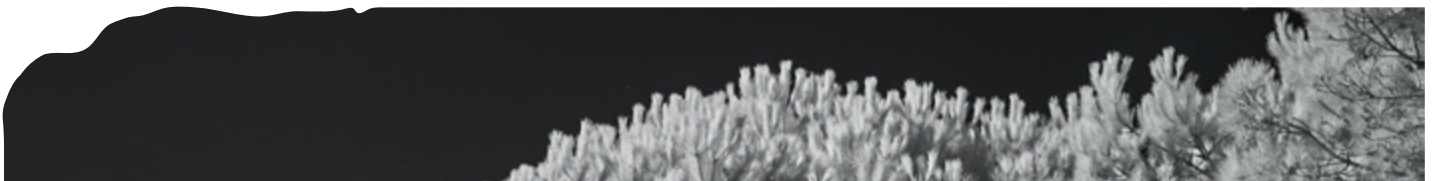
Du point de vue de la postproduction, le genre de la fiction est le terrain de jeu par excellence. On peut s’amuser à recréer, à mettre en scène, à reproduire et à inventer des univers sonores afin de faire voyager l’imaginaire de l’auditeur ou de l’auditrice.

En enregistrant en studio — espace neutre — les voix nécessaires à un projet, il est ensuite possible de leur adjoindre des ambiances de différents lieux. Enregistrer les voix en studio pour ensuite les situer dans l’espace désiré, voilà une tactique clé permettant une plus grande agilité au moment du montage.

Il est tout à fait possible d’enregistrer en situation un comédien soufflant sur son vélo en tendant vers lui son micro et en l’enregistrant ainsi dans le feu de l’action, ce qui permettra possiblement de capter une série d’imprévus intéressants. Toutefois, il est également possible de choisir d’enregistrer une scène entre deux comédiens ou comédiennes qui gravissent une montagne en enregistrant plutôt leurs voix en studio pour ensuite y ajouter le paysage sonore désiré. Il s’agit alors de travailler avec des banques de sons disponibles ou, encore mieux, avec sa propre banque de sons, l’objectif étant de situer les personnages dans l’environnement souhaité, la scène se créant dans la rencontre entre les voix et les bruitages faisant office de décor sonore.

On peut enregistrer soi-même des ambiances, des fonds d’air et des bruitages spécifiquement pour un projet balado : c’est souvent une excellente façon d’aller chercher les sons nécessaires à sa mise en récit.

Dans la postproduction d’une fiction, on peut aussi se permettre de détourner les situations et — pourquoi pas — de créer des situations d’enregistrement anachroniques ou a priori non adaptées à la scène qui se joue. Par exemple, pourquoi ne pas juxtaposer un monologue passionné à une ambiance de manifestation ? Ou accoler la douceur d’un texte prononcé à voix basse à une ambiance de foule ? Créer et recréer, c’est aussi chercher à surprendre et pousser toujours plus loin l’audace !



## 2. PRÉSENTATION D'UN LOGICIEL DE MONTAGE : REAPER

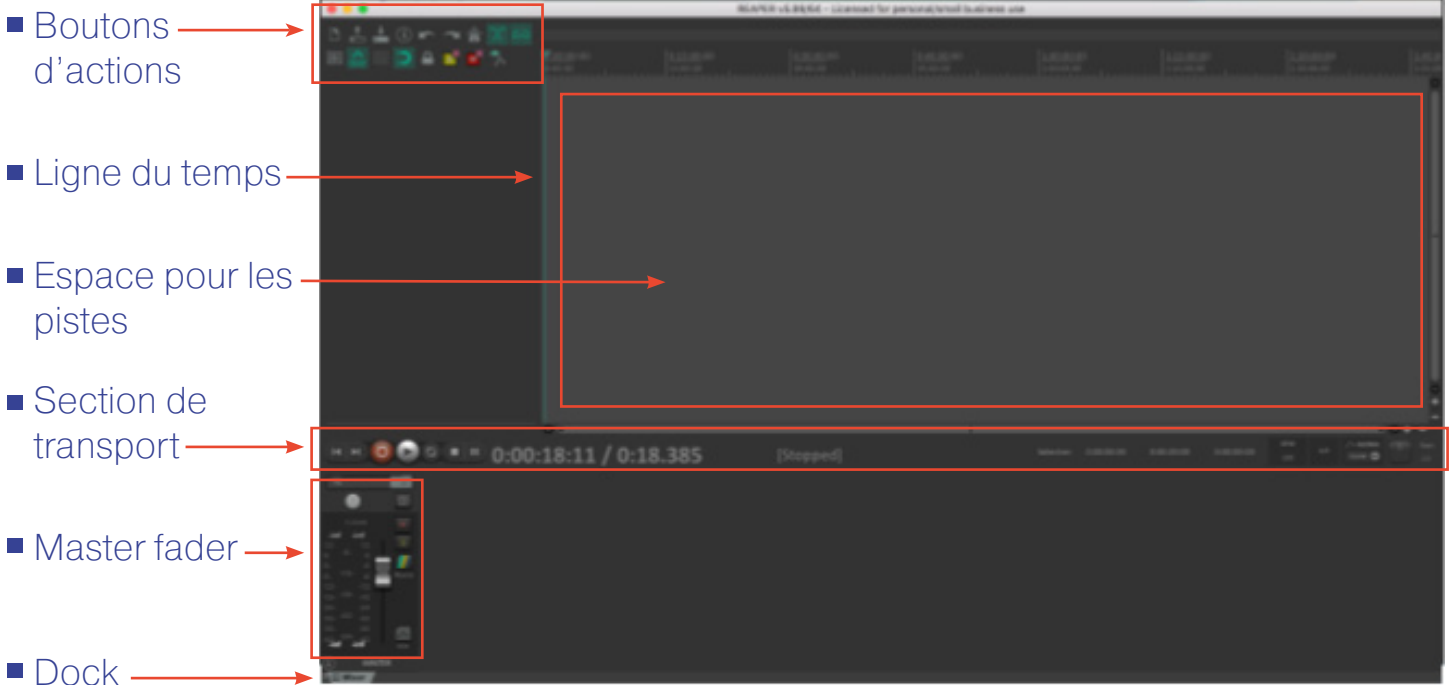
Le logiciel de montage est l'environnement qui permet le travail du son. C'est le lieu où il est possible de visualiser les sons ainsi que leurs formes d'ondes.

Communément appelé DAW (*digital audio workstation*), le logiciel de montage audio permet d'enregistrer et de réaliser l'ensemble des étapes de la postproduction, c'est-à-dire d'organiser les différentes sources sonores dans le temps. Il permet de travailler avec de nombreuses pistes et effets, lesquels sont connus sous le nom anglais de *plug-ins*. Il existe plusieurs types de logiciels de montage sur le marché, mais la plupart disposent de fonctions semblables et offrent des possibilités similaires.

Voici quelques exemples de logiciels de montage : Adobe Audition, Avid Pro Tools, Cubase, GarageBand, Live, Logic et Reaper.

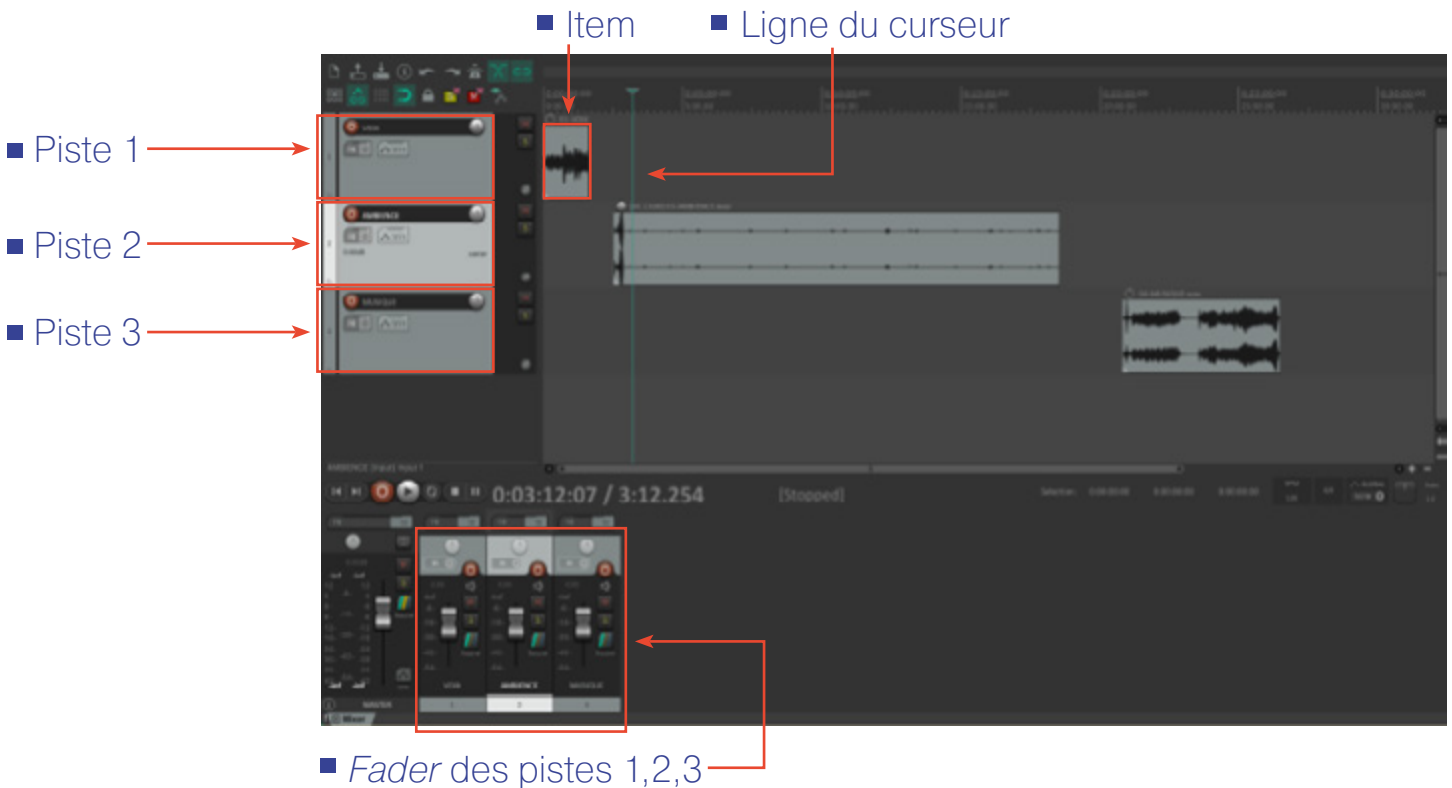
Les exemples visuels présentés ici sont tirés du logiciel Reaper, un outil de montage fréquemment recommandé, notamment puisqu'il s'agit d'un logiciel de faible taille, mais offrant l'ensemble des fonctionnalités d'un DAW. De plus, il est entièrement personnalisable et son coût est très abordable.

L'image ci-dessous représente la fenêtre qui s'affiche au démarrage du logiciel Reaper.



L'interface de Reaper est constituée d'une fenêtre principale dans laquelle on trouve une zone de boutons pour les actions courantes (défaire, refaire, sauvegarder ou ouvrir un projet, *cross-fade* automatiques, solo, *mute*, etc.), la ligne du temps, l'espace pour les différentes pistes audio, la section de transport (section avec les boutons *play*, pause, stop, avancer, reculer et enregistrer), le potentiomètre de volume ou *fader* principal ainsi qu'une section — propre à Reaper — appelée le « *dock* ». Cette section peut accueillir l'ensemble des fenêtres disponibles dans le menu « *view* » directement sur la fenêtre principale. Le *dock* peut être visible ou non, selon les préférences de chacun.

L'illustration suivante présente une session de travail composée de trois pistes audio : une piste de voix mono, une piste d'ambiance en stérééo et une piste de musique en stérééo.

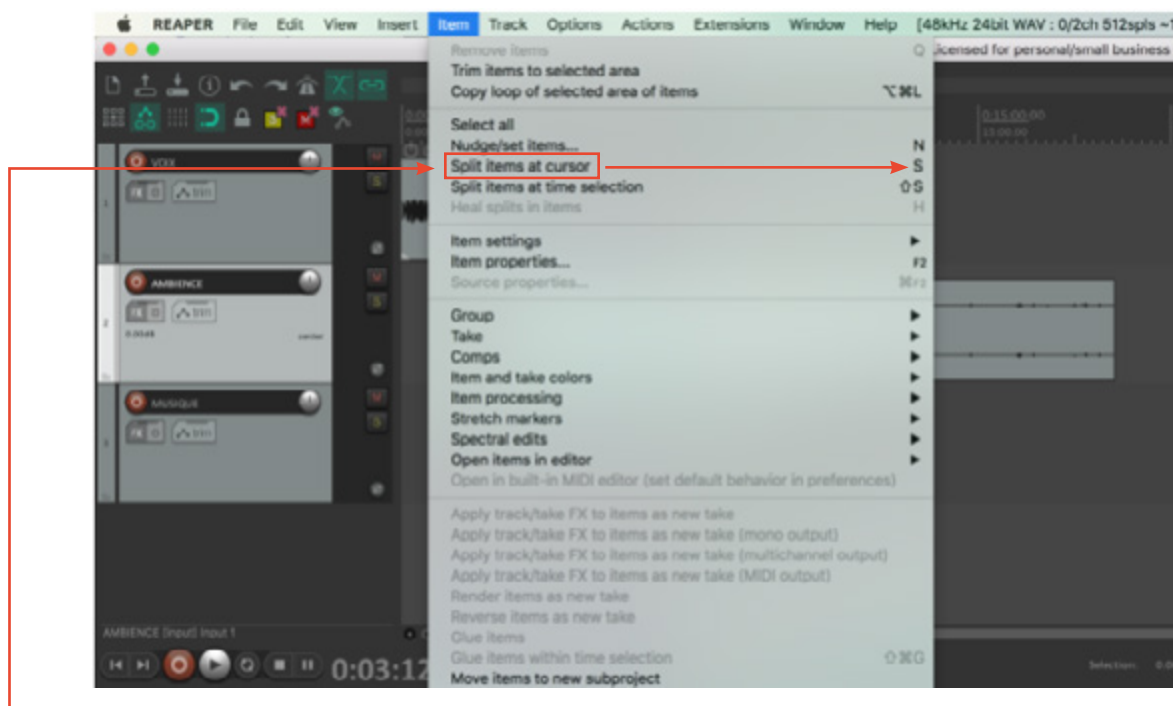


Dans l'onglet « *mixer* » du *dock*, on distingue les trois potentiomètres correspondant à chacune des trois pistes. Chacun des blocs gris dans lesquels se dessinent les formes d'ondes est nommé « *item* ». Dans leur position actuelle, les trois *items* se succèdent avec un « blanc de silence » entre eux. Bien sûr, il est possible de lire plusieurs sons en même temps si ceux-ci sont placés les uns par-dessus les autres.

Sur l'image précédente, on remarque aussi la présence d'une ligne verticale verte correspondant au curseur, soit la marque mobile sur l'écran de visualisation : le curseur nous indique où débute la lecture du son.



La manipulation d'un logiciel de montage audio peut être exigeante. En procédant par étapes et en faisant preuve de patience, on maîtrisera petit à petit davantage de fonctions et de raccourcis clavier. Dans bien des cas, ces raccourcis permettront d'accroître la rapidité d'exécution du processus de travail.



- Reaper affiche en bout de ligne de chaque élément d'un menu les raccourcis clavier correspondant aux actions proposées.

## 3. ÉTAPES ET MÉTHODOLOGIES DE POSTPRODUCTION

Trois grandes étapes composent la phase de postproduction : le *dérushage*, le montage et le mixage.

### Méthodologie du *dérushage*

La postproduction implique d'écouter — encore et encore — l'entièreté des sons enregistrés. Cette étape comprend également l'organisation de tous les sons récoltés afin de bien s'y retrouver par la suite, notamment au moment du montage. Comme il a été souligné, des choix devront être faits, car classer les sons suppose d'en choisir certains tout en renonçant à d'autres, en fonction des objectifs et des intentions que l'on s'est fixés au moment de concevoir son projet de balado (voir chapitre 1).

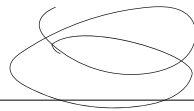
Les « rushes », ce sont les enregistrements bruts tirés de l'enregistreur. Parmi ces *rushes*, on compte généralement des enregistrements réussis, d'autres ratés, de faux départs, des reprises, des silences, etc. On trouve généralement dans ces rushes des matières sonores différentes, comme des voix, des bruits, des ambiances ou de la musique, selon ce que l'on a enregistré.



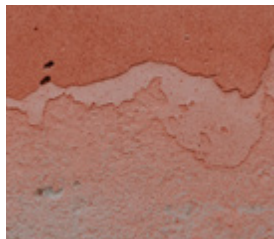
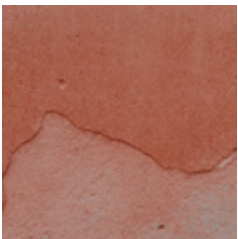
Le processus de *dérushage* implique d'organiser sa matière sonore, c'est-à-dire d'écouter tous les *rushes* et de les nommer de manière à s'y retrouver facilement par la suite. Il s'agit ici de classer ses sons en leur donnant des noms, en fonction de ce que l'on peut y entendre ou de ce dont il est question.

On peut soit *dérusher* sur papier en notant les minutages (*timecodes*) exacts des sections que l'on souhaite conserver, ou plutôt choisir de travailler directement dans un logiciel de montage, en nommant chacun des sons et des passages à conserver à même le logiciel utilisé. Cela permet de générer par la suite une liste imprimable et cliquable, ce qui offre la possibilité de passer d'un marqueur à un autre rapidement : il suffit alors de cliquer sur le marqueur en question (voir image p. 74).

En résumé, le *dérushage* consiste à parcourir les enregistrements effectués ainsi qu'à circonscrire et à nommer les segments retenus en prévision du montage.



- Dans un premier temps, il est conseillé d'organiser ses types de sons par piste. Dans le métier, on parle d'organiser ses sons en *stems*. Une bonne pratique consiste à créer une piste pour les voix, une piste pour les ambiances, une piste pour la musique, et ainsi de suite. Il est ensuite plus facile de s'y retrouver. Attention de positionner les sons les uns à la suite des autres et non les uns sur les autres : cela facilitera grandement l'écoute par la suite !
- L'écoute des sons et la création de marqueurs (points fixes dans le temps) ou de régions (segments temporels) sont des étapes qui vont de pair (voir image p. 74). Il peut être judicieux d'adopter une nomenclature permettant de hiérarchiser grossièrement la qualité des segments nommés, par exemple selon cette déclinaison : 1 - *Je garde*; 2 - *Intéressant*; 3 - *Pas intéressant*. Ainsi, le chiffre placé au début du nom du marqueur sera facilement repérable au moment de procéder au montage des différents segments sélectionnés.
- Il est recommandé de ne jamais supprimer un son à cette étape du travail : il est préférable de le *muter* (rendre silencieux) ou d'y attribuer la mention 0. Au besoin, on pourra ainsi toujours retrouver ce son. Ce que l'on croit parfois ne pas nous être utile à cette étape peut le devenir un peu plus tard au moment du montage.



Voici un exemple d'une session *dérushée*.

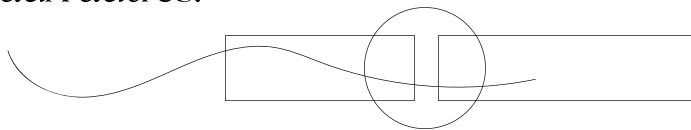
■ Marqueur

■ Liste des marqueurs et régions

#	Name	Start	End
M3	AMBI ORATOIRE	1:09:20.369	
M4	MULFANG FRUITERE	1:02:45.777	
M5	MARC STATIONNEMENT	1:31:57.957	
M6	LOLA COFFEUSE	1:05:05.437	
M7	AMBI LOLA COFFEUSE	1:39:58.248	
M8	MARCHER EXTÉRIEUR C	1:38:58.227	
M9	AMBI MARCHER EXTÉRI	1:40:33.259	
M10	CENTRE COMMUNAUTA	1:58:45.004	
M11	ARIANE CENTRE COMA	2:06:31.157	
M12	WERNER FRUITERE ATL	2:26:20.329	
M13	SABELLE LIBRAIRE OLI	2:31:48.959	
M14	SALON COFFEURE AMO	2:35:15.776	
M15	CARLINO COFFURE - PA	2:48:14.057	
M16	JESSICA ÉTUDIANTE	2:56:19.702	
M17	AMBI SOUVELIZ PHO I	3:54:14.876	
M18	ÉTUDIANTS JOSEPH-FR	3:13:04.855	
M19	COMITÉ PARENTS MAS	3:23:11.769	
M20	TÉMOIGNAGE PARENT	3:27:33.387	
M21	LE MAÎTRE CONDORNE	4:57:09.590	
M22	POMPER COFFURE ZI	5:09:34.097	
M23	AMBI PAROISSE NOTRE	5:11:10.633	
M24	AMBI SALON AMO - SAC	5:16:48.063	
M25	BRUNO MUSIEN DE BI	5:44:47.362	
M26	DANIEL UN RÉSIDENT D	6:22:21.234	
M27	TRAMWAY	6:58:37.153	
M28	MUSIQUE BRUITAGES S	6:57:48.703	
M29	MESSIE ORATOIRE	7:29:07.279	
M30	AMBIANCE GLESADE N	8:12:58.844	
M31	VIAZ QUIN'IN	10:27:19.161	
M32	DÉBUT MIX	20:00:00.000	
M33	AMBIANCE VILLE	10:16:58.036	
M34	AMBIANCE ENFANTS PV	9:33:47.549	
R1	DURÉE PARCOURS - SOI	19:59:59.197	20:50:20.277

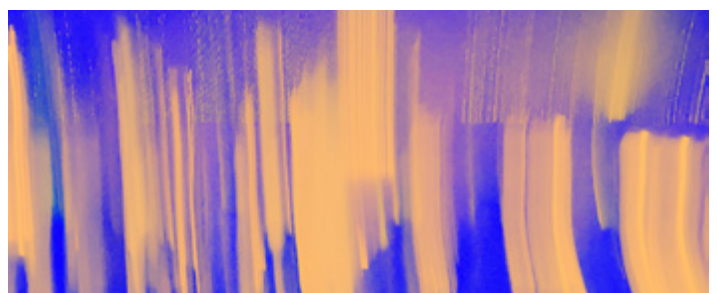
## Méthodologie de montage

Le montage implique d'organiser les différents sons les uns par rapport aux autres.

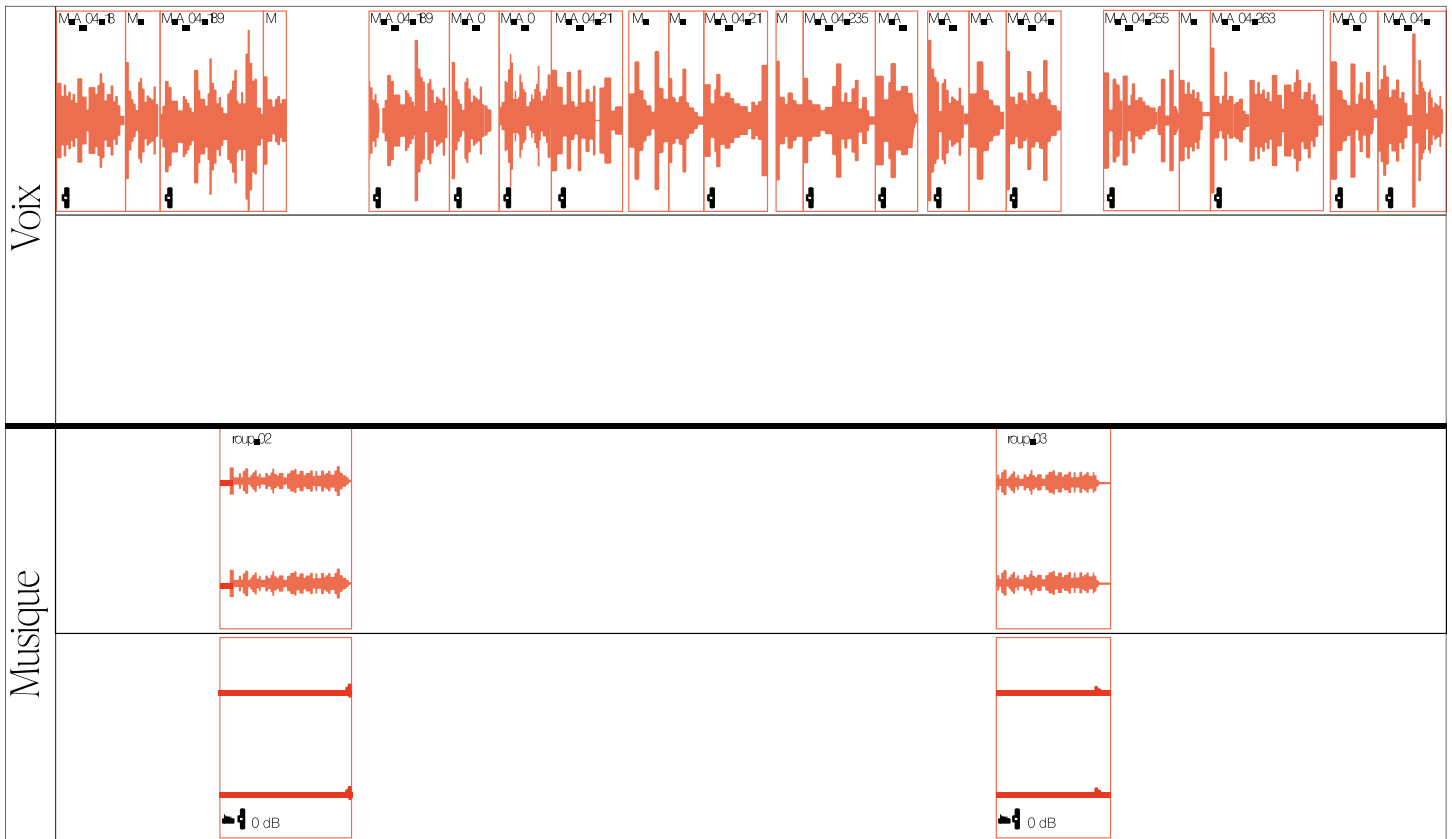


En utilisant un logiciel de montage, il est alors possible de positionner les différents sons sur une ligne du temps (*timeline*) et de les organiser par genre (voix, ambiance, bruitage, musique, etc.) en utilisant différentes pistes (*tracks*) pour chacun d'eux. L'objectif du montage est de positionner les sons sélectionnés de façon à ce qu'ils s'enchaînent ou se superposent de belle manière.

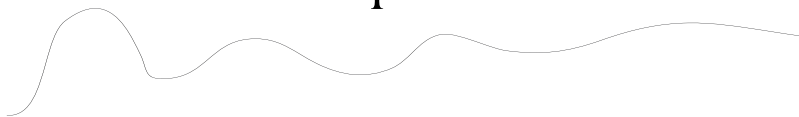
Lors du montage, on prend également soin d'éditer la voix en retirant, par exemple, les hésitations, les respirations ou les bruits de bouche trop présents qui vont déranger l'oreille de l'auditeur ou de l'auditrice. On peut également choisir d'intervenir sur l'élocution ou le débit d'une voix. Éditer une voix est une étape importante de la phase de postproduction, et ce travail peut nécessiter de nombreuses heures.



Voici un exemple de session de montage d'une voix lisant un texte, celle-ci étant entrecoupée par de la musique. Cette voix a été nettoyée : les bruits de bouche, les accros et les reprises ont été retirés dans le cadre du travail d'édition.

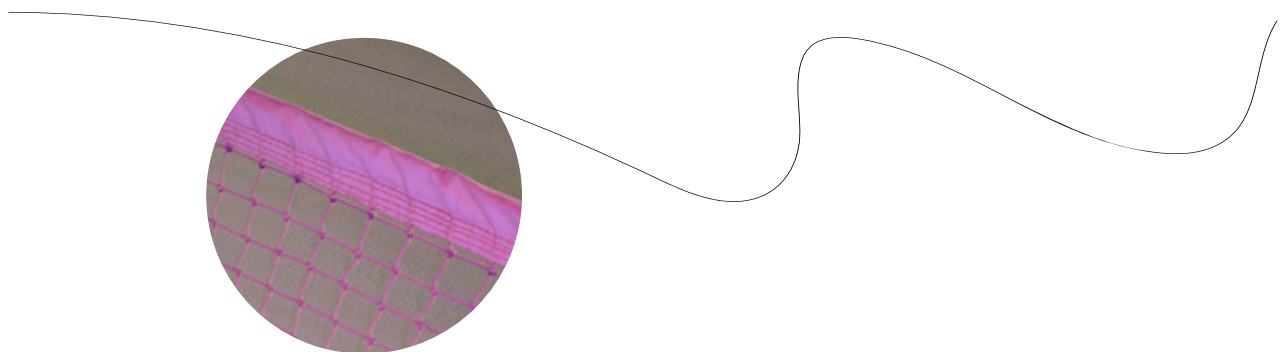


Le montage est une phase qui permet aussi la construction d'une certaine dramaturgie en matière réalisation : un montage réussi est un montage qui, à sa façon, a du rythme et transporte l'auditoire, le porte à réfléchir, le touche ou le surprend.

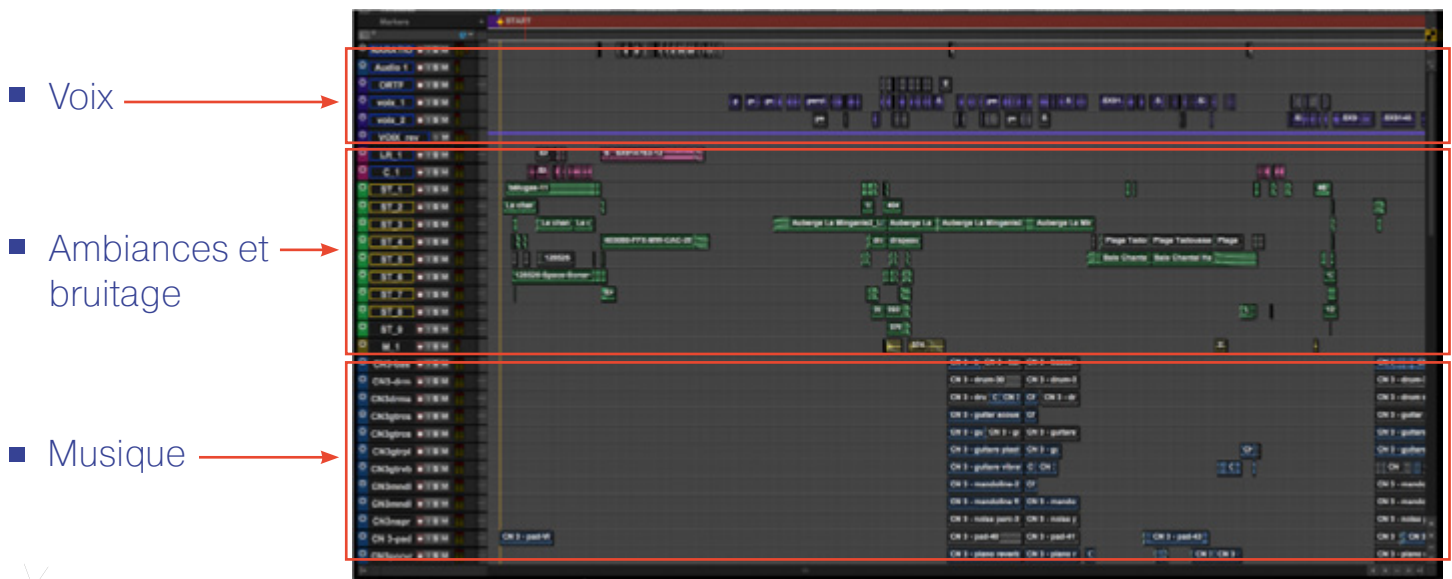


Voici ce qu'il faut faire au moment de commencer un montage :

- La première étape consiste à définir un emplacement de début : on y place un marqueur « Début » ou « INV1 ». Il est suggéré de travailler dans la même session que celle où se trouvent les *rushes*, car il est ainsi plus facile d'accéder à ces derniers. Une astuce afin de conserver un *timecode* lisible consiste à choisir un chiffre rond au début, comme 04'00'00'' : il sera alors plus facile d'estimer la durée de son montage en cours de travail.
- Tout en conservant l'organisation des pistes en *stems*, on peut alors commencer à placer nos sons les uns par rapport aux autres. Une réécoute fréquente des passages de transition s'impose pour organiser les chevauchements de manière précise. On peut aussi régler grossièrement les volumes afin de rendre le tout plus audible et opérer une première uniformisation des différents sons (prémixage).
- Il est fréquent que cette étape de la postproduction révèle des besoins nouveaux nécessitant l'ajout ou le retrait d'éléments sonores. On peut alors utiliser des marqueurs en guise d'indications aux passages sur lesquels il faudra éventuellement revenir.



L'image suivante offre un exemple d'une session de montage plus complexe incluant une narration, des ambiances, de la musique, des voix et des bruitages.



Notez qu'au moment du montage, il est fréquent de démarrer le mixage, surtout en ce qui a trait au réglage des volumes : on nomme cette étape le prémixage. Cela peut aider à hiérarchiser les sons ainsi qu'à déterminer ce qui est possible ou intéressant, de même que ce qui ne l'est pas.

## Méthodologie de mixage

Le mixage succède à l'étape du montage. Il s'agit d'un processus qui permet de procéder à différents réglages afin de créer un bel entrelacement des sons en fonction des intentions du projet. Le mixage est comme le vernis apporté à son projet : il permet d'assurer une cohérence sonore d'ensemble, puisqu'un projet balado est généralement composé d'une multitude de sons.

Le mixage fait appel à différentes fonctions : volume, égaliseurs de fréquences, effets, courbes d'automation, etc. Ces notions seront détaillées plus loin dans ce chapitre. À l'issue du mixage, on peut procéder au rendu final (*bounce*) du montage, ce qui nous permettra d'obtenir un seul fichier sonore. Nous reviendrons sur ces éléments dans les prochaines pages.

Le mixage permettra d'ajuster les niveaux sonores des différentes sources afin de comprendre ce qui se passe et de donner plus ou moins d'importance à certains sons, et ce, en fonction du point de vue envisagé. L'utilisation des enveloppes (ou « enveloppes ») a lieu à cette étape. Ces courbes, liées à une piste que l'on peut faire évoluer au fil du temps en y plaçant des points, permettent le réglage de différents paramètres, dont le volume. Le mixage, c'est aussi le moment de disposer les sources sonores dans l'espace, soit plus ou moins à gauche, à droite ou au centre. On dit alors qu'on ajuste le panoramique, c'est-à-dire le bouton « pan » sur chaque piste.

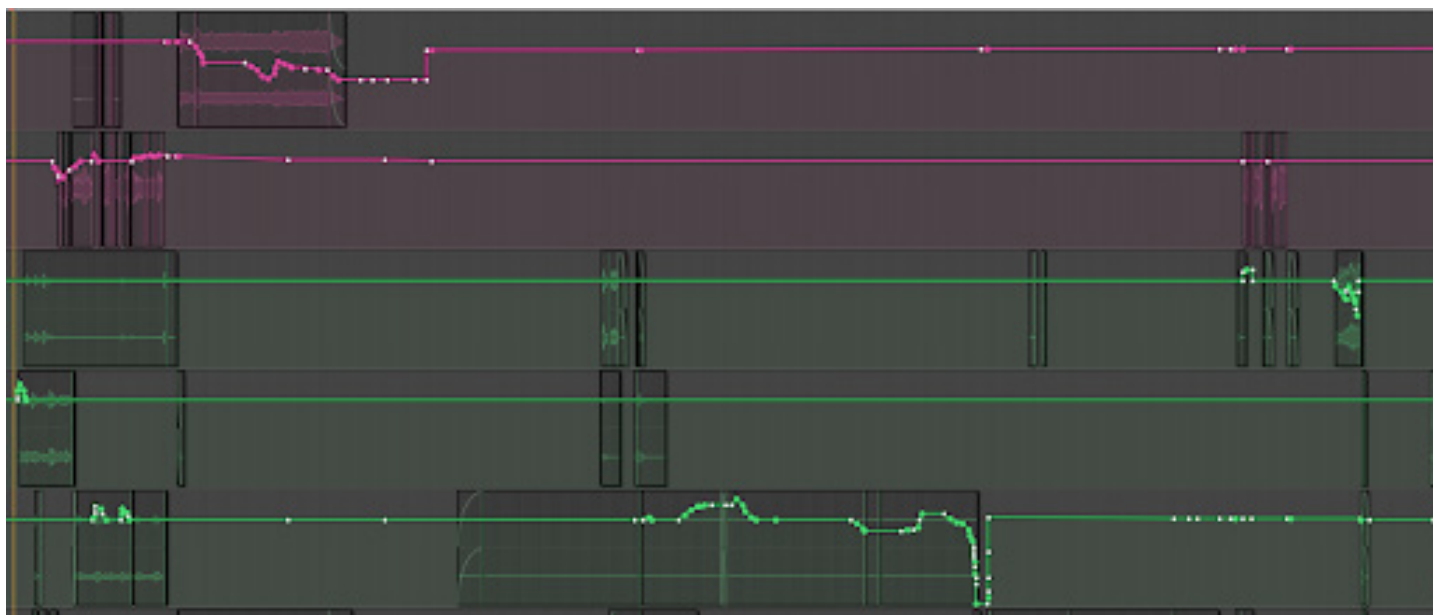
L'utilisation des *plug-ins* (un petit programme informatique permettant d'ajouter des fonctions particulières au logiciel de montage) intervient également à cette étape : les *plug-ins* sont multiples, mais mentionnons déjà ici les égaliseurs de fréquences permettant d'accentuer ou de réduire certaines parties du spectre sonore, les compresseurs permettant notamment d'uniformiser le niveau des voix, les effets de réverbération et de délai, les filtres fréquentiels ainsi que les débruiteurs.

Afin de réussir un mixage, il faut disposer d'un système capable de restituer l'authenticité d'un son. C'est pourquoi on travaille généralement avec des enceintes de référence (ou enceintes de *monitoring*) ou des casques audio fermés de qualité (exemples : Beyerdynamic DT770, Sennheiser HD 25 ou Sony MDR-7506).

## Liste des principales étapes du mixage

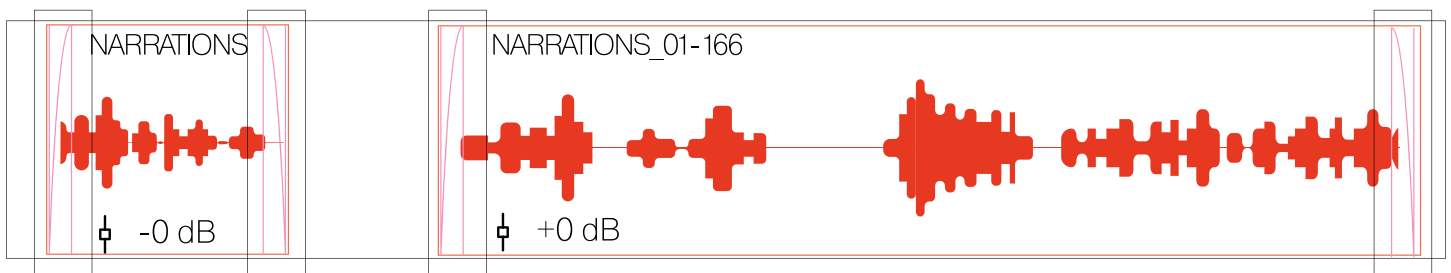
### A. RÉGLAGE DES VOLUMES SONORES DE CHAQUE PISTE PAR L'UTILISATION DES AUTOMATIONS (OU « ENVELOPPES ») DE VOLUME

Au tout début du processus de mixage, il faut prendre soin d'ajuster le volume sonore et ne plus y toucher par la suite. Cela permet d'avoir un niveau de référence, et ainsi, de régler au mieux le volume des sources sonores. On peut également s'aider des VU-mètres en repérant le niveau moyen de modulation des voix, par exemple. Les automatisations permettent, elles, de faire varier différents paramètres, comme le volume. En « dessinant » des variations sur la courbe de volume aux moments souhaités, on acquiert une certaine précision dans la variation des volumes.



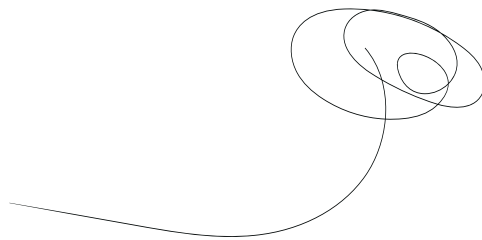
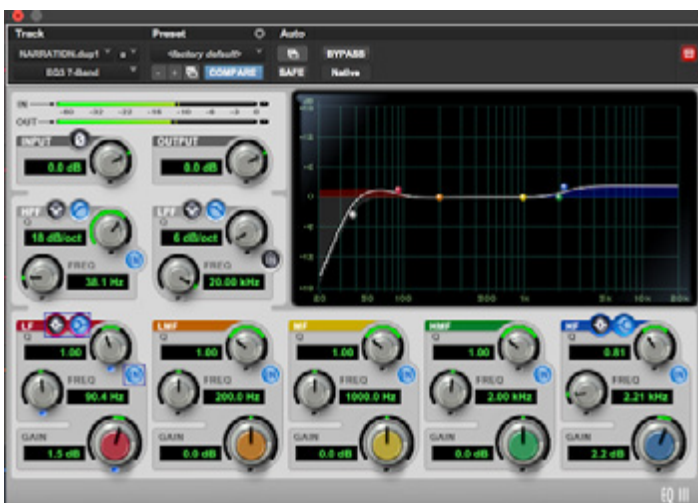
## B. CRÉATION DE *FADE-IN*, DE *FADE-OUT* ET DE *CROSS-FADE* POUR SOIGNER LE DÉBUT, LA FIN ET L'ENCHAÎNEMENT DES SECTIONS

L'utilisation des *fades* complète généralement le travail réalisé avec les automatisations de volume. Il arrive parfois qu'un son coupé à un endroit précis crée, en cours de lecture par le logiciel, un bref artefact ou un bruit parasite. On prendra alors soin de faire commencer chaque item par un court *fade-in* et de le faire se terminer par un court *fade-out*.



## C. UTILISATION DES ÉGALISEURS DE FRÉQUENCES (EQ) POUR AJUSTER LE SPECTRE SONORE PROPRES À CHAQUE VOIX

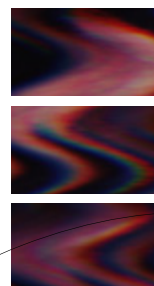
On utilise généralement les égaliseurs pour corriger un son en jouant sur les fréquences qui le constituent. Par exemple, on peut augmenter ou baisser le niveau de certaines fréquences d'une voix. Il faut toujours s'assurer de donner un léger encouragement aux hautes fréquences : ce sont elles qui rendent une voix plus articulée et que l'oreille peine à entendre, et ce, plus on avance en âge. De même, il est possible de légèrement atténuer les fréquences moyennes d'une voix nasillarde, ou encore les fréquences graves d'une voix profonde. Bien souvent, il convient de retirer les graves en ajoutant un filtre coupe-bas (*low-cut*) de 80 à 100 Hz, notamment lorsqu'il s'agit de rattraper un enregistrement où le souffle du vent nuit à l'écoute.



## D. UTILISATION D'UN COMPRESSEUR POUR LES VOIX (PLUG-IN)



L'utilisation d'un compresseur permet d'ajuster la modulation des voix. Certaines voix modulent beaucoup. C'est le cas des personnes qui s'expriment avec de grands écarts de volume, parlant tantôt fort, tantôt plus faiblement. Il s'agit alors d'augmenter légèrement le gain de la voix (environ 3 dB) en ajustant le seuil du limiteur (*threshold*) au niveau du volume de la voix. Attention à ne pas abuser des compresseurs, car les voix en seront vite dénaturées et sonneront artificielles !



## E. RÉÉCOUTES ET RETOUCHES

Écouter, réécouter quelques jours plus tard, ajuster, écouter encore... Voilà la clé d'un mixage subtil et réussi.

Après un moment de travail intense, l'oreille se fatigue : il devient alors difficile d'entendre les détails essentiels à un bon mixage. C'est pourquoi il est important, à certains moments, de laisser reposer son oreille pour revenir plus tard à son travail.

Par ailleurs, voir les réglages et les enchaînements à même le logiciel de montage peut devenir négatif au moment de procéder à l'écoute des sons. Fermer les yeux ou détourner la tête de son écran permet alors une meilleure attention.



## F. EXPORTATION DU SON

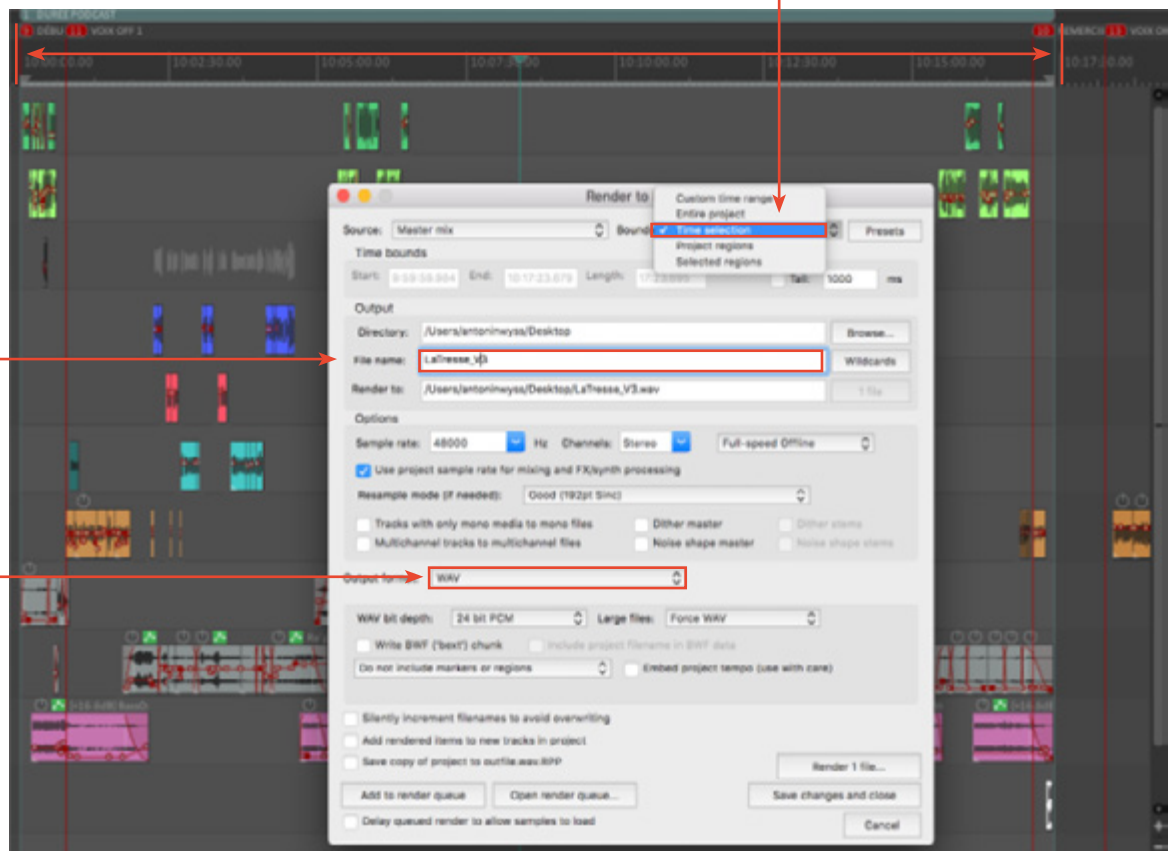
Vient finalement l'étape de l'exportation (*render* ou *bounce*), qui permet de rendre en un seul fichier, généralement stéréo, l'ensemble des sons travaillés. Dans le cas d'un balado, on privilégie alors deux formats : le WAV (non compressé) pour l'archivage et le MP3 (compressé) pour la mise en ligne. Il est ensuite possible de rendre le projet entier, soit la session de travail au complet, ou de rendre une sélection temporelle, comme l'expose l'image ci-dessous.

### ■ Balises de rendu

■ Section temporelle du rendu

■ Nom du fichier

■ Format du fichier



## G. LE MASTERING

Le *matrçage* (*mastering* en anglais) est une étape qui demande des connaissances spécifiques relevant de l'ingénierie du son. Cette étape intervient à la fin du processus de postproduction d'un balado, consistant d'abord en une écoute attentive du produit soumis à l'ingénieur ou l'ingénieure de *matrçage*.

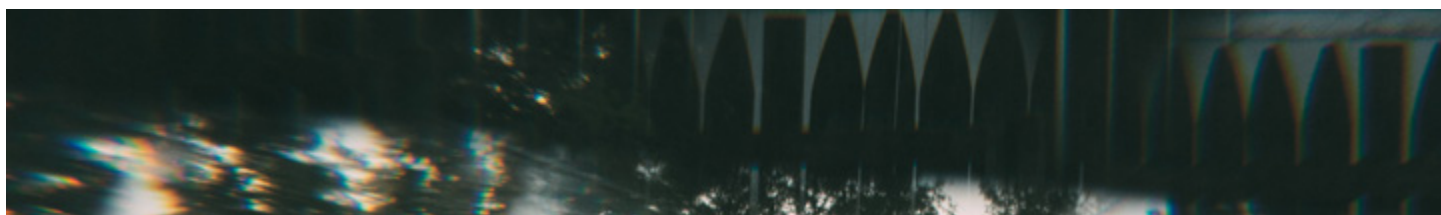
Le *matrçage* consiste à faire l'écoute d'un contenu sonore dans les meilleures conditions possibles afin d'évaluer si ce contenu requiert un traitement du signal audio supplémentaire. Cette étape est parfois nécessaire afin de se conformer à différentes normes de transmission, de même que pour corriger certains défauts du son ou anomalies. Le *matrçage*, c'est donc l'étape de finition du contenu sonore : il fait appel à des connaissances et à un savoir-faire qui sont généralement ceux de l'ingénieur(e) de *matrçage*.

Le *matrçage* est une notion qui renvoie à la production d'une matrice, laquelle servira de moule dans la reproduction en série d'un contenu sonore. Pensons à la production de disques vinyle, où le contenu est bien sûr la musique, et où le support est le disque. Ainsi, le travail de l'ingénieur ou de l'ingénieure en *matrçage* consiste à adapter le son au médium ou au support choisi, ainsi qu'à optimiser l'objet sonore en prévision de sa diffusion.

La balance spectrale, l'ajustement des plages de fréquences, la compression, le nivelage et le limitage figurent parmi les procédés qui peuvent contribuer à l'optimisation d'un contenu audio pour un médium ou un support donné. Dans le cas des balados, les normes du volume audio maximum se situent, par exemple, à -16 dB (LUFS) chez un diffuseur comme Apple.

L'optimisation d'un contenu sonore relève généralement de deux critères principaux : le premier, plus technique, concerne l'intelligibilité du son. Il est lié à ce que l'on nomme le « rapport signal-bruit ». Le second critère, que l'on peut qualifier de « biologique », relève de la psychoacoustique. Il concerne donc les réactions naturelles de l'auditeur ou de l'auditrice relativement à l'intensité ou à la qualité des sons en présence. Tout au long du processus de *matrçage*, ces deux critères doivent faire l'objet d'une attention particulière et soutenue.

L'ingénieur ou l'ingénieure de *matrçage* prêtera une énième oreille au contenu sonore, c'est-à-dire qu'il ou elle aura l'avantage de pouvoir faire une écoute « fraîche » dans des conditions les plus optimales possibles, ayant à sa disposition d'excellentes enceintes avec une acoustique favorable à une bonne écoute. Ces conditions avantageuses lui permettront ainsi de déceler d'éventuels problèmes qui se seraient glissés dans le son aux étapes antérieures de la réalisation.



## 4. UTILISATION DE LA MUSIQUE ET DES BANQUES DE SONS

La musique est souvent une composante essentielle d'un balado, parce qu'elle permet de donner du rythme, une couleur, ou encore d'évoquer une époque et de susciter des émotions. Il faut cependant être conscient(e) des limites légales de son utilisation — il en va d'ailleurs de même pour les sons d'ambiance et les bruitages. Les choix éthiques d'un(e) réalisateur(-trice), d'un(e) producteur(-trice) ou d'un(e) créateur(-trice) traduisent le respect et la considération qu'il ou elle porte au travail des autres.

Au Canada, aucune loi n'encadre spécifiquement l'utilisation de musique dans un balado. Contrairement à la radio et au cinéma, il est très difficile d'utiliser de la musique produite sous licence dans un contenu audio qui n'est pas produit par un diffuseur régi par les règles du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). À la lumière de ce constat, trois choix s'offrent généralement à celui ou celle qui souhaite utiliser de la musique dans son balado :

1. Composer sa propre musique, adaptée aux besoins de sa production;
2. Utiliser de la musique disponible dans des banques de sons payantes ou libres de droits — un choix rapide et pratique;
3. Prendre contact avec la personne qui a composé la musique envisagée ou qui en détient les droits afin de négocier le tarif quant à son utilisation, tarif qui dépendra de plusieurs critères (durée, territoires de diffusion, etc.).

Les banques de sons ou de musique existantes sont nombreuses et de qualités variables. Il n'est pas toujours aisé d'y trouver ce que l'on recherche ou de manipuler le son avec aisance, même si de plus en plus de banques de musique fournissent les différentes pistes qui composent un même morceau.

Face aux défis que peut poser l'utilisation de musique dans un balado, il est à nouveau conseillé de faire preuve d'inventivité. Demandez-vous de quoi vous avez vraiment besoin en termes de musique : n'y aurait-il pas un autre moyen de signifier telle ou telle émotion ? Parfois, explorer d'autres possibilités en matière de musicalité peut s'avérer très intéressant. En effet, une mélodie fredonnée timidement par l'un de vos interlocuteurs ou l'une de vos interlocutrices peut magnifiquement remplacer une musique tirée d'une banque de sons!



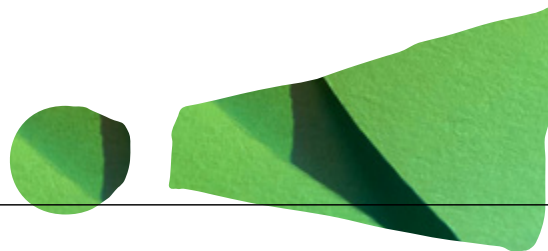
# Diffuser son balado

Par Loïc Leroux-Gaullier

# Diffuser son balado

Par Loïc Leroux-Gaullier

*directeur stratégie numérique*



Cette dernière section porte sur la diffusion d'un balado. Elle répertorie des informations utiles et suggère de bonnes pratiques et techniques à mettre en œuvre au moment de réfléchir à la diffusion de son projet sonore. Par ailleurs, si cette étape intervient à la suite de la postproduction, elle est idéalement à envisager bien en amont, avant la fin de son projet, car il s'agit bien d'une étape déterminante : le moment où les auditeurs et auditrices tendront l'oreille au travail réalisé !

## LES ÉTAPES DE LA DIFFUSION

### Étape 1

Mise en ligne des fichiers audio et des métadonnées sur un hébergeur (gratuit ou payant)

### Étape 2

Distribution du flux RSS sur les applications de balados (gratuitement)

### Étape 3

Promotion du balado (site Web, infolettre, réseaux sociaux, médias, etc.), au moyen de différents outils (bande-annonce, audiogramme, etc.)

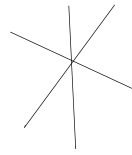
## ÉTAPE 1 : LA MISE EN LIGNE SUR UN HÉBERGEUR

### L'hébergeur

L'hébergeur possède quatre fonctions importantes :

- Stocker le contenu sonore (format recommandé : MP3 à 320 kbits/s) et les métadonnées sur le Web. *À noter que la seule mise en ligne sur un hébergeur ne permet aucune visibilité du balado, ce pourquoi il est important d'entreprendre les autres étapes.*
- Générer automatiquement un flux RSS du balado, en respectant les standards actualisés.
- Recueillir les données de base sur l'auditoire du balado.
- Produire un mini site Web pour le balado.

De plus, un hébergeur vous permet de programmer à l'avance la date et l'heure de sortie de vos balados. Il est aussi possible d'y formater les textes de description du balado et des épisodes (gras, italique, saut de paragraphe, etc.).



Voici quelques références en matière de plateformes spécialisées dans l'hébergement de balados :

À noter que l'abonnement à un hébergeur payant coûte environ 48 \$ par mois.

- ANCHOR (entièrement gratuit)
- ACAST OPEN (un plan gratuit existe, excellent support)
- LIBSYN
- BUZZSPROUT
- BLUBRRY
- PODBEAN
- SIMPLECAST

## EXEMPLE D'HÉBERGEUR : ANCHOR

Anchor est un hébergeur fiable et performant. Voici certaines de ses caractéristiques :

Il appartient à Spotify;

Il possède, selon les professionnels de l'industrie, de 10 à 39 % des parts du marché mondial;

Son utilisation est entièrement gratuite et il offre exactement les mêmes services qu'un hébergeur payant.

En date du 21 novembre 2021, la plateforme Anchor présentait certaines de ses caractéristiques :

Un compte utilisateur = un balado. Il n'est donc pas possible de gérer tous ses balados à partir d'un seul compte;

La description du balado est limitée à 600 caractères (espaces et crédits compris);

Il n'est pas possible d'intégrer une liste de lecture de tous les épisodes (*playlist*), il est seulement possible d'intégrer un lecteur audio par épisode.

## ÉTAPE 2 : LA DISTRIBUTION SUR LES APPLICATIONS

D'abord, qu'est-ce qu'un flux RSS ? Il s'agit d'un fichier dont l'objectif est de répertorier les métadonnées associées aux contenus sonores, comme le titre ou la description d'un épisode de balado. C'est à partir du flux RSS que les applications répertorient et affichent les différents balados. Ces applications sont de simples lecteurs de flux RSS, soit l'équivalent d'un navigateur qui affiche les données d'un site Web.

Voici quelques informations utiles concernant les applications de balados :

- Au Canada, près de neuf auditeurs sur dix utilisent Apple Podcasts, Spotify ou Google Podcasts. C'est pourquoi votre balado doit absolument être disponible sur ces trois applications le jour de son lancement.
- En règle générale, les autres applications copient le répertoire d'Apple Podcasts.
- SoundCloud est rarement utilisée comme application de balados.



Apple Podcasts



Spotify®



Google Podcasts

## Liste d'actions préalables à la distribution du balado sur les applications

Avant de soumettre un balado aux différentes applications, il faut avoir saisi et téléversé sur l'hébergeur :

- Le ou les fichiers son - avec un statut « publié »;
- Le visuel du balado;
- Les titres et les descriptions du balado ainsi que de chacun des épisodes publiés;
- Une catégorie (ou plus);
- Une langue (exemple : *French - Canada*).



Google Podcasts et Apple Podcasts indiquent qu'il faut cinq jours ouvrables environ avant que le balado ne soit disponible. Attention toutefois : les délais sont variables, et il a déjà fallu quatre semaines avant que la distribution ne s'opère sur Google Podcasts. Il est donc important de prendre en compte cette variable dans son plan de diffusion. Afin de s'assurer de la disponibilité d'un balado sur les principales plateformes le jour de son lancement, il faut le distribuer bien en amont, et ce, jusqu'à cinq semaines avant sa sortie officielle. Si votre balado n'est pas prêt cinq semaines avant sa sortie, il est possible, afin qu'il soit distribué à la date désirée, de saisir et de téléverser sur l'hébergeur des données temporaires, c'est-à-dire :



- Un fichier son : une séquence de *rush* d'au moins une minute;
- Un visuel : une photo gratuite obtenue sur une banque de photos gratuites;
- Les titres et descriptions du balado (et de chacun des épisodes), qui peuvent alors consister en du texte aléatoire. En prenant bien soin d'exclure les mots clés liés au balado, vous vous assurerez qu'aucun auditeur ou auditrice n'accédera à votre contenu avant le lancement officiel du balado;
- Une catégorie (ou plus);
- Une langue (exemple : *French - Canada*). Il est indispensable d'indiquer la bonne langue de son balado, car une langue erronée entraînera un refus de la part des applications.

Il s'agit ensuite de remplacer, lorsque possible, ce contenu temporaire par le bon contenu, car toutes ces informations et données sont modifiables en tout temps. Généralement, les modifications apportées sont prises en compte rapidement par les applications, c'est-à-dire dans les heures qui suivent.

# Soumission du balado auprès des applications

Selon l'hébergeur, la soumission peut se faire de manière automatique : l'hébergeur va alors soumettre le balado auprès des principales applications en un seul clic. Si la soumission ne se fait pas de manière automatique, il faut soumettre manuellement le balado auprès de chacune des applications. Pour ce faire, il faut indiquer l'URL du flux RSS pour les trois portails indiqués ci-dessous :

Applications	URL	Délai théorique (jours ouvrables)	Prérequis
Apple Podcasts	<a href="https://podcastsconnect.apple.com">podcastsconnect.apple.com</a>	5	Avoir un compte iTunes Store (indiquer une carte de crédit dans iTunes)
Spotify	<a href="https://podcasters.spotify.com">podcasters.spotify.com</a>	2	Ouvrir un compte Podcasters sur <a href="https://podcasters.spotify.com">podcasters.spotify.com</a>
Google Podcasts	<a href="https://podcastsmanager.google.com/add-feed?hl=fr">podcastsmanager.google.com/add-feed?hl=fr</a>	5	aucun



# La découvrabilité

## LES 4 PILIERS DE LA DÉCOUVRABILITÉ



La découvrabilité est le potentiel, pour un contenu disponible en ligne, d'être aisément découvert par des internautes sur le Web. La découvrabilité est un élément stratégique important dont il faut tenir compte pour un balado.

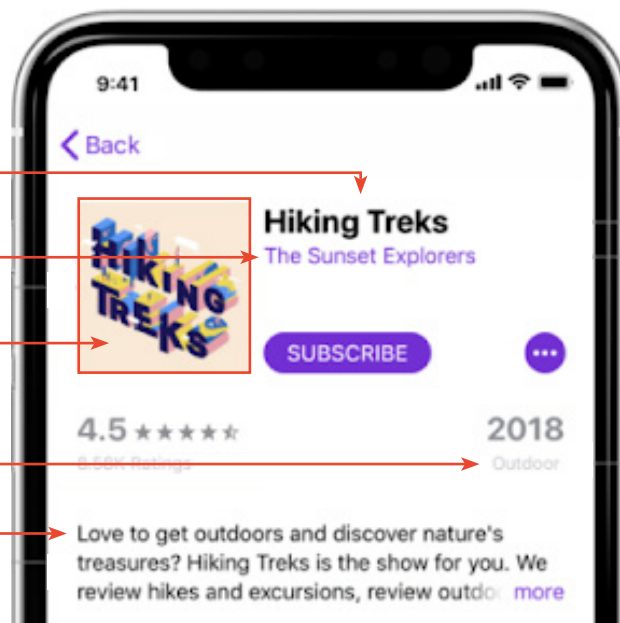
La première condition de la découvrabilité, c'est que le balado apparaisse dans les résultats lorsque l'auditrice ou l'auditeur potentiel le recherche dans son application,

puisque 90 % des recherches sont effectuées en entrant le titre du balado dans le moteur de recherche d'une application.

Afin d'apparaître parmi les premiers résultats, les métadonnées du balado doivent contenir suffisamment d'occurrences des mots clés. Dès lors, il s'agit de répéter les mots clés susceptibles d'être saisis par l'auditrice ou l'auditeur potentiel dans les métadonnées du balado : par exemple, le titre du balado ou son sujet. Pour savoir s'il est nécessaire d'augmenter le nombre d'occurrences des mots clés choisis, il suffit de faire une recherche en tapant ces derniers. Si le balado n'apparaît pas dans les trois premiers résultats, il faudra retravailler les métadonnées en y incluant davantage de ces mots clés.

Concernant les métadonnées génériques d'un balado, il est possible de générer manuellement :

- Son titre
- Le nom de l'auteur ou de l'autrice
- Son visuel
- Sa catégorie
- Sa description



L'avis sur le balado de même que son année de création sont quant à eux générés par l'application.



Concernant les métadonnées d'un épisode balado, il est possible de générer manuellement :

- Son titre;
- Sa description;
- Son visuel (par défaut, celui du balado);
- Le numéro de saison;
- Le numéro d'épisode;
- Le titre du fichier MP3;
- La date de publication.

# Optimiser les métadonnées de son balado



## Où concentrer ses efforts pour convertir un auditoire potentiel en un auditoire effectif ?

Étonnamment, les résultats du sondage présentés précédemment montrent que le visuel est déterminant pour seulement 8 % des sondés. Par contre, les descriptions ainsi que le bouche-à-oreille le sont pour environ trois auditeurs sur quatre.

Conclusion : concentrez vos efforts à rédiger d'excellentes descriptions et à mobiliser votre communauté afin qu'elle relaie le balado dans ses réseaux.

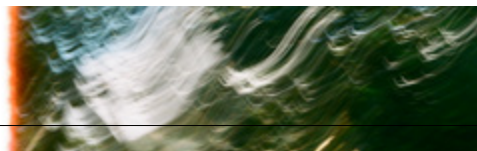
### Le titre

Un bon titre doit répondre aux critères suivants :

Être optimisé pour la recherche.	Être unique : testez-le dans Apple Podcasts et Spotify pour éviter de choisir un titre déjà utilisé.	Être facile à épeler : évitez les unités de mesure, les chiffres et les homonymes, entre autres.
----------------------------------	--	--

De plus, un bon titre de balado est généralement explicite et court, en plus d'être accrocheur et mémorable et de singulariser votre concept. Il doit être éclairé dans la description afin de générer un souvenir indélébile dans l'esprit de l'auditeur ou de l'auditrice.

# La description



Une bonne description de balado doit être à la fois informative et accrocheuse. Les aperçus des applications n'en dévoilant que les premiers mots, il faut porter une attention particulière à l'introduction.

## Que doit-elle inclure ?

- Une accroche;
- Le genre du balado (documentaire, entrevue, fiction...);
- Un aperçu du contenu : faire une promesse concise et précise à l'auditeur(-trice);
- Le nom de l'animateur ou de l'animatrice (surtout s'il s'agit d'une personne connue) ainsi que des invité(e)s;
- La fréquence de sortie des épisodes;
- Le style et le ton du balado (exemples : portraits intimes, entrevues conviviales, témoignages, paysage sonore).

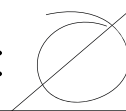
## Exemple de bonne description :

BALADO TWENTY THOUSAND HERTZ :

*«The stories behind the world's most recognizable and interesting sounds.»*

73 caractères. Pas un de trop. Une excellente description, car elle est à la fois concise et précise.

## Les erreurs à éviter :



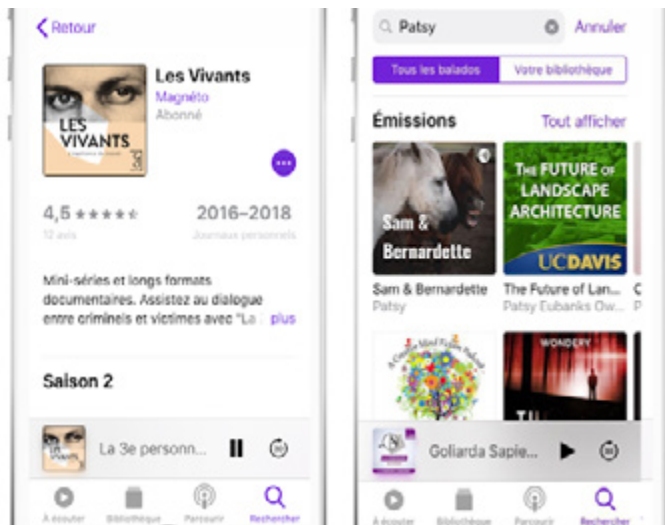
- Ne pas préciser la catégorie ou le genre du balado;
- Inscrire du contenu non pertinent (exemple : la biographie d'un invité ou d'une invitée);
- Rédiger un texte trop long;
- Ne pas procéder adéquatement à la mise en forme du texte (exemple : ne pas faire usage de saut de lignes ou de puces);
- Utiliser le passé ou le futur; il faut privilégier le présent, puisque le balado est un contenu dont l'écoute va perdurer;
- Faire mention d'un événement ponctuel (festival, colloque, etc.) qui pourrait laisser penser que le contenu n'est plus d'actualité.

Afin de s'assurer que la description est complète, n'hésitez pas à la faire relire par une personne extérieure au projet : demandez-lui ce qu'elle en comprend et s'il lui manque des informations pour bien comprendre en quoi consiste le balado.

# Identité visuelle

## Affichage sur les différentes applications

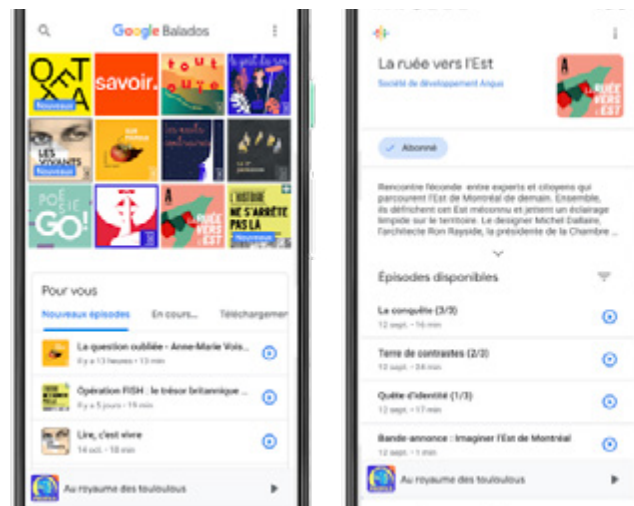
### APPLE PODCASTS



### SPOTIFY



### GOOGLE PODCASTS



# La composition du visuel

Les aperçus étant de la taille d'un timbre-poste, certains principes de composition doivent être respectés :



1/3

2/3

## Caractéristiques techniques de l'image

- Dimensions : 3000 x 3000 pixels
- Résolution : 72 dpi
- Format PNG (recommandé) ou JPEG
- Espace colorimétrique : RGB
- Poids : 512 ko maximum

Les marques sont couramment placées en haut, au centre ou à droite;

Le titre doit occuper environ le tiers de la vignette pour être lisible sur un téléphone intelligent.

## À éviter :

- Les visuels trop riches en détails;
- Les plages de couleurs voisines;
- Les fonds blancs ou noirs, car le visuel ne s'affiche alors pas correctement dans Apple Podcasts et Spotify;
- Les visuels convenus : individu au micro, casque d'écoute, studio, etc.

## À privilégier :

- Les visuels synthétiques;
- Le contraste entre les éléments;
- Les visuels qui complètent ou illustrent le sujet.



### ÉTAPE 3 : LA PROMOTION

S'il n'y a pas de promotion autour de la diffusion d'un balado, il n'y aura malheureusement aucune écoute, car votre balado ne fera pas l'objet d'une mise en avant par l'application. C'est pourquoi il faut réfléchir à une stratégie de promotion adéquate.

Voici quelques exemples d'actions pouvant être menées :

- Séquencer les communications pour pouvoir mesurer l'impact de chacune des actions de communication entreprises;
- Promouvoir son balado dans les canaux de sa cible;
- Se concentrer sur un seul appel à l'action, tel que « Abonnez-vous » ou « Parlez-en autour de vous ».



# La stratégie de sortie dans le cas de plusieurs épisodes

Lorsqu'un balado comprend plusieurs épisodes, un choix doit être fait quant à la date de sortie : les épisodes seront-ils publiés d'un seul coup ou de façon échelonnée ?

## Pertinence de la sortie groupée :

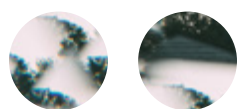
- Le balado comprend cinq épisodes et moins;
- Il s'agit d'épisodes individuels;
- Peu de ressources sont disponibles pour les communications.

## Faut-il numéroté les épisodes ?

Il importe de se questionner quant à la pertinence de numéroté les épisodes.

Il suffit en fait de se poser la question suivante : l'ordre a-t-il une importance ?

Si oui, il sera important d'ajouter la numérotation dans le titre des épisodes. Autrement, il ne sera pas nécessaire de le faire.



## Pertinence de la sortie échelonnée :

- Le balado comprend six épisodes et plus;
- Il s'agit d'épisodes en série;
- Beaucoup de ressources sont disponibles pour la communication;
- Le contenu est très accrocheur ou comporte des éléments de suspense forts.

## Les abonnements

Pourquoi demander aux auditeurs et auditrices de s'abonner ? L'abonnement permet de :

- Mémoriser le balado dans sa bibliothèque pour pouvoir y revenir plus tard;
- Recevoir des notifications lors de la diffusion de nouveaux épisodes;
- Télécharger automatiquement les nouveaux épisodes.

# La page Web de son balado

La page Web d'un balado est un support de communication indispensable à ne pas négliger. Pour preuve, en 2020, 35 % des écoutes ont eu lieu sur un ordinateur d'après la firme Edison Research.

Votre page Web doit être dotée de lecteurs audio, dont le code d'intégration sera fourni par l'hébergeur.



## Concevoir une stratégie de promotion

Dans la conception d'une stratégie de promotion, il est primordial d'identifier un public cible afin d'assurer un rayonnement optimal de son projet de balado. Pour ce faire, il est possible de se référer au questionnaire suivant, qui vise à caractériser son projet pour ensuite identifier le public cible à y associer et les canaux grâce auxquels il sera possible de rejoindre ce public.

- Quel but poursuit mon balado : éduquer ? sensibiliser ? divertir ? Faire vivre une expérience particulière ?
- Quels sont les thèmes abordés ? Quels sont le genre du balado et le ton adopté ? Qui sont les protagonistes : des invité(e)s, des participant(e)s, des narrateur(-trice)s ?
- Quel public pourrait être intéressé par le projet ? Est-ce que cela pourra être déterminé en fonction de données démographiques ou de communautés d'intérêts ?
- Par quels canaux de communication peut-on rejoindre le public cible ?

# Communiquer sur les réseaux sociaux

Pour alimenter les communications sur le balado, il est indispensable de récolter des éléments de support, autant de nature textuelle que visuelle. Ce contenu doit avoir été collecté tout au long de la phase de réalisation et de postproduction du projet : il vaut donc mieux y réfléchir plus tôt que tard !

## Exemples d'éléments de support textuels :

- Citations;
- Transcriptions.

## Exemples d'éléments de support visuels :

- Photos prises lors des enregistrements;
- Photos du sujet exploré;
- Photos des personnalités ou des intervenant(e)s apparaissant dans le balado;
- Déclinaisons du visuel pour les réseaux sociaux;
- Audiogrammes.

Voici un bon exemple d'usage d'une citation :



# L'audiogramme

L'audiogramme est une vidéo animée par une vague sonore et créée à partir d'un visuel fixe et d'un MP3. Il est utile pour partager une bande-annonce et des extraits de son balado sur les réseaux sociaux.



Magnéto



Installez-vous confortablement dans un endroit calme. Allumez vos enceintes, ou mieux, mettez votre casque sur les oreilles. Inspirez profondément. Prêts? Entrez dans l'Abbaye :

<https://podnews.net/podcast/1438703912/listen>



L'application Headliner ([www.headliner.app](http://www.headliner.app)) est un bon exemple d'outil efficace pour concevoir un audiogramme.

## Quel lien indiquer dans une publication présentant un épisode ?

---

Un lien profond, aussi appelé *deep link*, *smart link* ou *magic link* peut être utilisé. Le lien profond identifie et ouvre directement l'application de balado installée sur le téléphone intelligent de l'utilisateur(-trice). Si celui-ci utilise un ordinateur, le lien le dirigera vers la page Web associée. Cela évite ainsi de multiplier les liens vers toutes les applications, ce qui aurait pour effet de diminuer le taux de conversion.

Pour obtenir son lien profond, il suffit de se rendre sur un site comme [podnews.net](http://podnews.net).

## Communiquer via d'autres canaux

---

### L'événement de lancement

- Permet de construire une base de données de courriels pour les communications subséquentes;
- Permet de recevoir des commentaires au sujet de son projet;
- Encourage la coprésentation du balado avec une association ou un organisme partenaire qui possède également son public;
- Favorise la découverte du balado par des néophytes, et accroît ainsi la communauté d'auditeur(-trice)s et de créateur(-trice)s.

### Les médias traditionnels

Il est suggéré de mettre à disposition des médias un dossier de presse (comprenant entretien, photos de tournage, bande-annonce et premier épisode en exclusivité) et de contacter des journalistes et des chroniqueur(-euse)s couvrant l'actualité des balados, l'art et la culture, les technologies, le numérique, etc.

# La bande-annonce

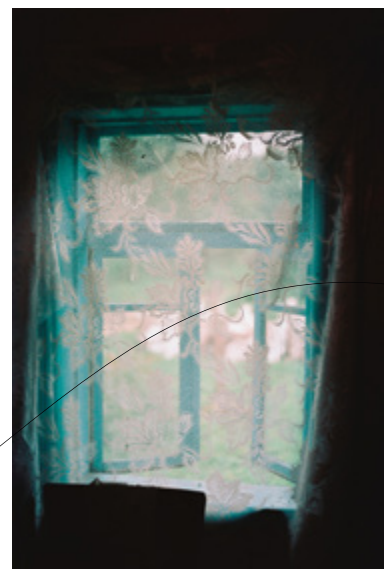
---

La bande-annonce est un outil de promotion très pratique. Avant la sortie d'un épisode de balado, elle permet de :

- Soumettre le flux RSS;
- Recruter des abonné(e)s grâce à l'appel à l'action « Abonnez-vous ».

En tout temps, son rôle est d'informer sur :

- Le format du balado (exemple : entretien avec X personne, présenté par...);
- Le calendrier des épisodes;
- Le style du balado.







# Programmation

Par Marie-Laurence Rancourt

# Magnéto

Direction artistique : Marie-Laurence Rancourt

---

## À PROPOS DE MAGNÉTO

Magnéto est un organisme de création et de production sans but lucratif défendant une activité artistique contemporaine, audacieuse et significative. Ses projets rallient différentes disciplines, des artistes professionnels et non-professionnels, et ont, comme point commun, de témoigner d'une sensibilité au langage, à la parole et à l'écoute. Magnéto invente des créations qui transgressent les genres, portant des traces de radio, de théâtre, de littérature, de cinéma.

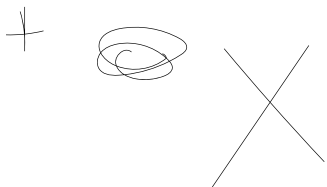


## Marie-Laurence Rancourt

Directrice artistique

---

Marie-Laurence Rancourt est diplômée en anthropologie et en sociologie. En 2016, elle cofonde Magnéto, un organisme de création qui donne vie à des projets artistiques témoignant d'une sensibilité au langage, à la parole et à l'écoute. C'est à partir de ce lieu qu'elle invente des formes favorables aux idées : L'écorce et le noyau, La punition, La nuit Myra Cree, Les travaux et les jours, Gemellus, Aalaapi, L'écoute d'une émotion, Radio Live, Magnéto on air, O.R.



## PROJETS DE CRÉATION

## Passés

## Créations sonores

- *Les travaux et les jours*, documentaire sonore, 2022.
- *La nuit Myra Cree*, création sonore, 2020.
- *AAALAAPI, faire silence pour entendre quelque chose de beau*, documentaire sonore, 2019.
- *La Puniton*, documentaire sonore, 2019.
- *L'écorce et le noyau*, documentaire sonore, 2018.

## Spectacles

- *AAALAAPI*, pièce de théâtre créé au Centre du théâtre d'Aujourd'hui, 2020.
- *Radio Live*, pièce de théâtre créé au Théâtre aux Écuries, 2016.

## Publications

- *Le balado fait école*, guide pédagogique, 2022.
- *AAALAAPI*, Collection Pièces, Atelier 10, 2020. Finaliste au Prix du gouverneur général du Canada.

## Entretiens radiophoniques

- *Jour et nuit*, 2020-2021.
- *Les heures d'été*, 2019.

## Évènements

- *Le Festival Résonance*, festival annuel, éditions 2017-2018-2019.

## À venir

## Spectacles

- *L'écoute d'une émotion*, pièce de théâtre créée au Théâtre Espace Go, mai 2023, reprise au CNA en 2023-2024. Coproduction du Théâtre français du Centre national des Arts.
- *Magnéto on air*, spectacle, 2022.
- *L'entretien*, pièce de théâtre.
- *Beauce*, pièce de théâtre.

## Créations sonores

- *Gemellus*, création sonore, 2023.
- *L'écoute d'une émotion*, création sonore, 2023.

## Publications

- *O. R.*, récit.

# Transmettre

---

## LES ATELIERS PUBLICS

Les ateliers de Magnéto sont des rendez-vous avec le public imaginés autour de nos créations.

Les activités permettent au public d'entrer dans l'atelier de création de Magnéto, en rencontrant les artistes derrière les projets, en participant à leur processus de recherche et de création et en assistant à la fabrication des projets, en rejoignant par exemple une salle de répétition!

Ces ateliers originaux sont pensés comme des lieux de discussion et de recherche publics, adaptés à tous, et permettant au public d'entrer dans le processus de création d'une œuvre.

Pour toutes les informations sur nos ateliers et pour vous y inscrire, visitez notre [site web](#).

Avec la collaboration du Monument-National & de L'École nationale de théâtre du Canada.

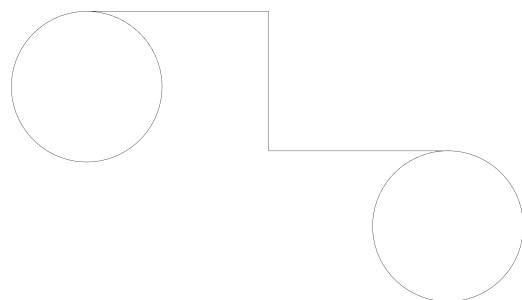
# Animer

---

Devant public ou en studio, Magnéto conçoit, prépare et réalise des entretiens selon une approche singulière, insistant sur l'écoute, la profondeur et l'audace dans le choix des questions.

Magnéto crée notamment des situations d'échanges et de rencontres entre les milieux culturels et artistiques et les citoyens et citoyennes.

Les entretiens réalisés peuvent être enregistrés pour ainsi être diffusés en format balado et profiter d'un plus large rayonnement.



# Collaborer

---

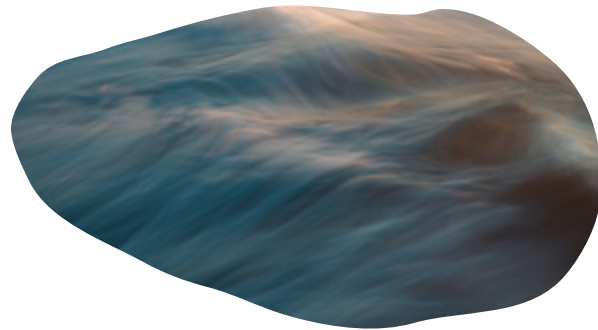
Magnéto signe également des projets menés avec des partenaires.

Voici quelques partenaires de Magnéto :

Espace Go, Théâtre français du CNA, Théâtre de Quat'Sous, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée des beaux-arts de Montréal, Musée de la civilisation, Société de développement Angus, Société des alcools du Québec.

Vous souhaitez collaborer avec nous ?

Écrivez-nous !



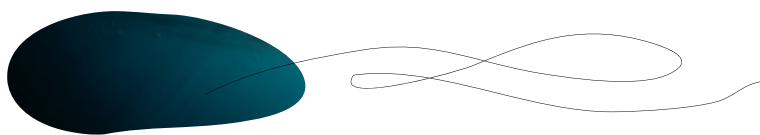
## Informations pratiques

---

Direction générale et artistique : Marie-Laurence Rancourt

Courriel : [contact@magnetobalado.com](mailto:contact@magnetobalado.com)

LES AUTEURS



## Guillaume Champion

---

Guillaume Champion est un compositeur et artiste sonore. Alliant musique, parole et prises de son *in situ*, ses œuvres se retrouvent au croisement de la musique électroacoustique et du documentaire sonore. Cofondateur de Trames, un collectif dédié à la création audionumérique et à la démocratisation de l'art sonore, il est aussi très actif dans le domaine de la médiation culturelle et en tant que formateur.

[www.tramesaudio.com](http://www.tramesaudio.com)

[soundcloud.com/guillaume-champion](https://soundcloud.com/guillaume-champion)

## Daniel Capeille

---

Daniel Capeille est un navigateur dans les ondulations, les déferlements et le ressac du son. Il ne collectionne pas seulement les mers d'huile – comprendre ici « les silences » –, qu'il affectionne particulièrement et pour lesquelles il occasionne une certaine houle (Prix « Paysage sonore » aux Phonurgia Nova Awards), il ramène également dans son filet toutes sortes de clapotis qui peuplent la vie.

## Antonin Wyss

---

Antonin Wyss est un improvisateur et bricoleur, passionné de musique, de radio et de son qui joue avec des claviers et s'endort avec la radio depuis son plus jeune âge. Guidé par ses recherches et ses envies, il occupera durant plusieurs années diverses fonctions au sein de radios montréalaises. D'abord metteur en ondes et chercheur, puis animateur, réalisateur et gestionnaire, il se tourne alors vers le format balado et cofonde l'organisme Magnéto en 2016. Il a participé à la réalisation de plus de 80 balados comme preneur de son, monteur, compositeur et concepteur sonore.

## Daniel Deshays

---

Daniel Deshays est preneur de son pour le cinéma et la musique, réalisateur sonore au théâtre et professeur des universités à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Lyon) et à La Fémis (Paris), ainsi que membre des Ateliers Varan et du GREC (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques).

# Loïc Leroux-Gaullier

Loïc Leroux-Gaullier est passionné par les expériences immersives. Il est à l'affût de toutes les techniques à même de promouvoir des contenus audio. Sa devise : « Faire feu de tout bois ». Ainsi explore-t-il aussi bien l'optimisation des métadonnées que les meilleures pratiques en termes de mise de marché, et ce, avec un objectif en tête : que les projets atteignent leur plein potentiel et qu'ils rejoignent leur cible. Loïc possède une maîtrise en gestion. Il a travaillé dans le secteur des énergies renouvelables et des assurances ainsi que pour un célèbre site de cybercommerce avant de rejoindre Magnéto en décembre 2018.

## ÉQUIPE DE PUBLICATION

Direction artistique _____	Marie-Laurence Rancourt
Conception et production _____	Magnéto
Rédaction _____	Guillaume Champion, Daniel Capeille, Daniel Deshays, Antonin Wyss et Loïc Leroux-Gaullier
Révision linguistique _____	Marilou Cloutier
Traduction _____	Marie-Paule Berthiaume
Conception graphique _____	Don Carlo

Remerciements à Raphaëlle Bodenez, Dominique Cormier, Zoé Gagnon-Paquin, Solène Quesnel, Séléna Théret et Alexandra Viau.

Magnéto remercie également la Machinerie des arts pour sa contribution.







Suivez Magnéto

Facebook : Magnéto Balado  
Instagram : @magnetobalado



