

Article de Florent Siaud. "La poétesse de l'ombre. Entretien avec Nancy Tobin",
Théâtre/Public: Le son du théâtre-2, volume 199. Éditions Théâtrales, Montreuil,
France, 2011. pp.62-66.

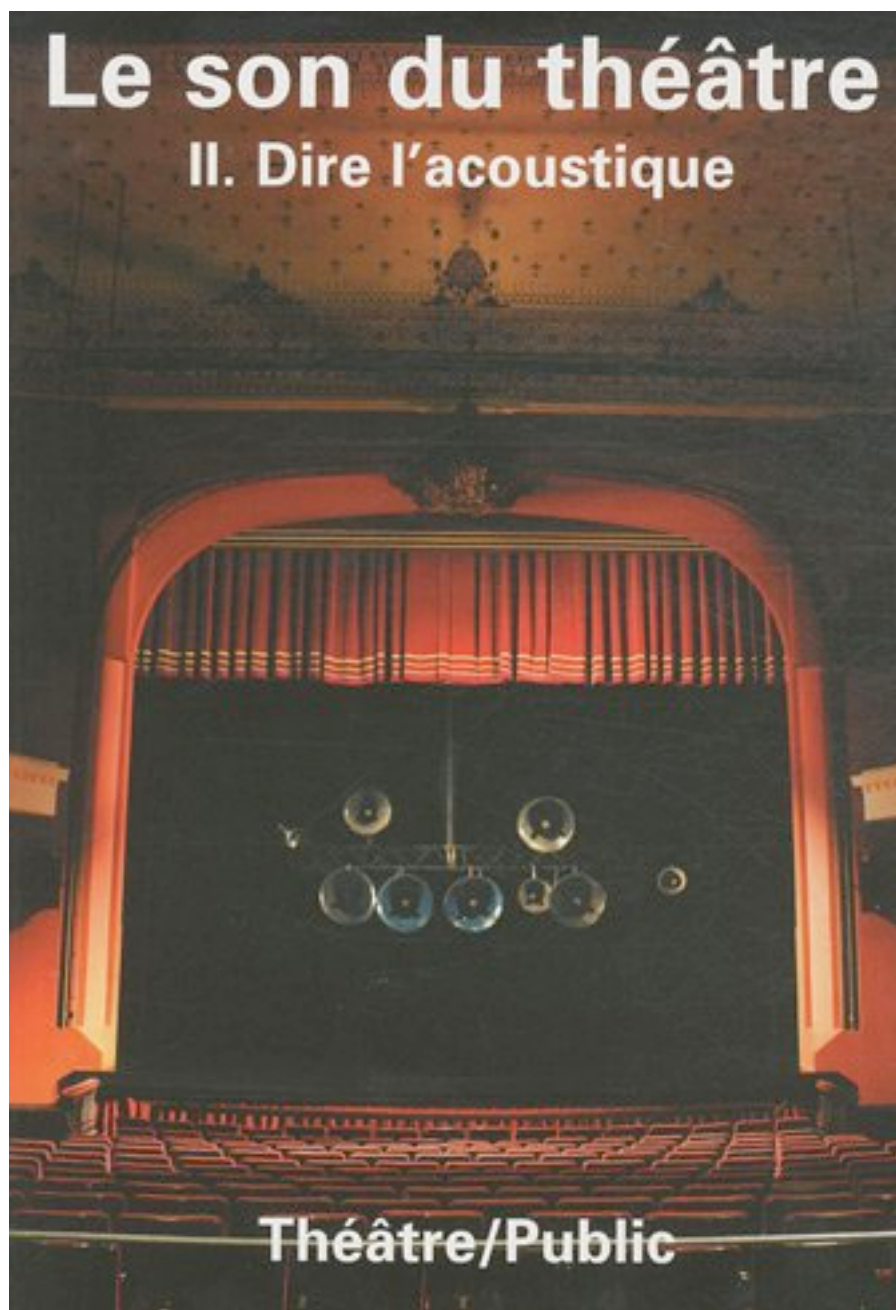


Photo de couverture:

Montage à partir d'une photo de La scène du Monument-National, boulevard Saint-Laurent, à Montréal et d'une photo d'Othello, m.s. Denis Marleau, 2007.

Photo du Monument National et montage : Hugo B. Lefort

Photo d'Othello : Marlène Gélinau Payette

Entretien avec Nancy Tobin,

« Poétesse de l'ombre »

Où as-tu reçu ta formation ?

J'ai d'abord effectué un baccalauréat en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Après l'avoir obtenu, j'ai bénéficié d'une bourse, avec laquelle j'ai pu aller à Broadway, pour me former auprès de Tony Meola. Grâce à lui, j'ai effectué un stage d'un mois en Angleterre avec une compagnie qui s'appelait *Autograph Sound*, ancrée dans l'Ouest de Londres et spécialisée dans les comédies musicales.

Le concept de « design sonore » s'impose avec la sonorisation des comédies musicales de Londres et de Broadway dans les années 1950 : qu'est-ce qui t'a fait reprendre à ton propre compte cette terminologie anglo-saxonne ?

Je l'ai toujours avancée car je venais inspirée de l'Angleterre et des Etats-Unis, où la conception sonore s'appelle effectivement « design sonore ». A mon avis, il y a une distinction à faire entre le compositeur et la personne qui s'occupe du dispositif sonore. Et je crois que cette expression permet de la faire.

D'ailleurs, au cours d'une conférence que tu as prononcée le 17 juin 2007 au Alfred Devora Hall de Prague, tu as déclaré « I am not a musician, more precisely : I do not know or use the language of music¹. » Cette distinction entre compositeur et chargé du dispositif sonore est-elle souvent faite ?

Chez Ubu, c'est souvent ce qui arrive. Mais il existe des spectacles au Québec, où la personne qui s'occupe de la composition est également chargée d'inventer le dispositif : on parle alors de conception sonore. Mais dans le cas de Denis Marleau, je ne pense pas que ces deux tâches puissent se cumuler. Ce serait inhumain car trop complexe ! Avec le marathon qu'on a eu à vivre sur *Une Fête pour Boris*, je ne me serais jamais imaginée en train de faire la musique en plus ! Mais quand la diffusion est moins compliquée, il arrive que je cumule les deux fonctions.

De la comédie musicale à l'esthétique de Denis Marleau, le chemin est iconoclaste ! Comment as-tu été conduite à travailler avec cet artiste québécois ?

J'ai travaillé pour la première fois avec son équipe à l'occasion de la présentation du *Passage de l'indiana*² au Théâtre le Centaure³. J'avais alors rencontré Stéphane Pépin, son directeur de production, qui avait été impressionné par ma rapidité à installer tout le système de diffusion. Denis m'a ensuite invitée à Avignon, pendant qu'il travaillait sur *Nathan le sage*⁴ dans la Cour d'honneur du palais des papes. J'étais conviée à titre d'observatrice mais peut-être qu'il entrevoyait déjà une relation à long terme. Puis Stéphane Pépin m'a demandé de m'occuper du design sonore des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa*⁵.

¹ Intitulée « Distorted Sound design » et présentée en anglais dans le cadre de la Quadriennale de Prague qui s'est tenue du 14 au 27 juin 2007, cette conférence m'a généreusement été communiquée sous forme de notes par Nancy Tobin. Toutes les citations en anglais qui suivent dans cet entretien en sont extraites.

² *Le Passage de l'Indiana* est une pièce du dramaturge québécois Normand Chaurette qui a été créée par Denis Marleau dans le cadre de la cinquantième édition du Festival d'Avignon (1996).

³ Le Théâtre du Centaure est un théâtre montréalais qui a été fondé en 1969.

⁴ En 1997, Denis Marleau met en scène *Nathan Le Sage* de Gotthold Ephraïm Lessing dans la Cour d'honneur du Palais des papes. La distribution comprend alors les acteurs Micheline Bernard, Anne Caillère, Serge Dupire, Philippe Faure, Sami Frey, Gabriel Gascon, Christine Murillo et Aurélien Recoing. Signée par Denis Marleau et Marie-Élisabeth Morf, la version française du texte utilisé pour ce spectacle est parue aux éditions Actes Sud.

⁵ En 1997, Denis Marleau adapte *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, d'après un récit d'Antonio Tabucchi. Montrant le poète portugais en train de dialoguer avec ses hétéronymes pendant qu'il est à l'agonie, le spectacle confronte l'acteur Paul Savoie à sa propre image, ici projetée sur de multiples masques vidéographiques pendant la représentation.

J'ai remarqué que pendant les répétitions d'*Une Fête pour Boris*, ta présence avait été particulièrement soutenue. Au cours de tes différentes collaborations avec Ubu, cela a-t-il toujours été le cas ?

Normalement, je suis plutôt présente à partir des enchaînements. Mais pour *Une Fête pour Boris*, je l'ai été plus que d'habitude. Le dispositif était lourd à cause des mannequins et des microphones. Comme tu l'as vu, l'équipe du son a été présente tous les jours en salle. Il a également fallu s'occuper des tournages et de l'intégration du dispositif. Nous avons beaucoup travaillé les mannequins en amont.

Comment es-tu parvenue à homogénéiser le son provenant des humains et celui qui provenait des mannequins, pour que les niveaux de présence ne soient pas trop hétérogènes ?

On est parti de l'idée qu'on arriverait jamais à faire en sorte que les mannequins soient humains. En revanche, on s'est dit que les humains pouvaient devenir un petit peu mannequins ! Durant la progression du spectacle, nous avons essayé de rendre la voix de Christiane un tout petit peu plus nasillarde, électronique. Le troisième tableau constitue l'apogée de cette progression. Tout cela se joue à l'égalisation, à l'équilibre des fréquences de sa voix, à l'intensité. Le système de diffusion est un instrument dont joue le régisseur de son.

Dans quelle mesure ces manipulations de la régie pendant le spectacle n'interagissent-elles pas avec le jeu de l'actrice ?

Elle n'entend rien pendant le spectacle car il n'y a pas de retour de sa voix sur scène.

Mais par rapport à l'effet qu'elle veut produire sur le public...

Je ne dirais pas que nous changeons l'interprétation. Nous produisons un effet de microscope sur ce qu'elle fait déjà.

Tu ne penses pas que cette présence de la technologie puisse être un sujet d'angoisse pour l'acteur ?

Cela fait vingt ans que je fais ça. Avec les années j'ai développé des façons de procéder qui s'intègrent bien au travail de l'acteur et de la mise en scène, sans nuire et sans s'imposer. Il est très important par exemple de ne jamais faire de « sound check », c'est-à-dire de vérification sonore avec les comédiens avant le spectacle, en leur demandant de répéter pendant parfois plus d'une heure « 1,2, A, B, C », et cela, même quand nous sommes en tournée. Dans chaque salle, le dispositif sonore est à repenser ; il faut donc faire des réajustements à chaque étape. Dans tous les nouveaux lieux, nous demandons quelqu'un. C'est d'ailleurs spécifié dans le devis technique. La lecture est interdite : il faut vraiment quelqu'un qui joue, qui projette de la même façon pour la cinquième rangée pendant une heure et qui soit capable de garder le même niveau. Cela peut-être un acteur extérieur par exemple ou un étudiant en jeu de dernière année...

Voici pour ta relation aux acteurs. Mais qu'en a-t-il été de ton rapport avec les compositeurs ?

Ma tâche est de trouver le dispositif sonore qui va le plus pouvoir satisfaire les besoins de diffusion de Denis et des musiciens. Pour cette production, nous avons mis en place de nouvelles façons de procéder. Nous avons éliminé le CD alors que c'est normalement, pour tous les spectacles de théâtre de UBU, le medium de diffusion. Nous étions en recherche de méthodologie. C'est ce qui nous a conduit à utiliser un disque dur, un logiciel et une carte de son.

Quelles ont été les conséquences de ce changement de medium ?

Cela a changé beaucoup de petits détails de routine, de lancement, de tops. Cela a aussi influé sur la façon de procéder des compositeurs. Avec eux, nous avons eu des discussions pour déterminer quelle serait la façon la plus simple de procéder, pour qu'ils puissent facilement faire des corrections et que le régisseur Julien Éclancher ait la possibilité de les intégrer à la dernière minute. Souvent, en fonction de l'esprit de la pièce et de la mise en scène, et par rapport à ce que je comprends de ce que Denis voudrait faire sentir, de l'esthétique visuelle, de la scénographie, je suggère des dispositifs qui diffèrent d'un spectacle à l'autre. J'avais par exemple proposé un dispositif un peu particulier pour *Othello*⁶.

⁶ A l'automne 2007, Denis Marleau met l'*Othello* de Shakespeare dans une traduction de Normand Charette au Centre National des Arts d'Ottawa et à l'Usine C de Montréal.

Je me souviens qu'il y avait des haut-parleurs fixés dans les cintres...

Effectivement, il y avait une série de haut-parleurs à pavillon qui était placée au-dessus du décor. J'avais suggéré aux compositeurs Nicolas Bernier et Jacques Poulin-Denis que ce dispositif pourrait être intéressant, notamment par rapport à l'approche du bateau-port de mer.

Mais parfois, avec les compositeurs, ne marchez-vous pas sur les mêmes territoires ? Je pense aux bruitages...

Dans le cas d'*Une Fête pour Boris*, il y avait pour moi une ligne de partage. De notre côté, nous étions reliés au jeu, aux comédiens, au texte de l'acteur Guy Pion, à sa voix, aux enregistrements de sa voix. Tout ce qui concernait les éléments de décor, de dispositif, de bruitage était pris en charge par les musiciens. Il est vrai que parfois tout n'est pas aussi clair, que la zone de délimitation est grise ! Mais ça n'est pas grave. On est là pour faire avancer le travail ! Chaque spectacle est différent, demande à redéfinir des méthodes de travail.

Tu dis que tu es là pour trouver des dispositifs appropriés aux idées de Denis : ton travail de conceptrice procède-t-il d'une réflexion dramaturgique à proprement parler ?

Je n'ai pas une approche intellectuelle du théâtre. J'ai souvent une position plus sensible. Je lance des idées qui me sont dictées par ce que je ressens en entendant le travail des musiciens, en étant sensible aux climats recherchés ou en voyant le décor.

En retour, tout ce qui se dégage des répétitions en terme d'analyses des personnages, de direction d'acteur, de discussion dramaturgique te sert-il directement ?

Je dirais que cela s'adresse principalement aux acteurs. Cela fait tellement d'années que je travaille avec Denis... Je serais étonnée s'il venait me dire un jour qu'il ne veut plus que les voix appartiennent aux corps des acteurs. Pour un spectacle comme *Une Fête pour Boris*, le défi était que les voix appartiennent au corps, et que le spectateur ne devine jamais l'amplification. Le son doit être inhérent à l'interprétation.

Entre les représentations au Festival TransAmérique à Montréal en mai 2009 et les représentations à Avignon en juillet de la même année, Denis a fait un choix : avant, Sébastien apparaissait au second tableau en faisant des mouvements de lèvres pendant qu'on diffusait la voix de Guy en direct. Pour Avignon, Denis a suggéré que Sébastien prononce lui-même ses répliques. Etait-ce dû au fait que la voix semblait être séparée du corps ?

Oui, je pense que le problème se situait exactement à ce niveau-là. Dès que la position du haut-parleur ne coïncidait pas avec la position de Sébastien dans l'espace, ça ne fonctionnait pas car le but de l'entreprise restait d'entendre une voix off s'exprimer à partir d'un corps.

Au XIX^e siècle, la naissance de l'enregistrement sonore semble avoir dérouté : l'enregistrement permettait en effet d'entendre des voix sans corps et par-là même de fragmenter le corps !

Pour moi, au contraire, penser la voix dans la continuité du corps a toujours été mon réflexe naturel. J'ai travaillé Avignon, New York, Londres. Les gens que j'y ai rencontrés se retrouvent tous sur l'idée que le son doit toujours être au service de l'acteur. C'est ce qui distingue mon travail d'une approche plus « rock'n roll » et « pop », où il arrive que le chanteur soit situé à l'extrême cour et que le spectateur entende sa voix à l'extrême jardin !

Qu'est-ce qui distingue cette approche « rock » de ta propre approche ?

Dans les années 1960, on a décidé que la diffusion pour la musique « pop » allait se faire d'une certaine façon, qu'il y aurait des moniteurs sur scène, qu'il y aurait un système de façade capable de diffuser du son à très haut niveau. L'important, c'était alors la puissance. Il importait peu qu'on puisse repérer ou non la source de l'instrument. On voulait créer une sorte de mur de son. Au théâtre, il y a au contraire la volonté de rendre la source manifeste, de faire sentir que la scène est vivante, que tout respire, que tout vient de l'humain. La vie vient de l'identification de la source et du son : c'est comme cela qu'on peut obtenir une forme de réalisme.

Tu es donc en quête d'une forme de réalisme ?

En tout cas, d'une crédibilité...

En évoquant *Les Aveugles*, tu dis dans ta conférence de Prague : « I remember trying out at least 16 different models of speakers, desperately searching for the one that would help the voices sound the most natural... ». On avance souvent le concept de « haute-fidélité », en laissant entendre qu'un enregistrement pourrait reproduire un son tel quel. Selon toi, s'agit-il d'une utopie ?

Je parlerais plutôt de crédibilité par rapport à une émotion, par rapport à une présence humaine. Il s'agit de faire sens avec ce qui se passe sur scène.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Pascal Quignard écrit que « devenir musicien, c'est sans doute chercher à mettre la main sur les sons, chercher à éduquer leur violence, à apaiser la vieille souffrance sonore⁷. » Si tu n'as pas l'illusion de restituer exactement le réel, quel est ton rapport à lui ?

Je ne cherche pas à m'approprier le réel. Au théâtre, il ne s'agit pas de diffuser façon réaliste des sons tels qu'on pourrait les entendre dans une situation réelle. Il faut doser et surtout travailler dans l'esprit de la mise en scène. On ne peut pas se contenter de plaquer.

Dans *Les Aveugles* de Maeterlinck, on trouve de nombreuses références concrètes à des bruits très précis. Il y est par exemple question du « murmure d'une mer voisine et très calme contre les falaises », d'une « rafale [qui] ébranle la forêt », d'une « marche dans les feuillages » ou d'un « bruit de pas précipités et lointains dans les feuilles mortes ». Tu n'as pourtant pas opté pour un travail réaliste...

Au théâtre, il faut qu'il y ait une interprétation. Reconstituer une forêt de façon réaliste n'aurait jamais marché pour *Les Aveugles*. D'ailleurs, dans le spectacle, on entend bien une nature. Mais il s'agit d'une nature complètement réinterprétée, artificielle. Il ne fallait pas seulement faire entendre la nature, mais des présences étranges etc...

Comment le concepteur de son peut-il donner corps à ce qui n'existe pas ? Au XVIII^e siècle, le débat se pose déjà, puisque les hommes de théâtre se demandaient alors quel était le bruit produit par les ailes de Mercure ou l'entrée d'une furie⁸... Dans le cas de la dramaturgie de Maeterlinck, ce qui échappe au représentable, c'est le fameux « personnage sublime⁹ », cette présence envirognante mais indiscernable. Comment es-tu parvenue à lui conférer une existence sonore ?

Pour *Les Aveugles*, j'ai d'abord beaucoup écouté les sons mentionnés par Maeterlinck. Comme première étape, j'ai écouté énormément de sons de mer, de sons de vent, pour m'apercevoir... que tous ces sons pouvaient se confondre dans le registre des hautes fréquences surtout. Un bruit de vent peut facilement être un bruit de mer. C'est juste l'enveloppe qui change, l'attaque. Lors de mes recherches, j'ai pris des sons de mers, qui sont devenus des sons de vent. J'ai changé leur enveloppe sonore, leur attaque. J'ai exagéré leur présence dans le registre des hautes. C'est ainsi que mon langage pour *Les Aveugles* s'est développé à partir de quelques sons concrets de la nature que j'ai traité de la même façon. Cela a eu pour effet de donner l'impression que tous les sons provenaient presque d'un seul instrument qui pouvait évoquer la mer, le vent, le bruissement dans les feuilles, etc.

⁷ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, Folio, 1988 [1986], p. ??

⁸ Voir Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une famille étrangeté*, Introduction, Paris, Fayard, 2004, p. 19 : « Parce qu'il est un théâtre merveilleux mettant en scène des situations qui n'existent pas dans des lieux impossibles, l'opéra se présente comme un révélateur des problèmes du représentable. L'évacuation de la référence empirique permet de dégager des problèmes fondamentaux : l'espace théâtral devient vraiment l'essence de l'espace, le monde théâtral trace le programme de tout monde possible. Lorsqu'un poète d'opéra se demande par où il va faire entrer une furie, lorsqu'un musicien se demande quel bruit peuvent bien faire les ailes de Mercure, une ombre de son tombeau, le frémissement des chênes sacrés de Dodone, le lever du Soleil, ils se posent des questions très graves. Il faut oser prendre la frivolité au sérieux pour vérifier, par une voie inédite, ce que Kant dira plus tard de l'expérience esthétique dans sa *Troisième critique* : elle élargit le concept de la nature. En l'élargissant, elle nous instruit de sa constitution. »

⁹ Voir PREFACE AU THEATRE DE 1901 « ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste ».

Le silence a une place cruciale dans la dramaturgie de Maeterlinck¹⁰. Comment la personne chargée du « design sonore » traite-t-elle le silence ?

Je gère le silence autant que le son à proprement parler ! Dans le devis technique que l'on adresse à chaque théâtre, il est indiqué qu'il ne doit pas y avoir de ventilation bruyante, qu'il est important que l'environnement du théâtre soit contrôlé et silencieux.

Et dans ton travail de conceptrice sonore, quand décides-tu des moments de silence ?

Quand il n'y a pas lieu de faire de bruit, parce qu'il y a suffisamment de choses qui parviennent au spectateur. J'ai d'ailleurs beaucoup tendance à favoriser les moments de silence

***Les Aveugles* est une pièce sur le silence. As-tu ménagé des moments de silence dans la trame sonore du spectacle ?**

Et bien... non ! Il n'y avait aucun silence dans l'environnement sonore des *Aveugles*. Pas un seul instant ! Il y avait des bruits continus.

Ce qui est frappant, c'est que lorsqu'il sort de la représentation, le spectateur a l'impression d'avoir été confronté à un silence assourdissant... Le silence de ces *Aveugles* a donc paradoxalement résulté d'un grand travail sur le son !

Oui ! Je n'avais jamais autant utilisé de sons dans les autres spectacles de Denis !

J'ai cru comprendre que, pendant le processus de création de ce spectacle, les répliques de certaines personnes avaient été ralenties, d'autres accélérées... Est-ce à toi qu'est revenue cette tâche ?

Non, aux techniciens de la vidéo. Je n'ai pas modifié les voix, même pas le timbre. Par contre, j'ai optimisé les voix. Dans *Le Moine noir* de Tchekhov¹¹, Denis m'avait demandé de modifier la voix du moine. Après plusieurs essais, on en a conclu que cela faisait trop gadget. Finalement, c'est la comédienne elle-même qui a changé sa voix. Je n'ai pas changé la hauteur de sa voix.

Pour décrire le son, on recourt fréquemment à des métaphores spatiales ou visuelles. Le son ne doit-il toujours être abordé que par le biais du visuel ?

Il ne faut pas oublier que le son, ça n'est pas de l'image.

Est-ce que tu es gênée par l'expression « théâtre de l'image » qu'on emploie souvent actuellement, notamment pour caractériser les spectacles de Robert Lepage et certaines des créations de Denis Marleau ?

C'est un fait : il y a actuellement beaucoup de théâtre avec de la vidéo. En mai 2009, je parlais à des techniciens du FTA, qui me disaient : depuis quelques années, tous les spectacles ont un projecteur ! Cela prouve bien qu'il y a un intérêt pour l'image. Mais je regrette que le son soit rarement aussi privilégié au théâtre, ou qu'il soit dans un rapport de dépendance.

T'inscris-tu en réaction contre cette façon de subordonner le son à l'image ?

Oui. Je trouve par exemple que lorsqu'il y a une simple relation de synchronicité entre l'image et le son, on produit des choses banales. Au cinéma, j'ai beaucoup apprécié *Dogville* : comme le décor y est réduit à une boîte noire, tout est représenté par le son. Cela nous aide à croire à l'histoire. Dans ce décor, le travail sur le son comme la dimension obscure du décor laissent également une grande liberté à l'imaginaire du spectateur.

¹⁰ Rykner

¹¹ Denis Marleau adapte et met en scène en 2004 la nouvelle de Tchekhov *Le Moine noir*. Fondé sur une traduction d'André Markowicz et de Françoise Morvan, le spectacle a été présenté au Théâtre Royal de Mons, au Théâtre de la Place de Liège, au Centre dramatique de Reims, à la Maison de la culture de Tournai, à la Maison de la culture de Grenoble, à l'Espace André Malraux de Chambéry, à la Maison de la culture de Bourges, à la Comédie de Clermont-Ferrand, au Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa, au Carrefour international de théâtre de Québec et au Monument-National de Montréal.

Le metteur en scène français Benjamin Lazar, qui utilise couramment l'éclairage à la bougie pour ses mises en scène d'œuvres du XVII^e siècle, me disait justement : « Il me semble important que, dans un spectacle, on puisse voir certaines choses, mais que d'autres demeurent cachées ou troubles, car l'ombre est un espace de liberté, qui stimule l'imagination du spectateur¹². »

C'est très beau. La liberté qu'engendre le clair-obscur me fait également penser au musicien et metteur en scène allemand Heiner Goebbels. Chez lui, le clair-obscur permet de laisser une place au spectateur pour qu'il puisse laisser opérer son imagination. Je crois qu'on retrouve le même phénomène chez l'italien Romeo Castellucci, qui ne nous montre pas tout et travaille parallèlement intensément le son... Mais le son est loin d'avoir une place aussi prépondérante dans tous les spectacles que l'on peut voir aujourd'hui !

Michel Chion écrit dans son introduction au *Promeneur écoutant* : « Nous vivons tous avec les sons. Ils nous accueillent dans la nuit utérine. (...) Et voilà ce que nous faisons avec eux : nous les négligeons, les contournons (...) »¹³. Comment expliquer ce peu d'importance accordé à la place des sons dans notre vie, alors que nous avons parfois une conscience surdéveloppée des images ?

L'image a quelque chose d'évident. Notre rapport au son fonctionne de façon plus détournée. Quand on regarde quelque chose, on choisit de le regarder. Mais on peut beaucoup moins choisir ce que l'on entend : on peut fermer les yeux mais pas les oreilles ! Nous sommes toujours éblouis par l'impact visuel des feux d'artifice sur notre sensibilité. Mais c'est oublier l'impact sonore qu'ils ont aussi sur nous...

Au cours de l'un des ateliers consacré au « son du théâtre », j'ai appris qu'en Espagne, on pouvait auparavant écouter des diffusions radiophoniques de feux d'artifice de Biarritz !

Ah oui ? C'est amusant ça.

Mais si l'on en revient au théâtre, as-tu, de façon générale, le sentiment que le son y est relégué au second plan ?

Je pense que la présence du son au théâtre reste encore à faire. Mais des spectacles montrent la voie. Par ailleurs, j'ai vu deux fois *Cet enfant*, de Joël Pommera. La première fois, j'étais assise plutôt loin dans la salle : j'ai alors été stupéfaite par la qualité de la création sonore du spectacle, signée François et Grégoire Leymarie. La seconde fois, je me suis mise dans les premiers rangs extrême jardin, c'est-à-dire une position très difficile pour donner à entendre une amplification vocale qui appartienne au corps de l'acteur. J'ai trouvé le spectacle moins crédible et je me suis alors dit qu'on cherchait les mêmes choses ! Cela n'empêche pas que ce spectacle m'a beaucoup stimulée pour *Une Fête pour Boris*. Leur utilisation du lipsync m'a notamment inspirée pour le second tableau. Dans *Cet enfant*, on pouvait voir les musiciens d'un *band* faire semblant de jouer. Le travail sur la provenance de la musique et la qualité de la sensation produite sur le spectateur faisait qu'on pouvait vraiment croire que ce *band* jouait pour nous en direct. Mais globalement, il faudrait que les metteurs en scène soient plus sensibles au pouvoir du son. Il serait intéressant d'imaginer des mises en scène avant tout axées sur le son.

Selon Paul Zumthor, la poésie sonore repose sur les transformations de la voix par la technique : « Un lien étroit, presque génétique, écrit-il, l'attache aux techniques¹⁴ ». Au vu du travail de transformation vocale que tu as mené sur *Une Fête pour Boris* par exemple, pourrais-tu te définir comme une poétesse sonore ?

Dans mes travaux de recherches personnelles, oui, absolument. Mais pas en théâtre. Je suis au service de la mise en scène. Je suis artiste sonore mais j'ai aussi un métier : je suis quelqu'un qui dispose d'une connaissance pour aider un spectacle de théâtre à parvenir à un certain résultat. J'ai une connaissance privilégiée, que j'aime partager. Quand je fais du théâtre, j'arrive chez quelqu'un. J'essaie de comprendre la situation. En arrivant en répétition, je ne cherche pas à déplacer les meubles ! Je suis une invitée. Plus exactement, je suis l'invitée du metteur en scène, dans un processus, dans un imaginaire aussi. Avec

¹² Benjamin Lazar, « L'Autre monde », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], Entretiens, Matière Vive, mis à jour le : 24/11/2009, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1056>.

¹³ Michel Chion, « Pour une acoulogie, introduction au *Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume éditeur, 1993, p. ??

¹⁴ Voir Paul Zumthor, « Sonorité, oralité, vocalité », in Roger Chamberland et Richard Martel (ed.), *Oralités - Polyphonix 16*, Les Éditions Intervention, Québec, Canada, 1992, pp. 17-24.

Denis, je suis souvent invitée à une belle proposition. Le défi technique sera toujours très intéressant. Avec Denis, je ne suis pas sculpteur mais plutôt architecte. Lui-même le dit : je suis son architecte de son ! Dans le cadre que cette personne me propose, je trouve une aire de jeu, qui m'amuse.

Stéphanie Lépine parle de toi comme d'une « ouvrière de l'ombre¹⁵ ». Poursuis-tu un idéal d'invisibilité ?

Oui. Il faut être vraiment humble dans ce métier. En travaillant avec Denis, je côtoie heureusement de grands acteurs, qui ont des voix superbes et qui vont tout faire pour parvenir à un résultat divin. Pour moi, il s'agit de faire en sorte qu'on les entende bien. Quand les gens quittent la salle et nous disent combien ils ont adoré l'acoustique d'une salle, cela signifie qu'on a réussi ! Il s'agit de faire en sorte que je ne sois pas là.

Discrétion et humilité seraient-ils les maîtres mots de qui s'occupe du son au théâtre ?

Oui, un peu ! D'ailleurs, j'ai remarqué que les personnes qui travaillent dans le son, du point de vue du caractère, sont généralement discrètes. Les concepteurs de son ont tendance à ne pas trop s'imposer, à se débrouiller, à travailler tout seuls. Ils ne font pas trop de requêtes. Le département de son est d'ailleurs toujours le dernier dans les ordres du jour d'une réunion de production ! Dans une structure administrative théâtrale, la considération pour le temps, l'argent, les équipements, le son est toujours en dernier. C'est un truc de personnalité ! Quand j'étais à Londres, celui qui s'occupait du son m'avait dit que les gens du son étaient des gens de l'ombre. Cela se vérifie internationalement !

Voilà, tu es une poétesse invitée, une poétesse de l'ombre !

¹⁵ Stéphane Lépine, « L'espace du son », in Programme de soirée du spectacle *Le Bruit des os qui craquent*, Montréal, Théâtre d'Aujourd'hui, mars – avril 2009, p. 10.