

**Université de Montréal**  
Faculté de musique

**Esthétique et pratique de la conception sonore au théâtre :  
le cas de la compagnie de théâtre d'objets *La Pire Espèce***

Par  
**Laurianne Bézier**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de *Maîtrise ès arts (M.A.) en musique*  
Option musicologie

Mai 2022

©Laurianne Bézier, 2022.

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :

**Esthétique et pratique de la conception sonore au théâtre :**  
**le cas de la compagnie de théâtre d'objets *La Pire Espèce***

présenté par **Laurianne Bézier**

en vue de l'obtention du diplôme de *Maîtrise ès arts (M.A.) en musique*  
a été dûment accepté par le jury d'examen constitué de :

**Michel DUCHESNEAU**, président

**Caroline TRAUBE**, directrice de recherche

**Jean-Marc LARRUE**, codirecteur de recherche

**Myriam BOUCHER**, membre

## REMERCIEMENTS

Avant de commencer, j’aimerais remercier le plus sincèrement du monde Caroline pour son suivi, son ouverture et sa patience. C’est en grande partie grâce à sa compréhension des enjeux liés à l’interdisciplinarité que cette recherche a pu avoir lieu. Merci aussi pour cette persévérance administrative sans laquelle je n’aurais pas pu suivre un DESS en musiques numériques (diplôme sans lequel je n’aurais jamais acquis les connaissances nécessaires pour ce mémoire) en parallèle à cette maîtrise. Merci d’être qui tu es<sup>1</sup>.

Merci aussi à Jean-Marc, qui a passé de longues heures à m’expliquer en quoi consistait l’intermédialité et qui m’a m’aiguillée tout au long du processus de recherche.

Merci à Michel Duchesneau pour ses corrections et pour avoir présidé ce jury.

Merci aussi à Myriam Boucher pour ses suggestions et pour ce beau *template* LaTeX.

Merci à Véronique Lefebvre pour avoir fait le suivi dans tout le dédale administratif qu’a engendré ce double cursus.

Merci à Frédéric Auger pour l’entrevue qui a guidé tout le reste de cette recherche.

Merci à toute l’équipe du Théâtre Aux Écuries et de La Pire Espèce. Merci à Gabrielle, super-gérante des bénévoles Aux Écuries. Merci à Émilie pour sa rapidité et son dévouement à répondre à mes questions incessantes. Merci à Nicolas Letarte et Mathieu Doyon pour leur générosité lors des entrevues et pour leur réponses à mes questions (incessantes). Merci à Marcelle Hudon, Karine St-Arnaud et Julie Vallée-Léger qui m’ont elles aussi accordé autant de temps que de réponses au fil de cette recherche. Un merci tout particulier à Francis et Olivier qui, en plus d’avoir nourri cette recherche pendant un an, m’ont accordé une relecture, de nombreuses entrevues et m’ont invité à assister à de précieux moments de recherche-crédation.

Merci aussi aux compagnies des Sages Fous, du Bureau de l’APA, de l’Orchestre d’hommes-orchestres, au Théâtre Rude Ingénierie et à l’Association québécoise des marionnettistes qui ont donné leurs accords pour l’utilisation des diverses photos parsemées dans ce mémoire (c’est vraiment plus beau grâce à vous).

Merci infiniment à Jade de m’avoir fait confiance dans cet échange et d’avoir corrigé ce travail.

Merci à Romain et à Margot pour leurs relectures et leur soutien sans faille. Merci surtout pour leur amitié.

---

1. Il faudrait inventer un adjectif pour qualifier quelqu’un ou quelque chose ayant toutes tes qualités. Ça serait quelque chose comme « Carolingien-ne ». C’est bien ça. Je suis sûre que ça n’a pas encore été pris.

Merci à ma famille de m'avoir soutenue durant toutes ces études<sup>2</sup>.

Enfin, merci à Rozo d'être sans cesse derrière moi, de me motiver chaque jour qui passe, de me distraire, de me faire rire et de (littéralement) me relever lorsque je m'effondre.

---

2. C'est bon, j'ai fini maman !

## RÉSUMÉ

La conception sonore au théâtre est une pratique artistique à part entière présentant des enjeux multidisciplinaires. Celle-ci joue un rôle particulier dans le cadre du théâtre d'objets, un genre théâtral où les objets de la vie quotidienne, comme une théière ou un chapeau, ne sont plus de simples accessoires de théâtre, mais servent d'effigies, évoquent des personnages ou encore créent de nouveaux espaces scéniques. L'objectif principal de ce mémoire est de mieux cerner les rôles dramaturgiques que le son peut endosser dans un théâtre marginal tel que le théâtre d'objets.

Pour ce faire, nous nous intéressons au cas particulier du Théâtre de La Pire Espèce, une compagnie montréalaise créée en 1999 dont les créations ont été maintes fois primées tant au Québec qu'à l'international. La Pire Espèce constitue un riche terrain de recherche et ses conceptions sonores participent à construire son esthétique dramatique très claire et travaillée. La compagnie documente d'ailleurs sa pratique à l'aide de billets de blogs et d'extraits vidéo accessibles gratuitement en ligne. En outre, ses membres fondateurs, Olivier Ducas et Francis Monty, s'appliquent à nommer et à définir les processus qu'ils mettent au point et sont aussi formateurs en théâtre d'objets.

La méthodologie adoptée par la présente recherche repose sur des analyses d'extraits de pièces (mettant l'accent sur la conception sonore), des observations du processus de création de la compagnie, ainsi que des entrevues avec des artistes collaborateur·rice·s ou membres de la compagnie. Croisant les perspectives musicologiques et théâtrologiques, ce travail vise ainsi à déterminer les caractéristiques de l'esthétique sonore de La Pire Espèce et à mettre en lumière la dynamique collaborative et interdisciplinaire qui a permis de la développer.

Mots-clés : conception, son, théâtre, création, musique, scène, image, objet.

## ABSTRACT

Theater sound design is an artistic practice presenting multidisciplinary issues.

It plays an essential role in objects theater, a theatrical genre in which objects of everyday life, such as a teapot or a hat, are no longer basic theater accessories. They become meaningful, evoking characters.

The aim of this master's thesis is to better understand the numerous functions of sound in a marginal theater such as objects theater.

For this purpose, this research will explore the case of the theater of La Pire Espèce, a company from Montreal created in 1999. Their creations, especially their sound design, has received several awards in Canada and Europe, and represent an interesting research area.

On one hand, sound design is an important element which actively participates in forming their dramatic aesthetic. On the other hand, the company maintain records of a rich documentation of their practice with blogs and video extracts available online. The artistic directors of La Pire Espèce, Olivier Ducas and Francis Monty, theorize their theatrical process and propose objects theater classes.

The methodology used through this research consists in interviews with collaborators or members of the company, in observations of the creative process and in audiovisual captations analysis extracts. At the cross of musicology and teatrology, this research aims to understand the factors contributing to the sound aesthetic of La Pire Espèce and to highlight the role of collaboration and interdisciplinarity in building it.

Keywords: sound, design, studies, music, theater, creation, scene, image, object.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS . . . . .	iii
RÉSUMÉ . . . . .	v
ABSTRACT . . . . .	vi
TABLE DES MATIÈRES . . . . .	vii
LISTE DES FIGURES . . . . .	ix
LISTE DES ANNEXES . . . . .	x
AVANT-PROPOS . . . . .	1
INTRODUCTION . . . . .	2
CHAPITRE 1 UN THÉÂTRE DE RECHERCHE ET D'IMAGES . . . . .	18
1.1 Théâtre de recherche . . . . .	18
1.2 Théâtre d'images . . . . .	21
1.3 Théâtre d'objets . . . . .	24
1.3.1 Imagerie mentale . . . . .	26
1.4 La Pire Espèce . . . . .	27
1.4.1 Différentes approches de l'objet . . . . .	29
1.4.2 Présentation des spectacles . . . . .	30
CHAPITRE 2 MODÈLE DE RECHERCHE-CRÉATION . . . . .	34
2.1 Création collective . . . . .	35
2.2 Présentation des collaborateur·rice·s de La Pire Espèce . . . . .	38
2.3 Présence des collaborateur·rice·s . . . . .	41
CHAPITRE 3 RELATION AVEC LE PUBLIC . . . . .	45
3.1 Narration . . . . .	47
3.1.1 Force du conte . . . . .	47
3.1.2 Effet de distanciation . . . . .	54
3.2 Détournement de l'illusion théâtrale . . . . .	55
3.2.1 Adaptabilité de la conception sonore . . . . .	57

3.3	Opacité médiatique . . . . .	63
3.3.1	Interprétation de la conception sonore sur scène . . . . .	67
3.3.2	Hypermédiateté . . . . .	69
CHAPITRE 4 L'ÉCRITURE SCÉNIQUE POUR L'IMAGE . . . . .		71
4.1	L'écriture scénique . . . . .	72
4.1.1	Patentisme . . . . .	73
4.1.2	Un théâtre concret . . . . .	76
4.1.3	Archéologie onirique . . . . .	80
4.2	L'écriture pour l'image . . . . .	81
4.2.1	Polysémie des signes . . . . .	82
4.2.2	Polyfonctionnalité de l'objet . . . . .	84
CHAPITRE 5 ESTHÉTIQUE SONORE . . . . .		88
5.1	Écritures en contrepoint . . . . .	88
5.1.1	Imitation médiatique . . . . .	89
5.2	Paysages sonores . . . . .	90
5.2.1	Définitions . . . . .	91
5.2.2	Quelques exemples de paysages sonores . . . . .	92
5.3	Réflexion sur la sonorisation . . . . .	94
5.4	Personnification des images par le son . . . . .	97
CONCLUSION . . . . .		99
RÉFÉRENCES . . . . .		103
	Bestiaire d'objets . . . . .	103
	Journal de création de La Pire Espèce . . . . .	103
	Autres ressources concernant La Pire Espèce . . . . .	104
	Bibliographie . . . . .	106
ANNEXES . . . . .		115



## LISTE DES FIGURES

0.1	Schématisation du cadre théorique (représenté par les flèches et lignes plus épaisses et les cases colorées) selon les définitions établies du « son au théâtre » et de la « conception sonore » dans ce mémoire. . . . .	14
0.2	Bande dessinée de l'archiviste de La Pire Espèce, proposant une nouvelle classification des objets de la compagnie ©Lucien Sauvé. . . . .	15
0.3	Capture d'écran de l'arbre de codage de tous les chapitres (sans tous leurs niveaux). Chaque ligne représente une catégorie dans laquelle se trouvent d'autres catégories. Elles sont toutes composées de plusieurs citations, références ou notes issues des différentes données recueillies. . . . .	16
0.4	Capture d'écran de l'arbre de codage des chapitres 5 et 6 avec tous leurs niveaux dépliés. . . . .	17
1.1	Photo prise lors d'une représentation du spectacle <i>Entrez nous sommes ouverts</i> du Bureau de l'APA ©Marion Gotti. . . . .	20
1.2	Photo prise lors d'une représentation du spectacle <i>Cabaret brise-jour</i> de l'Orchestre d'hommes-orchestres ©Guillaume D. Cyr. . . . .	21
1.3	Photo de l'installation <i>Dreamland</i> du Théâtre Rude Ingénierie ©Bruno Bouchard. . . . .	22
1.4	Capture d'écran de la bande-annonce du spectacle <i>Ubu on the table</i> de La Pire Espèce ©Mathieu Doyon. . . . .	29
2.1	Photo prise lors d'une représentation des <i>Contes zen du potager</i> où l'on peut voir Olivier Ducas à gauche et Karine St-Arnaud à droite ©Patrick Argirakis. . . . .	38
2.2	Photo prise lors d'une représentation de <i>Petit bonhomme en papier carbone</i> où l'on peut voir Mathieu Doyon à gauche et Francis Monty à droite ©Eugène Holtz. . . . .	39
2.3	Julie Vallée-Léger ©Émilie Grosset. . . . .	40
2.4	Photo de Marcelle Hudon (avec Francis Monty derrière) prise pour la promotion du spectacle <i>L'Effet Hyde</i> ©Mathieu Doyon. . . . .	40
2.5	Nicolas Letarte ©Colin Letarte. . . . .	40
3.1	Schéma d'adaptabilité de la conception sonore. . . . .	61
3.2	Capture d'écran de la scénographie de <i>Persée</i> ©Chantal Limoges. . . . .	65

**LISTE DES ANNEXES**

Annexe A	Entrevue avec Frédéric Auger . . . . .	116
Annexe B	Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1) . . . . .	123
Annexe C	Entrevue avec Mathieu Doyon . . . . .	133
Annexe D	Entrevue avec Nicolas Letarte . . . . .	137
Annexe E	Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2) . . . . .	143
Annexe F	Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger . . . . .	150
Annexe G	Entrevue avec Olivier Ducas . . . . .	154

## AVANT-PROPOS

À l'origine, cette recherche avait pour ambition de documenter le rapport qu'entretiennent les bruiteur-se-s de théâtre avec leurs instruments de travail. Des troupes québécoises expérimentales telles que le Bureau de l'APA, l'Orchestre d'hommes-orchestres ou encore le Théâtre Rude Ingénierie étaient alors envisagées comme objets d'étude. Le sonorisateur et concepteur sonore Frédéric Auger, proche collaborateur de ces trois troupes, avait d'ailleurs accepté de nous accorder une entrevue. Entre-temps, alors que la pandémie compromettait ce sujet de recherche, un *Live* Facebook<sup>3</sup> offert par une compagnie de théâtre d'objets montréalaise a bouleversé l'orientation du mémoire. L'entrevue avec Frédéric Auger a par la suite conforté et appuyé cette réorientation du sujet d'étude qui s'est donc fixé sur les conceptions sonores des spectacles de La Pire Espèce.

Par ailleurs, afin de promouvoir la diversité de genre dans les domaines évoqués (régie, conception sonore, mise en scène...), l'écriture inclusive sera utilisée dans ce mémoire. Le lectorat pourra constater l'utilisation des pronoms neutres « iel » et « iels », dont l'accord sera fait à l'aide du point médian. Ces pronoms seront ici employés soit pour désigner une personne dont le genre n'est pas précisé, est non binaire ou est inconnu, soit pour désigner un groupe mixte. Dans le cas de La Pire Espèce, le pronom « ils » sera par exemple utilisé pour désigner les membres fondateurs (Ducas et Monty) et le pronom « iels » pour désigner l'ensemble de l'équipe de recherche-crédation (qui est toujours mixte).

---

3. *La Poésie Des Choses - Facebook Live*. URL : [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=237015267399243](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=237015267399243) (visité le 09/07/2022).

## INTRODUCTION

### Contextualisation

L'existence du théâtre est indissociable de celle de la conception sonore : dès l'Antiquité, instruments de musique et de bruitage en tous genres participent aux diverses formes de représentations théâtrales<sup>4</sup> et endossent le rôle d'un « langage scénique à part entière<sup>5</sup> ».

Cependant, si la présence du son est de nos jours quasi-systématique au théâtre<sup>6</sup>, la recherche théâtrale n'a commencé à s'y pencher qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Jean-Marc Larrue et Marie-Madelaine Mervant-Roux, pionnier·ère·s dans ce domaine, écrivaient en 2014 : « la réalité sonore de la représentation théâtrale a été globalement ignorée par les penseurs de la pratique, critiques, historiens ou théoriciens<sup>8</sup> ». La conception sonore est donc longtemps restée indéfinie et non conceptualisée<sup>9</sup>.

Parmi les raisons évoquées par les chercheur·se·s, l'oculocentrisme<sup>10</sup> généralisé dans les études et productions théâtrales est pointé du doigt, celles-ci étant plutôt tournées vers les aspects visuel et corporel<sup>11</sup>. En effet, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la scène occidentale aurait connu une survalorisation de sa dimension visuelle à la suite du développement de la mise en scène<sup>12</sup>. De fait, le son étant par nature aussi bien « invisible » qu'omniprésent<sup>13</sup>, il est inséparable de la réalité théâtrale. Sa transparence le rend ainsi « difficilement discrétisable<sup>14</sup> ». Frédéric Auger note à ce propos :

[...] quand le son est bien réussi, on l'abstrait. Quand il est mal réussi, là on le critique parce qu'on a l'impression qu'il était de trop ou qu'il n'était pas approprié. Mais souvent

---

4. Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Théâtre : le lieu où l'on entend ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 17-45. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037326ar/> (visité le 04/08/2021), p. 21.

5. Jeanne BOVET. « On connaît la musique ? La place de l'enseignement musical dans les écoles de théâtre du Québec ». In : *annuaire* 25 (1999), p. 73-82. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041378ar/> (visité le 04/08/2021), p. 73.

6. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 19-20.

7. Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Dire le son (du théâtre) ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 9-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037325ar/> (visité le 24/08/2020), p. 9-10.

8. Ibid., p. 9-10.

9. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 18.

10. C'est-à-dire une focalisation sur l'aspect visuel des choses au détriment de l'aspect sonore.

11. Nancy TOBIN. *Guide de la conception sonore*. 2e édition. Montréal : Éditions Nancy Tobin, 2018, p. 13.

12. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 29-30.

13. Daniel DESHAYS. *Pour une écriture du son*. 50 questions. Paris : Klincksieck, 2006.

14. J. David BOLTER et Richard GRUSIN. *Remediation : understanding new media*. Cambridge, MA : MIT Press, 2000, p. 21 et suivantes. In LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 18.

une conception sonore bien réussie au théâtre, on ne va pas l'annoter nécessairement. Elle va simplement faire partie de l'objet général qu'on a construit <sup>15</sup>.

L'ascendant du côté visuel semble donc avoir joué dans cet oubli du son dans les recherches théâtrales <sup>16</sup>, oubli dont les impacts sont encore observables sur la scène actuelle <sup>17</sup>.

Mais le son a aussi été au cœur d'un long débat ouvert par les partisan·e·s de l'essentialisme. Ces dernier·ère·s se sont longtemps opposé·e·s à l'introduction des nouvelles technologies sonores au théâtre, particulièrement lorsqu'il a été question de microphones, et donc d'amplification de la voix <sup>18</sup>. Selon iels, aucun système de sonorisation ne pouvait égaler la nature, c'est-à-dire la création de Dieu <sup>19</sup>. En outre, ces essentialistes défendaient la « naturalité » du théâtre <sup>20</sup> et l'idée que « l'aura de l'acteur » ne pouvait qu'être pâlement reproduite par des outils technologiques (comme un haut-parleur) <sup>21</sup>.

L'avènement des technologies de reproduction du son au début du XX<sup>e</sup> siècle a en fait donné de redoutables concurrents artistiques au théâtre : la radio, le cinéma parlant et la télévision prônaient alors une nouvelle forme de divertissement dont la capacité d'immersion est sans précédent. L'impact sur l'audience du théâtre a été immédiat et a entraîné sa dépopularisation. Nous pouvons donc facilement décrypter une sorte de quête artistique et identitaire de la part de ces personnes dans leur résistance face à l'arrivée du micro, des haut-parleurs, etc <sup>22</sup>.

S'il a fallu attendre la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle pour que les technologies sonores soient pleinement acceptées au sein du théâtre, cette véhémence à l'égard de la sonorisation n'a toutefois pas empêché son utilisation. En effet, l'amplification et le magnétophone arrivent sur la scène théâtrale dès les années 1950. Les techniques de médiatisation du son <sup>23</sup> au théâtre sont quant à elles utilisées fréquemment depuis 1930 <sup>24</sup>. Comme le soulignent Larrue et Mervant-Roux, le moment décisif dans ce débat fut la sortie de l'essai *Liveness : Performance in a Mediatized Culture* de Philip Auslander, en 1999, qui a apporté deux arguments en faveur de la médiatisation du son. Premièrement, il met de l'avant le fait que l'aura et la présence ne sont pas propres au théâtre : d'autres formes de représentations spectatorielles en font aussi la publicité (prenons pour exemple les cours de justice aux États-Unis). Deuxièmement, il

---

15. Voir l'annexe *Entrevue avec Frédéric Auger*, p. 118, ligne 126.

16. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 19-20.

17. Ibid., p. 20-30.

18. Ibid., p. 23.

19. Ibid.

20. Antoine HENNION et Bruno LATOUR. « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ». In : *Les cahiers de médiologie* N° 1.1 (1996), p. 235-241. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm> (visité le 04/10/2021).

21. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 24-25.

22. Ibid., p. 24.

23. Médiatisation du son est ici synonyme de production du son au travers d'une technologie.

24. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 26-27.

souligne le fait que la présence de l'acteur·rice n'a finalement jamais été remise en question par la présence de technologies sur scène. Les « prétendus avantages d'une coprésence physique où le spectateur de théâtre est noyé dans l'indifférence d'une masse<sup>25</sup> » sont d'ailleurs comparables au rapport intime et individualisé qu'offrent la radio et la télé en étant des médias basés sur le temps réel. La disparition de l'essentialisme à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle fut ainsi libératrice pour le théâtre qui a su éclater les contraintes sonores auxquelles ce mouvement le contraignait.

Cependant, une certaine *résistance médiatique* face à l'amplification de la voix perdure encore aujourd'hui<sup>26</sup> (la *résistance médiatique* est un concept intermédialiste<sup>27</sup> désignant la manière dont un média ou un art résiste à l'utilisation d'une technologie appartenant généralement à un autre média<sup>28</sup>). Cette réticence du théâtre à utiliser de nouvelles technologies sonores aurait par ailleurs une autre explication historique :

[...] certains créateurs, Bertolt Brecht en tête, ont lié l'utilisation sur scène des nouvelles technologies ou d'autres médias à des projets de transformation radicale du théâtre ou de la société. Il découle de cette pratique, et des travaux qui lui ont été consacrés, une équation en apparence anodine qui lie, au théâtre, radicalisme et nouvelles technologies<sup>29</sup>.

Pour en revenir aux conséquences notables de l'invisibilité du son, notons par exemple un vocabulaire de la réalité sonore très peu développé en théâtre<sup>30</sup>. En effet, si Larrue et Mervant-Roux se sont déjà attelés à la tâche d'élaboration un glossaire multilingue du son – « Le son du théâtre : mots et concepts » –, la réalité du terrain n'en reste pas moins floue<sup>31</sup>. Ambiance, architecture, atmosphère, bande, composition, conception, environnement, réalisation, trame... Que tous ces termes soient suivis de « sonore » ou de « musical », aucun des syntagmes résultants n'aura une signification claire et unanime au sein de la communauté théâtrale<sup>32</sup>. Entre autres exemples, un des termes les plus utilisés au Québec pour désigner une création sonore destinée au théâtre est *trame sonore*. Bien qu'il soit plus neutre technologiquement parlant que le terme français *bande sonore*<sup>33</sup>, il reste tout de même associé à une notion de

25. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 28.

26. Ibid., p. 27.

27. L'intermédialité sera définie plus loin dans l'introduction, p. 11.

28. Jean-Marc LARRUE. Cours « Intermédialité et théâtre ». 2021, Montréal : Université de Montréal.

29. George BROWN, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE. « "Mettre en scène" : une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle ». In : *im* 12 (2008), p. 9-12. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2012-n19-im3626/039228ar/> (visité le 16/08/2021), p. 10.

30. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 18.

31. Voir : DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 30. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Dire le son (du théâtre) ».

32. Michel CHION. In Rafaella UHIARA. « "Sonoplastia", un mot fantôme ». In : *Théâtre/Public* 199 (2011), p. 35-39. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343749428> (visité le 07/02/2022), p. 36.

33. Ce terme est issu de l'époque des premières bandes magnétiques, voir : Jean-Marc LARRUE. « Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiales sur les enjeux du son au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.

temporalité fixe, de médiatisation du son et est plutôt utilisé pour évoquer une composition musicale que la conception sonore globale d'un spectacle. En effet, des bruitages effectués à la bouche par des personnes étant sur scène ne sont généralement pas admis sous le parapluie sémantique de *trame sonore*.

Bien que le but de cette recherche ne soit pas d'établir une nouvelle taxonomie du son au théâtre, il est donc essentiel de poser quelques définitions avant de poursuivre. Comme le souligne l'artiste, directrice théâtrale et traductrice Rafaella Uhiara :

[...] il est important d'avoir une terminologie qui précise bien un concept car, comme l'énonce Wittgenstein, « les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde ». C'est à la communauté théâtrale de définir ce qui est tangible et définissable et ce qui ne l'est pas par son langage. Moins ce vocabulaire se développe, plus intangible sera la dimension sonore<sup>34</sup>.

Ainsi, le terme *conception sonore* sera ici utilisé dans le sens du mot portugais « sonoplastia ». Si la traduction littérale française (sonoplastie) limite ce mot à du bruitage<sup>35</sup>, le terme portugais englobe pour sa part toute la réalité sonore qui nous intéresse, à savoir l'« activité artistique et technique qui utilise des ressources sonores (musique, bruits, effets acoustiques, etc.) dans des spectacles théâtraux, films, émissions radio et télé, etc.<sup>36</sup> ». Cette position sémantique se situe finalement dans la continuité de la pensée de John Cage. En effet, ce dernier était un des pionniers à défendre une définition aussi globalisante du terme anglophone *sound design*<sup>37</sup>. Cette recherche ayant pour sujet la conception sonore au théâtre, le cadre théorique porte donc sur l'étude de tous les sons produits par :

- les technologies de création, de production, de sonorisation et de médiatisation du son ;
- la manipulation d'instruments et de corps sonores (dans le sens schaefferien du terme<sup>38</sup>) ;
- la voix (en dehors du langage verbal).

Les onomatopées, bien qu'objectivement à mi-chemin entre le langage verbal et le bruitage, sont ici considérées comme du bruitage. De plus, pour qu'une action soit ici admise comme du « bruitage », elle doit être issue d'un geste volontaire et contrôlé.

Sont cependant exclus de ce champ d'étude l'acoustique et les sons inhérents aux lieux de

34. UHIARA, « "Sonoplastia", un mot fantôme », p. 38.

35. Ibid., p. 36.

36. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Traduit par Rafaella UHIARA. Instituto Houaiss da língua portuguesa, coll. Temas e debates, Lisboa, 2003. In *ibid.*, p. 38.

37. John CAGE. *Silence! Discours et écrits*. Traduit par Monique FONG. Paris, Denoël, 1972 [Silence : lectures and Writings], Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 4-7. In Chris SALTER. « Dramaturgies du son ». In : *Théâtre/Public* 197 (2010), p. 73-76, p.73.

38. Pierre SCHAEFFER. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Pierres vives. Paris : Edition du Seuil, 1966.

représentation ainsi que les bruits et réactions provenant du public (seulement leurs impacts sur le jeu et les réactions des acteur·rice·s sont considérées).

En résumé, le terme *son au théâtre* est utilisé pour considérer toutes les dimensions sonores du théâtre (y compris celles ne faisant pas partie du cadre théorique), tandis que le terme *conception sonore* permet de désigner tous les sons pensés et réfléchis pour une création théâtrale. Il mènera à discuter de toute l'élaboration sonore dont découlent ces sons (composition, interprétation, médiatisation, spatialisation, etc.). Pour une schématisation du cadre théorique, se référer à la figure 0.1, p. 14.

### Choix de la compagnie

En quoi l'esthétique sonore d'une compagnie spécialisée en théâtre d'objets représente-t-elle un terrain de recherche précieux pour un travail en musicologie ? Le concepteur sonore Rick Cousins s'appuie sur ses nombreuses collaborations avec des troupes marginales pour appuyer sa réflexion sur la question. Selon lui, les moyens financiers de ces compagnies étant généralement modestes, elles sont souvent contraintes de faire passer du sens avec un minimum de moyens matériels<sup>39</sup>. Cela semble avoir un impact direct sur leurs conceptions sonores qui se développent inévitablement dans une esthétique où chaque détail est capital. En effet, le son étant une ressource sémantique inépuisable et capable de s'adapter à tous les budgets, il y endosse généralement un rôle dramaturgique conséquent<sup>40</sup>. Ce n'est donc ni le style de théâtre ni la qualité des spectacles de la compagnie qui ont orienté ce choix, mais plutôt les différentes écritures et méthodes de création qu'elle a développées. Celles-ci l'ont amenée à élaborer une relation au son intéressante à transposer dans d'autres contextes théâtraux malgré la spécificité de la compagnie choisie. Comme exemple illustrant bien cette relation au son, mentionnons un billet de blog de La Pire Espèce dans lequel leur archiviste, Lucien Sauvé, chargé de classer les objets de la compagnie, propose une méthode de classification basée sur le son que font les objets en tombant (voir figure 0.2, p. 15)<sup>41</sup>. Cette nouvelle classification donne d'ailleurs lieu à un débat dans le billet de blog suivant : le bilboquet, mécontent de l'attention portée au bruit qu'il fait en tombant, explique dans une lettre de protestation que son bruit de chute est bien plus complexe qu'un simple « tac »<sup>42</sup>.

En outre, le terrain de recherche qu'offre La Pire Espèce est exceptionnellement riche. Ses

---

39. Rick COUSINS. « Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre : A View from the Fringe ». In : *rss* 36.1-2 (2018), p. 327-346. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051191ar> (visité le 24/01/2020), p. 328.

40. Ibid., p. 328.

41. Lucien SAUVÉ. *L'archiviste*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/larchiviste-3/> (visité le 25/04/2022).

42. *Le bilboquet*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-bilboquet/> (visité le 25/04/2022).



deux membres fondateurs et directeurs artistiques, Olivier Ducas et Francis Monty, ont à cœur de développer « une réflexion précise [et] quantifiable » sur leur travail<sup>43</sup> et font preuve d'une grande volonté de documentation. Parmi les différentes ressources développées par la compagnie (et étant accessibles gratuitement sur Internet) se trouvent *Le Bestiaire d'objets*<sup>44</sup> (où de multiples écrits et ressources vidéos accompagnent la présentation d'objets ayant été utilisés dans leurs spectacles), *Le journal de création de La Pire Espèce*<sup>45</sup> (où plusieurs articles et entretiens décrivent leur démarche de travail), leurs chaînes YouTube et Vimeo ainsi que leur page Facebook (qui sont toutes aussi foisonnantes d'informations et d'extraits les unes que les autres).

Ce corpus étant exceptionnellement développé, la plupart des analyses ou exemples seront donc complétés par des ressources vidéos ou littéraires. Afin de limiter le cadre d'étude de ce mémoire, la majorité des exemples proposés respecteront deux critères : la qualité consultable (gratuitement et en ligne) des extraits évoqués par les lecteur·rice·s et l'accessibilité aux spectacles par la chercheuse (à des fins de recontextualisation). Ainsi, seuls des extraits de spectacles préalablement visionnés lors de l'étape de recherche sont proposés dans ce mémoire. Ce dernier point est fondamental car, comme le souligne la chercheuse Irène Roy : « [l]es enjeux de toute description sonore au théâtre étant liés à l'ensemble du spectacle, il est nécessaire de bien comprendre les mécanismes de l'interaction entre les deux discours (son et texte scénique)<sup>46</sup> ».

## Problématique et objectifs

Ce travail s'inscrit dans la lignée des recherches sur le son du théâtre publiées en 2014 dans les numéros 56 et 57 de l'*Annuaire théâtral* (dirigés par Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux) :

[...] il s'agit de transmettre des descriptions et des analyses sur des processus de / en création dont les données sont précieuses pour les études théâtrales en général, car ils concernent la fabrication d'une écriture scénique, les temps d'atelier, de laboratoire [...] Ces champs expérientiels contribuent au développement de la connaissance à travers une théorisation de la pratique et marquent « le désir de sortir des repères habituels de la

43. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 148, ligne 251.

44. *Le Bestiaire d'objets*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/liste-dobjets/> (visité le 25/04/2022).

45. *Journal de création de La Pire Espèce*. URL : <http://pire-espece.com/journal/blog/> (visité le 25/04/2022).

46. Irène ROY. « "Paysage sonore" : phénomène sensible et communicationnel ». In : *annuaire* 25 (1999), p. 49-59. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041376ar/> (visité le 04/08/2021), p. 52.

recherche, en insistant sur la nécessité de substituer des approches multiples, hybrides, non légitimées »<sup>47</sup>.

En effet, cette recherche a pour objectif de documenter les différentes utilisations dramaturgiques du son que la compagnie a développées, ainsi que l'impact de ses contraintes théâtrales sur son esthétique sonore. Bien que le choix de la compagnie soit assez spécifique, ses utilisations du son sont toutefois applicables en d'autres circonstances et sont donc susceptibles de nourrir des artistes impliquées dans d'autres formes de spectacles vivants.

Cette recherche ne s'aventurera pas dans une étude comparative. La place qu'occupe La Pire Espèce dans le milieu théâtral montréalais, québécois ou international ne sera donc pas abordée.

D'autre part, la documentation de la recherche-création d'une compagnie spécialisée en théâtre d'objets, bien que déjà engagée par certaines recherches en dramaturgie sonore, est un sujet nouveau en musicologie<sup>48</sup>. L'objectif d'un tel travail est de former une base de données pour l'analyse et la compréhension d'un art avec lequel la musique est, de fait, régulièrement en collaboration.

## Méthodologie

Dans le cadre de cette recherche, des entrevues semi-dirigées ont été menées avec les membres fondateurs de la compagnie le 22 janvier 2021<sup>49</sup>, le 19 novembre 2021<sup>50</sup>, le 8 décembre 2021 (lors de cette rencontre, Julie Vallée-Léger, leur scénographe la plus régulière, s'est jointe spontanément à la discussion)<sup>51</sup> ainsi que le 7 avril 2022 (où seul Olivier Ducas était présent)<sup>52</sup>. Deux de leurs concepteurs sonores ont aussi été interrogés : Mathieu Doyon le 20 mai 2021<sup>53</sup> et Nicolas Letarte le 21 mai 2021<sup>54</sup>. Une entrevue avec le concepteur sonore et sonorisateur Frédéric Auger a de plus été réalisée le 14 octobre 2020<sup>55</sup>. Bien qu'elle ait eu lieu en début

---

47. Josette FÉRAL. *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Champ théâtral. Montpellier : L'Entretiens éditions, 2011, p. 30. In Jean-Paul QUÉINNEC. « Émancipation et pluralité des pratiques sonores ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 229-253. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037341ar/> (visité le 04/08/2021), p. 230.

48. Mentionnons tout de même la maîtrise en musicologie de Marc-Antoine Boutin dont la recherche a la même visée que celle de ce mémoire : Marc-Antoine BOUTIN. « Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain : approches musicales et sociales du travail créateur ». Maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 2019. URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21870> (visité le 10/07/2022).

49. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123.

50. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 143.

51. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 150.

52. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 154.

53. Voir l'annexe *Entrevue avec Mathieu Doyon*, p. 133.

54. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 137.

55. Voir l'annexe *Entrevue avec Frédéric Auger*, p. 116.

de recherche lorsque le sujet ne portait pas encore sur le théâtre d'objets, la discussion a été fondamentale pour l'avancée de ce mémoire et a permis de préciser le cadre d'étude. De plus, quelques extraits de correspondance par courriel avec Ducas et Monty sont cités.

Des extraits des transcriptions de ces entrevues se trouvent en annexe. Celles-ci sont normalisées, c'est-à-dire que les propos des participant·e·s n'ont pas été transformés, mais simplement transposés selon les codes de l'écrit (négation incomplète, mots tronqués, répétitions, etc.). Les expressions non verbales n'ont été retranscrites que lorsque nécessaire, par exemple lorsque les participant·e·s expliquent leurs propos en improvisant une forme de jeu théâtral ou quand ils imitent le bruit d'un objet avec leur bouche.

Parmi les données utilisées se trouvent aussi celles issues du Colloque 2021 de l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) qui s'est déroulé du 4 au 6 novembre 2021 à Montréal. Lors de celui-ci, Marcelle Hudon (proche collaboratrice de la compagnie) y a offert un atelier d'initiation au théâtre d'objets et Ducas et Monty ont présenté leurs outils d'écriture pour l'objet lors d'une table ronde sur l'écriture et la non-écriture de la marionnette. Cette dernière a d'ailleurs été filmée et est disponible sur le site de l'AQM<sup>56</sup>. La semaine qui a suivi fut tout aussi riche puisqu'une formation (offerte par l'AQM) intitulée « Les fondamentaux de la conception sonore pour le théâtre de marionnettes » a été dispensée par Mathieu Doyon à la Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM). Les données qui y ont été recueillies sont utilisées dans le cadre de ce mémoire.

En outre, La Pire Espèce a donné accès à des captations de plusieurs de ses spectacles à la chercheuse. La pandémie ayant empêché la compagnie de se produire sur scène de mars 2020 à mars 2022, cet accès fut précieux pour l'avancée de la recherche. Par ailleurs, le Théâtre Aux Écuries (lieu de diffusion et centre de création situé à Montréal) a dédié le mois de mars 2022 à La Pire Espèce (compagnie en résidence Aux Écuries). La chercheuse a donc pu assister plusieurs fois aux quatre spectacles que la compagnie y a présentés : *Les contes zen du potager*, *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*, *Léon le nul* et *Persée*. Les notes prises lors de ces représentations permettent d'étayer les exemples donnés.

Enfin, la chercheuse étant bénévole Aux Écuries, elle a pu y croiser régulièrement les membres de la compagnie. Ceux-ci l'ont invitée à assister à des répétitions et à des ateliers de création auxquels plusieurs de leurs collaborateur·rice·s participaient<sup>57</sup>. Les informations reçues dans ce cadre informel sont depuis devenues des données secondaires qui sont sporadiquement utilisées tout au long du mémoire.

---

56. *Colloque de l'AQM 2021*. 2021. URL : <https://aqm.ca/colloque-2021/> (visité le 25/04/2022).

57. Ces étapes du processus créatif de la compagnie sont basées sur une certaine horizontalité et un modèle collaboratif qui seront mieux décrits dans le chapitre 2.

Toutes ces recherches de terrain sont accompagnées d'une recension des écrits dont la plupart des écrits sont soit issus du domaine des musiques numériques, soit issus de recherches intermédiales sur le son au théâtre. La recension des écrits s'est façonnée en même temps que la recherche car la démarche a été itérative : chaque entrevue appelait de nouvelles lectures qui elles-mêmes menaient à de nouvelles questions en entrevue.

La méthodologie suivie s'est basée sur la méthode d'analyse qualitative dite par théorisation ancrée, telle que formulée par le spécialiste et professeur en méthodes qualitatives de l'Université de Sherbrooke Pierre Paillé<sup>58</sup>. Plus précisément, le logiciel NVivo<sup>59</sup> a été utilisé afin d'organiser, visualiser et analyser toutes les données qualitatives recueillies dans le cadre de ce mémoire. Ainsi, les données issues de la recherche de terrain (entretiens semi-dirigés, représentation, colloques, formations...) ainsi que celles issues de la recension des écrits ont été codées, catégorisées, schématisées et intégrées à l'aide du logiciel en vue de produire une modélisation du phénomène étudié. Ce processus a abouti à une arborescence organisée (*coding tree*) mettant en lien et organisant toutes les données. Cette arborescence a finalement permis de définir la structure et la table des matières du mémoire (voir figures 0.3, p. 16 et 0.4, p. 17).

## Cadre épistémologique

Pour l'analyse de ce sujet, l'interdisciplinarité est inévitable, car le rôle du son au théâtre est intrinsèquement lié au cadre dans lequel il intervient et cette approche permet d'en rendre compte<sup>60</sup>. Le cadre épistémologique de cette recherche se situe donc à l'intersection entre musicologie et théâtrologie.

Parmi les outils d'analyse issus de la musicologie sont utilisés les notions de « musique concrète » et « d'écoute réduite » théorisées par Schaeffer<sup>61</sup>, plusieurs notions issues des musiques numériques et de la composition pour le jeu vidéo ainsi que des outils de sémiotique musicale. Aussi, les termes *composition* et *interprétation* d'une conception sonore sont ici employés selon les définitions suivantes.

- La composition désigne l'acte de mettre en forme, et parfois d'écrire, une pensée du sonore (ou pensée sonoplasticienne). Elle débute généralement dès l'étape de recherche-crédation.

---

58. Pierre PAILLÉ. « L'analyse par théorisation ancrée ». In : *crs* 23 (1994), p. 147-181. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/1994-n23-crs1517109/1002253ar/> (visité le 04/12/2020).

59. NVivo. URL : <https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home> (visité le 06/05/2022).

60. ROY, « « Paysage sonore » », p. 52.

61. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*.

- L'interprétation désigne toute implication dans la production d'une conception sonore. Elle s'inscrit dans le temps de la représentation et consiste en la manipulation d'un objet, d'un instrument, d'une table de régie, d'un logiciel, de son propre appareil vocal ou de tout autre moyen de production sonore.

Ainsi, dans le cadre de cette recherche, un-e régisseur-se son est tout autant considéré-e comme un-e interprète de la conception sonore qu'un-e acteur-riche faisant du bruitage à la bouche ou qu'une personne musicienne de scène. Aussi, l'improvisation est donc considérée ici comme une forme de composition s'effectuant dans le même temps que celui de l'interprétation, c'est-à-dire comme une composition en direct. Celle-ci demande l'élaboration préalable d'un matériel d'improvisation sonore. Ce dernier peut être préparé dans le cadre d'un spectacle ne prévoyant pas d'improvisation afin de se préparer à d'éventuels accidents. Un *matériel d'improvisation sonore* peut se résumer à un simple sifflement, mais peut aussi être plus complexe – comme c'est généralement le cas du matériel préparé par une personne musicienne accompagnant des spectacles d'improvisation théâtrales et ayant à disposition une multitude d'instruments, de micro et de pédales d'effets.

Pour ce qui est des outils théâtrologiques, le vocabulaire de la littérature théâtrale et les nombreuses notions d'intermédialité sont utilisées. Une définition de cette dernière et une introduction aux concepts qu'elle apporte sont toutefois nécessaires<sup>62</sup>.

L'intermédialité est un domaine d'étude (sur la relation entre les médias), une dynamique (de ce qui produit, transforme et fait disparaître les médias) et une discipline (qui traite des dynamiques et non des objets eux-mêmes). Le début de la pensée intermédiaire au théâtre se situe dans les années 1980. Jusqu'en 2000, elle était orientée vers une *pensée des médias* avant de devenir progressivement une *pensée de la médiation*. Le terme *médiation* ne réfère pas ici à de la *médiation culturelle*, mais bien au fait de *médier*, c'est-à-dire à l'action de rendre perceptible quelque chose qui, sans la médiation, ne le serait pas. Ce qui est ici entendu par *média* est défini par la chercheuse Lisa Gitelman comme :

[...] des structures de communication socialement réalisées, ces structures incluant à la fois des formes technologiques et les façons de les utiliser [*protocols*] et la communication étant comprise comme une pratique culturelle, une co-location ritualisée de différentes personnes sur la même carte mentale, qui partagent des ontologies populaires de représentations ou y sont engagées<sup>63</sup>.

62. Toutes les notions et définitions qui suivent sont issues du cours de Jean-Marc Larrue « Intermédialité et théâtre ».

63. Lisa GITELMAN. *Always already new : media, history and the data of culture*. Traduit par Jean-Marc LARRUE. Cambridge, Mass, MIT Press, 2006, p. 7. In LARRUE, Cours « Intermédialité et théâtre »

Les intermédialistes définissent donc le média comme « ce qui remédie<sup>64</sup> », car dans chaque média, il y a un ancien et un futur média. Ainsi, les arts peuvent être considérés et analysés comme des médias grâce à des concepts d'intermédialité et de communication.

Parmi les outils qu'offrent ces concepts se trouve le modèle transformationnel tétradique. Voici ses quatre pôles et leurs définitions.

- La transparence, c'est-à-dire lorsque la médiation n'est pas perceptible. Exemple : une peinture murale hyperréaliste en trompe-l'œil.
- L'immédiateté, qui est intimement liée à la transparence car elle désigne l'effet de co-présence ressenti face à ce qui semble non médié. Exemple : la sensation de se croire réellement en présence d'un paysage tout en sachant que celui-ci n'est qu'une fresque.
- L'opacité, qui est l'inverse de la transparence et consiste en une médiation perceptible. L'esthétique associée est souvent basée sur la déformation, le flou ou la basse résolution : elle s'applique à inscrire dans sa reproduction l'acte de reproduire. Exemple : une peinture impressionniste ou pointilliste sur laquelle les coups de pinceaux sont clairement marqués.
- L'hypermédiateté, qui est un processus et une dynamique de l'opacité. Sa logique « amène l'artiste [...] à rendre l'utilisateur conscient de la présence du média et à faire en sorte qu'il tire plaisir de cette prise de conscience<sup>65</sup> ». Exemple : le fait de donner consciemment des coups de pinceaux marquant une toile ou de mettre à la vue du public tout le matériel technologique et scénographique d'une pièce de théâtre (processus qui amène un certain effet de distanciation).

Un autre modèle intermédial, qui permet pour sa part de situer le théâtre au milieu des arts, est le modèle collaboratif. Il consiste en des médias qui « participent conjointement à une forme de médiation, en général plus complexe, tout en gardant leur intégrité ontologique comme au théâtre : ils ne se transforment pas<sup>66</sup> ». Le théâtre peut d'ailleurs être qualifié d'« hypermédia transmédial » en ce sens que :

[...] structurellement et en fonction de la conjoncture des convergences, le théâtre est composé de différents médias dont l'ontologie n'est pas mise en danger. Ni cette structure ni ses composantes ne sont aujourd'hui stables, elles peuvent varier. Il n'y a rien d'essentiel [et] la distribution du contenu médiatique est effectuée en fonction des médialités des médias mobilisés<sup>67</sup>.

Le théâtre est donc considéré par les études intermédiales à la fois comme une discipline, au

---

64. J. David BOLTER et Richard GRUSIN. REMEDIATION : UNDERSTANDING NEW MEDIA. Traduit par Jean-Marc LARRUE. Cambridge, MA, MIT Press, 2000, p. 65. LARRUE, « Intermédialité et théâtre ».

65. LARRUE, Cours « Intermédialité et théâtre ».

66. Ibid.

67. Ibid.

même titre que la musique, et à la fois comme un hypermédia, c'est-à-dire un média lui-même constitué d'autres médias.

Parmi les autres définitions issues de la pensée intermédiaire se trouve aussi le phénomène de *résistance médiatique*, déjà discuté précédemment, dont voici une définition plus complète :

La résistance médiatique est une contre-remédiation. Cette résistance est un mécanisme de défense qui se déclenche lorsque ce qui est perçu comme relevant de l'ontologie du média – sa technologie, ses usages, ses valeurs, ses significations sociales, ses usagers – est ou, plus exactement, semble mis en danger par l'intrusion d'un nouvel élément <sup>68</sup>.

La résistance médiatique peut parfois conduire à une *démédiation* pouvant atteindre le *rejet médiatique*.

## Plan

Le premier chapitre de ce mémoire s'attelle à situer le théâtre d'objets de La Pire Espèce au sein des genres théâtraux dans lesquels il s'inscrit, à savoir le théâtre de recherche et le théâtre d'images. Ce premier est plutôt défini comme un mouvement ayant influencé le théâtre québécois de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle (dont est directement issu le théâtre d'images).

Le chapitre 2 présente le modèle de recherche-crédation du Théâtre de La Pire Espèce. Celui-ci se caractérise par de nombreuses collaborations et s'inscrit dans la continuité des modèles mis au point par les troupes de théâtre de recherche et d'images québécoise le siècle dernier.

Suit le chapitre 3 dans lequel est décrite l'importance de l'aspect relationnel avec le public pour la compagnie. Cet aspect influence toutes les décisions dramaturgiques prises par cette dernière. La relation est un point central pour comprendre son esthétique théâtrale – basée sur l'efficacité et l'économie des signifiants utilisés – et amène régulièrement la conception sonore à être intégrée à la mise en scène.

Le chapitre 4 est destiné à l'analyse des écritures scéniques de La Pire Espèce. Celles-ci, découlant directement de la relation décrite dans le chapitre précédent, sont mises au point lors d'ateliers de recherche-crédation (appelées *Études* par la compagnie) eux-mêmes structurés par des questions de recherche et des contraintes dramaturgiques préétablies.

Tous ces points mènent finalement à discuter dans le chapitre 5 de l'esthétique sonore de La Pire Espèce. Des exemples de ses paysages sonores sont donnés ainsi que des réflexions sur la sonorisation.

---

68. LARRUE, « Intermédialité et théâtre ».

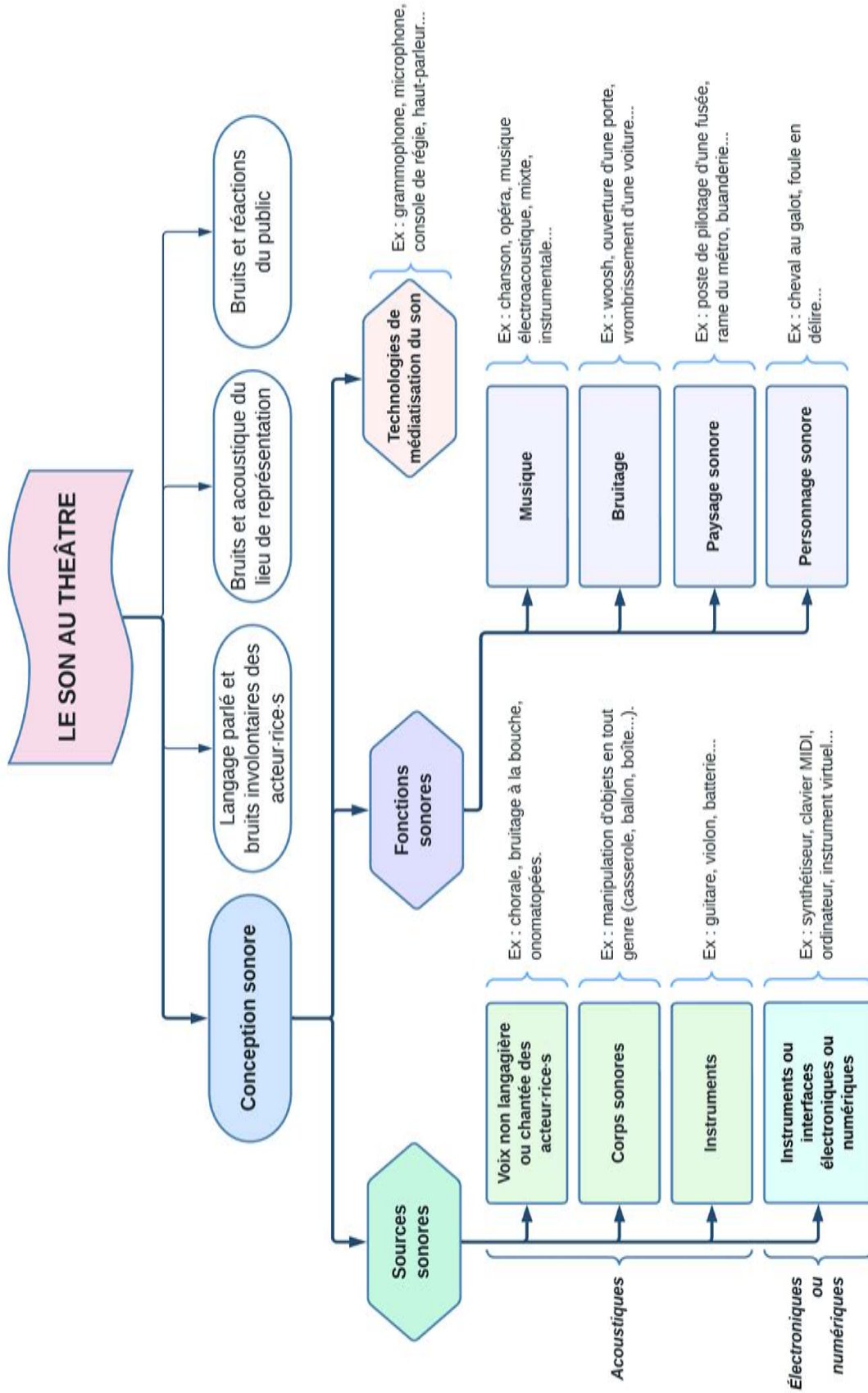


FIGURE 0.1 Schématisation du cadre théorique (représenté par les flèches et lignes plus épaisses et les cases colorées) selon les définitions établies du « son au théâtre » et de la « conception sonore » dans ce mémoire.



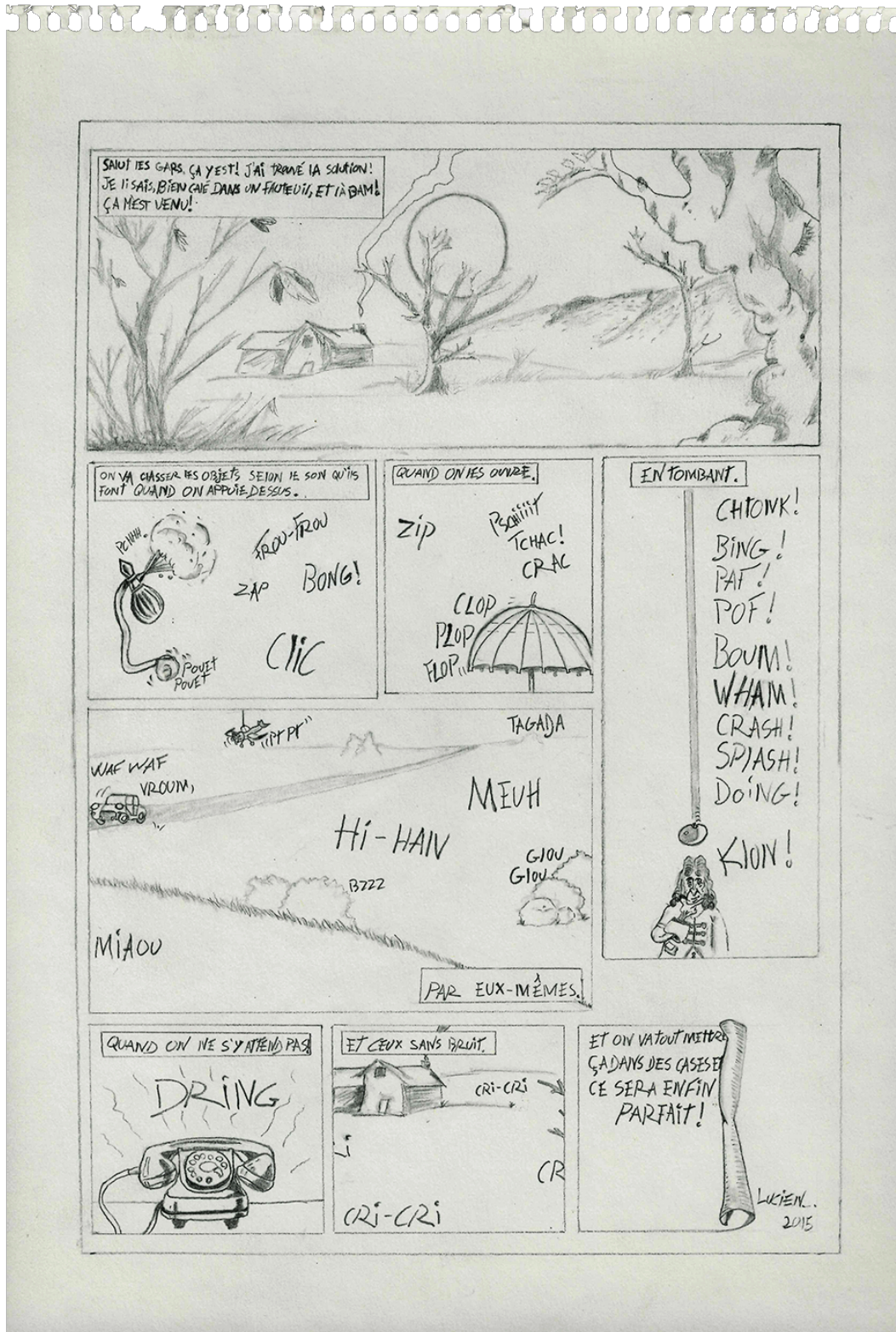


FIGURE 0.2 Bande dessinée de l'archiviste de La Pire Espèce, proposant une nouvelle classification des objets de la compagnie ©Lucien Sauvé.

Nom	Fichiers	Réfé...
○ tentative de plan	0	0
○ 00.00 Avant-Propos	0	0
○ 00.01 Histoire du sujet du mémoire et de son évolution	1	1
○ 00.02 Pourquoi je m'intéresse à la conception sonore	1	1
○ 00.03 Iel	1	1
○ 01.00 Introduction	0	0
▶ 01.00 Contexte	1	2
○ 01.01 Objectifs	1	3
▶ 01.02 Choix de la troupe	1	5
▶ 01.03 Cadre épistémologique	1	6
○ 01.04 Méthodologie	1	2
○ 02.00 Le théâtre d'objets, un théâtre de recherches et d'images	1	1
▶ 02.01 Théâtre de recherche	1	4
▶ 02.02 Théâtre d'images	2	11
▶ 02.03 Théâtre d'objets - histoire et caractéristiques	3	15
○ 03.00 Processus de recherche et création	2	14
○ 03.00 Présentation des proches collaborateurices	2	7
▶ 03.01 Énergie créatrice	1	5
▶ 03.02 Multidisciplinarité	2	4
▶ 03.03 Metteur en scène pour orienter la recherche-crédation	2	5
○ 04.00 Relation avec le public	2	10
○ 04.01 Position de l'acteurice-conteurice-manipulateurice	2	6
○ 04.02 Détournement de l'illusion théâtrale	2	9
○ 04.04 Opacité médiatique	3	17
○ 05.00 Une écriture scénique pour l'image	1	2
○ 05.01 Définir des contraintes en nommant un processus	2	8
○ 05.02 L'écriture scénique	2	4
○ 05.03 L'écriture pour l'image	2	13
○ 06.00 Esthétique sonore	1	3
○ 06.01 Contrepoint de la conception sonore	2	9
○ 06.02 Paysage et décors sonore	2	19
○ 06.03 Personnification des images par le son	2	9
○ 07.00 Conclusion	1	1
▶ 07.01 sectorisation - hiérarchie verticale	1	6
○ 07.02 importance de la médiation culturelle...	1	1

FIGURE 0.3 Capture d'écran de l'arbre de codage de tous les chapitres (sans tous leurs niveaux). Chaque ligne représente une catégorie dans laquelle se trouvent d'autres catégories. Elles sont toutes composées de plusieurs citations, références ou notes issues des différentes données recueillies.

▼○ 05.00 Une écriture scénique pour l'image	1	2
▼○ 05.01 Définir des contraintes en nommant un processus	2	8
○ 05.01.01 médium = plein de questions	1	4
▼○ 05.01.02 Quelques exemples de contraintes	1	4
○ 05.01.02.01 Oedipe	2	17
○ 05.01.02.02 Villes	1	4
▼○ 05.02 L'écriture scénique	2	4
▼○ 05.02.01 Un peu de patentage	2	9
▼○ 05.02.01.01 effusion d'idée pour générer un dialogue entre...	1	4
○ 05.02.01.01.01 texte devient une matière, un médium	2	6
○ 05.02.01.02 chercher pleins de solutions a pleins de problè...	1	3
▼○ 05.02.02 Une démarche concrète	2	9
○ 05.02.02.01 attitude réduite avec les mediums	2	15
○ 05.02.02.02 laisser les images-mediums-objets nous men...	2	12
▼○ 05.02.03 archéologie onirique	2	8
○ 05.02.03.01 médium qui dicte l'écriture	2	4
▶○ 05.03 L'écriture pour l'image	2	13
▼○ 06.00 Esthétique sonore	1	3
▼○ 06.01 Contrepoint de la conception sonore	2	9
▼○ 06.01.01 Force de l'image sonore	2	4
▼○ 06.01.01.01 Contre l'imitation médiatique du son	3	11
○ 06.01.01.01.01 se moque du procédé	3	3
○ 06.01.02 pour pas en faire trop, enlever l'inutile	1	2
▼○ 06.02 Paysage et décors sonore	2	19
○ 06.02.01 def paysage sonore	1	3
▼○ 06.02.02 réflexion sur la médiatisation	2	8
▼○ 06.02.02.01 def son direct et son médiatisé	1	1
○ 06.02.02.01.01 def médiation	1	1
○ 06.02.02.01.02 on va pas dire son reproduit	1	2
○ 06.02.02.02 bruitage à la bouche pour localisation	1	1
○ 06.02.02.03 pas de sonorisation si le son a besoin de fragil...	1	1
○ 06.02.02.04 sonorisation pour être plus proche et précis	1	3
○ 06.02.02.05 sonorisation pour plus de possibilités	1	1
○ 06.03 Personnification des images par le son	2	9

FIGURE 0.4 Capture d'écran de l'arbre de codage des chapitres 5 et 6 avec tous leurs niveaux dépliés.



## CHAPITRE 1 UN THÉÂTRE DE RECHERCHE ET D'IMAGES

Comment travailler la caméra en direct en théâtre d'objets ? Comment aborder la narration avec la marionnette ? Quels liens dramaturgiques peuvent unir un·e musicien·ne de scène et un·e acteur·rice ? Autant de contraintes que de problèmes à résoudre pour une compagnie spécialisée en théâtre d'objets qui cherche de nouveaux procédés théâtraux. C'est lors de laboratoires de recherches que, chaque année, les membres de La Pire Espèce tentent de trouver des réponses à des questions dramaturgiques et techniques très précises qu'ils se posent au fil de leur cheminement artistique. Ce travail d'exploration artistique les amène à mettre au point des écritures pour différents médias : l'objet, la marionnette, la musique, la lumière, etc. Mais avant d'entrer plus en détail sur le théâtre développé par La Pire Espèce, voyons les mouvements dans lesquels il s'inscrit, à savoir le *théâtre de recherche* et le *théâtre d'images*.

### 1.1 Théâtre de recherche

L'arrivée de la recherche-crédation en théâtre a été d'une importance cruciale pour l'évolution de la conception sonore. Il n'est d'ailleurs plus à démontrer qu'elle est un élément clef dans l'évolution artistique d'un domaine<sup>1</sup>. Si toute création théâtrale implique un certain travail de recherche, la signification de l'appellation « théâtre de recherche » se trouve en fait plus dans le connoté que le dénoté : c'est un théâtre laissant place à l'exploration et à l'expérimentation<sup>2</sup>. Ses caractéristiques principales ont été énumérées par l'écrivain Serge Ouaknine<sup>3</sup>. On y retrouve par exemple :

- un « assujettissement de l'information [dramatique] à la recherche d'une écriture scénique ».
- Une « présence quasi permanente des acteurs en scène et implication de toute la troupe ».
- Une « attribution de différents rôles aux mêmes acteurs ».
- Une « gestion et création de type communautaire ou collectif ». Tous les médias et toutes

---

1. QUÉINNEC, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », p. 230-231.

2. Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval, 2001, p. 10.

3. Serge OUAKNINE. « Un théâtre qui passe à l'acte : dit théâtre de recherche ». In : *jeu* 12 (1979), p. 208-212. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1979-n12-jeu1063349/29135ac/> (visité le 02/02/2022), p. 211-212.

les pratiques sont au même niveau : les concepteur·rice·s sont mobilisé·e·s dès le début du processus. C'est un modèle de création coopératif, collaboratif et déhiérarchisé<sup>4</sup>.

- Des « décors, costumes, accessoires légers, transportables et astucieux ».
- Un « éclatement de la forme et du contenu ».
- Une « mobilité des éléments mis en jeu, permutabilité des éléments physiques et humains ».
- Des « discours de type onirique ou organique [avec une] artificialité cohérente ».
- Une « multiplicité des sens exprimés, ouverture aux interprétations de chacun ».
- Une « influence décisive de l'esthétique cinématographique : théâtre de gros plan et de plan séquence, panoramique effectué par le public ».

Et pour compléter ces caractéristiques (auxquelles les œuvres de La Pire Espèce correspondent parfaitement) ajoutons que la dimension ludique de ce type de théâtre est aussi particulièrement importante<sup>5</sup>. Le jeu, le rire et l'humour sont au cœur de la pratique.

Le théâtre de recherche est aussi un théâtre qui ouvre les frontières de la discipline. Rappelons que les théâtres marginaux offrent un espace de recherche idéal pour les concepteur·rice·s sonores : ils offrent un terrain de recherche exceptionnel pour l'expérimentation<sup>6</sup>. Citons par exemple les compagnies du Bureau de l'APA, de l'Orchestre d'hommes-orchestres (l'ODHO) ou encore du Théâtre Rude Ingénierie (TRI), trois troupes expérimentales québécoises où la conception sonore est au premier plan. Leurs créations, qui tiennent souvent plus de la performance que du théâtre, sont articulées autour de toutes sortes de bricolages et de patentages (voir figures 1.1, p. 20 ; 1.2, p. 21 et 1.3, p. 22)<sup>7</sup>. Elles allient lutherie numérique et cabaret, danse et installation sonore, mais plus largement encore, musique et théâtre. Ces compagnies faisaient d'ailleurs partie du champ d'étude original de ce mémoire. Si le sujet s'est par la suite concentré sur le théâtre d'objets, leurs créations restent de parfaits exemples de l'importance de la recherche-crédation pour les études théâtrales et fournissent de nouvelles données quant au rôle pouvant être endossé par le son au théâtre. Cherchant sans cesse de nouvelles écritures scéniques, ce genre de compagnie offre un espace inespéré à l'intégration des nouvelles technologies – qui s'installent encore avec difficulté dans les créations théâtrales

---

4. Ce modèle fera l'objet d'une plus ample description dans le chapitre 2.

5. Irène ROY. *Le Théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Série Études des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Québec : Nuit blanche, 1993, p. 87.

6. COUSINS, « Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre », p. 343.

7. Pour des extraits vidéo, voir : BUREAU DE L'APA. *Entrez nous sommes ouverts*. URL : <https://vimeo.com/224258146> (visité le 12/07/2022). L'ORCHESTRE D'HOMMES-ORCHESTRES. *Cabaret brise-jour*. URL : <https://vimeo.com/136734721> (visité le 12/07/2022). THÉÂTRE RUDE INGÉNIERIE. *Dreamland*. URL : <https://vimeo.com/410210126> (visité le 12/07/2022).



FIGURE 1.1 Photo prise lors d'une représentation du spectacle *Entrez nous sommes ouverts* du Bureau de l'APA ©Marion Gotti.

plus traditionnelles à cause de l'effet *gadget* qu'elles amènent – et, plus généralement, au son dans un cadre spectatorial<sup>8</sup>.

Dans un esprit plus universitaire, mais tout aussi expérimental, la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (située à l'Université du Québec à Chicoutimi) a elle aussi participé à cette « émancipation » de la conception sonore et à la démocratisation d'outils technologiques assez récents<sup>9</sup>. De 2010 à 2021, elle a réalisé plusieurs créations, organisé des événements publics et publié divers articles et ouvrages clefs pour la recherche en son au théâtre<sup>10</sup>.

Cela dit, la compagnie faisant l'objet de cette recherche n'est pas spécialement favorable à l'utilisation des nouvelles technologies dans ses mises en scène. L'usage d'une technologie peu connue par le grand public amenant inévitablement un effet d'immédiateté, La Pire Espèce

8. Voir l'annexe *Entrevue avec Frédéric Auger*, p. 121, ligne 276.

9. QUÉINNEC, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », p. 212-213.

10. À propos. URL : <https://dramaturgiesonore.com/a-propos/> (visité le 24/04/2022).



FIGURE 1.2 Photo prise lors d'une représentation du spectacle *Cabaret brise-jour* de l'Orchestre d'hommes-orchestres ©Guillaume D. Cyr.

s'en tient généralement loin<sup>11</sup>. Son lien avec le théâtre de recherche concerne donc surtout son modèle de création, son intérêt pour l'expérimentation et sa marginalité théâtrale.

## 1.2 Théâtre d'images

Si le théâtre de recherche se démarque par son expérimentation en renouvellement constant, il a tout de même connu différents courants au Québec dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Le théâtre d'images en fait justement partie :

[n]ous n'avons élu qu'une seule des tendances actuelles du théâtre de recherche au Québec, tendance qui à nos yeux, se démarque des autres précisément par son écriture scénique, sorte de polyphonie d'images, superposant en contrepoint tous les éléments scéniques en tant que figures composant l'« alphabet » de ceux qui ont aspiré à renaître

11. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 129, ligne 323.





FIGURE 1.3 Photo de l'installation *Dreamland* du Théâtre Rude Ingénierie ©Bruno Bouchard.

au langage théâtral [...]. Il s'agit de ce qu'il est désormais convenu de qualifier, à tort ou à raison, le théâtre de l'image<sup>12</sup>.

Selon la maîtresse de conférences en études théâtrales Ariane Martinez, trois choses sont néanmoins nécessaires pour qualifier un théâtre de *théâtre d'images* : « une dramaturgie fondée sur l'image, une prééminence de la dimension matérielle du plateau, et, enfin, un traitement indisciplinaire des corps en scène<sup>13</sup> ». Par *indisciplinaire*, il est ici sous-entendu que la dramaturgie ne peut être réduite à une seule discipline (le théâtre), mais exige plutôt un croisement disciplinaire. De plus, le théâtre d'images se distingue par la hiérarchie horizontale à laquelle sont soumis tous « les signes du plateau »<sup>14</sup>. En effet, toutes les personnes prati-

12. HÉBERT et PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre de l'image*, p. 10.

13. Ariane MARTINEZ. « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIXe siècle et aujourd'hui ». In : *annuaire* 46 (2009), p. 159-168. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n46-annuaire3980/045377ar/> (visité le 08/12/2021), p. 159.

14. Philippe GENTY. *Dossier de presse de Lignes de fuite*. Représenté au Théâtre national de Chaillot du 4 au 31 octobre 2003. In *ibid.*, p. 161.



ciennes invitées à participer à une création en théâtre d'images sont invitées à s'allier pour se mettre au service de l'image plutôt qu'à orienter leurs recherches sur leur propre discipline<sup>15</sup>.

Relevons tout de même une contradiction apparente dans le choix du sujet d'étude : alors qu'en introduction ont été soulevés les effets d'un théâtre ocularocentrisme (tourné vers le côté visuel), pourquoi nous pencher à présent sur les conceptions sonores d'une troupe de théâtre d'objets se disant appartenir au théâtre d'*images*<sup>16</sup> ? L'explication se trouve en fait dans la définition même du terme « *theatre of images* ». Ce dernier désigne en réalité un théâtre qui « exclut le dialogue ou fait un usage minimal des mots, au profit d'une imagerie auditive, visuelle et verbale<sup>17</sup> ». Cette définition du théâtre d'images, qui provient d'ailleurs de la première personne à avoir utilisé ce terme, inclut donc une dimension sonore : celle d'une image auditive.

Apparue pour la première fois dans les années 1970 à New York, la notion de théâtre d'images a été apportée par l'autrice Bonnie Marranca qui l'a employée afin de distinguer le théâtre de Robert Wilson d'un théâtre dit « de texte »<sup>18</sup>. Wilson est une des premières personnes en mise en scène à avoir repensé sa vision de la conception sonore afin de la considérer comme un média à part entière dans ses spectacles. Dans la même lignée se trouve par exemple Robert Lepage, qui lui aussi a grandement participé à l'émancipation du son au théâtre tout en travaillant avec l'image<sup>19</sup>. Le théâtre d'images implique donc beaucoup de non-verbal et de co-verbal et semble amener les créateur·rice·s à faire preuve de toujours plus d'inventivité sur les plans oral et aural<sup>20</sup>. Par théâtre *de texte*, Marranca fait ici référence à un théâtre où le texte et la manière dont il est communiqué par les personnes en scène prédominent et dictent la création. Ducas et Monty parlent d'ailleurs de théâtre « d'acteurs<sup>21</sup> » et certain·e·s chercheur·se·s utilisent même le terme théâtre « de verbe<sup>22</sup> ».

---

15. MARTINEZ, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIXe siècle et aujourd'hui », p. 160-161.

16. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 153, ligne 164.

17. BONNIE MARRANCA. *The Theatre of Images. Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer*. Traduit par Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. New York, éd. PAJ Publications, 1976. In Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Le premier "théâtre d'images" (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme ». In : *Revue de la BNF* 48.3 (2014), p. 24-30. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-24.htm> (visité le 08/12/2021).

18. Ibid., p. 24.

19. SALTER, « Dramaturgies du son », p. 73.

20. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 35.

21. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 4.

22. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 32.

Toutes ces définitions du théâtre d'images collent finalement en tous points avec La Pire Espèce. En effet, la compagnie a à cœur de laisser aux images et à la poésie la place d'exister en ne soumettant sa dramaturgie à aucun élément dominateur – comme ce fut longtemps le cas avec le texte en théâtre<sup>23</sup>. Ce logocentrisme (focalisation sur la parole) n'est d'ailleurs pas moins impliqué dans l'oubli du son au théâtre. Celui-ci prenant vie à travers la voix des acteur·rice·s, il impose une écoute basée sur le verbe et complexifie dans un certain sens le développement d'une écoute ouverte au reste de la réalité sonore d'une dramaturgie<sup>24</sup>.

Puisqu'une approche basée sur l'image implique la prise en compte des dimensions à la fois sonores et visuelles d'un spectacle, les créateur·rice·s en théâtre d'images ont, selon nous, développé une nouvelle auralité<sup>25</sup>. C'est du moins ce qui peut être remarqué dans la manière dont La Pire Espèce utilise le son : il est un des vecteurs de sens essentiel de leurs spectacles. Leur théâtre est d'ailleurs « un théâtre peu bavard<sup>26</sup> » où chaque signe, qu'il soit sonore ou visuel, est réfléchi en fonction de son efficacité significative.

### 1.3 Théâtre d'objets

Le premier théâtre d'objet(s) du monde francophone est né en France dans les années 1980 avec les compagnies du Vélo Théâtre, du Théâtre de Cuisine et du Théâtre Manarf<sup>27</sup>. Écrit sans « s » par ces derniers, le théâtre d'objet français n'a cependant pas eu l'occasion d'influencer le théâtre d'objets québécois (généralement écrit avec un « s » au Québec). En effet, bien qu'ayant presque 20 ans d'écart (La Pire Espèce a vu le jour en 1999), ces deux théâtres n'entretiennent aucun lien de parenté. Ce ne fut que lorsque des spectateur·rice·s français·es assistèrent au premier spectacle de Ducas et Monty – qui pensaient alors avoir inventé le genre – que ces derniers apprirent l'existence des compagnies françaises. Même si elles organisent à présent

---

23. HÉBERT et PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre de l'image*, p. 7.

24. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 35.

25. L'auralité recoupe ce qui est donné à entendre et la manière de l'entendre (ibid., p. 22).

26. *L'Abrégé de La Pire Espèce*. Montréal, 2019, p. 14.

27. Agnès LIMBOS. « Le théâtre d'objet (sans s) ». In : *Études théâtrales* N° 63-64.2 (2015), p. 161-165. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2015-2-page-161.htm?ref=doi> (visité le 01/12/2020).

des stages ensemble<sup>28</sup>, il est donc assez étonnant de remarquer que certaines caractéristiques assez précises se retrouvent entre les compagnies des deux continents<sup>29</sup> :

- l’objet est un point central dans leurs créations, il est envisagé comme un signe servant de médium pour faire émerger une poésie des choses ;
- ce sont des théâtres marginaux (souvent intimistes), issus de collaborations entre artistes manipulant déjà la marionnette, le jeu clownesque ou encore les arts plastiques ;
- elles sont animées par une volonté de contrôle sur la machine théâtrale<sup>30</sup> et d’affranchissement des conventions du théâtre classique : elles vont ainsi aller chercher des procédés dans d’autres arts (le montage cinématographique, les ellipses de bande dessinée...) ;
- les personnes en scène accumulent les rôles : tantôt dans une narrativité proche de celle du conte, tantôt interprètes, tantôt manipulateur·rice·s ;
- leurs spectacles sont multigénérationnels ;
- elles s’appliquent à faire un théâtre sans illusion (principe d’opacité médiatique) ;
- elles s’accordent pour dire que le théâtre d’objet(s) est un théâtre où tout est plus vrai et plus faux à la fois. Par exemple, si un œuf est utilisé pour incarner Macbeth, le public saura pertinemment que l’œuf n’est pas réellement Macbeth, mais s’il tombe, il se cassera bel et bien. L’œuf sera donc réellement brisé, contrairement à un·e acteur·rice jouant la mort d’un personnage.

C’est toutefois dans leurs rapports aux objets que les compagnies françaises et québécoises présentent des différences notables : contrairement à La Pire Espèce, les compagnies françaises ne transforment jamais leurs objets. Elles vont simplement les mettre en scène, sans jamais entrer avec eux dans un rapport marionnettique<sup>31</sup>. Elles ne dessineront par exemple jamais deux yeux sur une bouteille et se tiennent loin des scénographies basées sur des constructions en carton<sup>32</sup>. Leur théâtre se veut dénonciateur de la société de consommation, il a pour but de « parler des gens<sup>33</sup> ».

---

28. *Des écritures scéniques pour l’objet manipulé*. URL : <http://www.theatredecuisine.com/spectacle/des-ecritures-sceniques-pour-lobjet-manipule> (visité le 13/07/2022).

29. Voir : l’annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123. Marie-Andrée BRAULT. « Cas d’espèce : regard sur le Théâtre de la Pire Espèce ». In : *jeu* 120 (2006), p. 63-69. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2006-n120-jeu1113006/24397ac/> (visité le 01/12/2020), p. 66-67. Justine DUVAL. *Analyse : Le Théâtre d’objet*. 2012. URL : <https://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php#1123> (visité le 01/12/2020). AVIGNON UNIVERSITÉ. *Leçon de Christian Carrignon*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=H4y6Jfr3D5o> (visité le 03/04/2022). LIMBOS, « Le théâtre d’objet (sans s) », p. 161-164.

30. Ce terme est expliqué un plus loin, p. 28.

31. Voir l’annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 151, ligne 50.

32. DUVAL, *Analyse : Le Théâtre d’objet*.

33. Katy DEVILLE et Christian CARRIGNON. *Présentation : Théâtre de Cuisine*. URL : <http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation> (visité le 03/12/2020).

Par ailleurs, tout comme lors d'une performance musicale mettant en scène des objets, prenons l'exemple de *La chambre des machines* de Nicolas Bernier et Martin Messier<sup>34</sup>, la présence sur scène d'un objet nous met face à « l'objet référentiel et sa poétisation, tout autant que sa dénaturation<sup>35</sup> ». L'objet présente alors une double nature qui se retrouve en théâtre d'objets : c'est grâce à sa nature anthropologique, qui lui confère des signifiants communs à des personnes d'une même culture, qu'une fois poussée dans ses retranchement dramaturgiques, la nature poétique de l'objet émerge<sup>36</sup>.

En outre, le théâtre d'objet(s) intègre tous les médias à sa disposition – que ce soit le jeu des acteur-ric-e-s, la photographie, le son ou encore la lumière – et s'attèle à les transformer en signes. Ces signes deviennent par la suite des personnages ou participent à la construction du monde fictionnel de chaque création. Le public n'est par ailleurs pas passif dans cette construction dramaturgique puisqu'une grande partie du spectacle se trouve être dans son cerveau.

### 1.3.1 Imagerie mentale

Afin d'illustrer ce en quoi l'imagerie mentale est d'une importance capitale en théâtre d'objets, reprenons un exemple donné par Francis Monty lors du colloque de l'AQM (voir à 1 h 01 min et 15 sec du lien en note de bas de page)<sup>37</sup>. Ce dernier, souhaitant présenter le pouvoir de suggestion des objets, y présente l'impact que peut avoir l'objet sur une simple phrase issue du répertoire de *La Pire Espèce* : « Voici mon père. » Lorsqu'il présente la phrase une première fois en l'accompagnant d'un geste désignant Olivier Ducas (alors assis à côté de lui), ce dernier devient instantanément un acteur endossant le rôle du père dans la tête des spectateur-ric-e-s. Ne connaissant pas ce personnage, iels ne peuvent cependant pas présumer grand-chose de lui. Toute une présentation et installation dramatiques seraient nécessaires afin d'enrichir cette présentation. Des costumes pourraient par exemple nous donner quelques informations supplémentaires, mais il n'en reste pas moins que l'imagination du public n'est pas grandement stimulée : la plupart des gens ont une lecture similaire de cette scène. Mais lorsque Francis présente la phrase en désignant cette fois-ci un tyrannosaure en plastique qu'il pose sur la table, la situation se complexifie et de multiples interprétations en découlent.

---

34. Martin MESSIER et Nicolas BERNIER. *La chambre des machines*. URL : <https://martinmessier.art/la-chambre-des-machines-fr.html> (visité le 26/04/2022).

35. Nicolas BERNIER. « Composition orientée objet ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 33-44. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017210ar/resume/> (visité le 04/08/2021), p. 38.

36. Dominique ALLARD. « De l'objet à la "chose" animée : le désenchantement de l'objet ». In : *Esse arts + opinions* 75 (2012), 4-11. In *ibid.*, p. 38.

37. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES. *L'écriture et la non écriture de la marionnette*. URL : <https://youtu.be/EtLBX5zpTws?t=2660> (visité le 04/02/2022).

Est-ce que son père est un tyrannosaure ? Un prédateur ? Une figure protectrice ? Est-ce que le personnage représente son père à l'aide d'un jouet afin de se détacher de la réalité ? Est-ce que ce bout de plastique doit à présent être considéré comme un personnage à part entière ou bien ce n'est qu'une projection de l'acteur ? Est-ce que le narrateur manipule son père tout comme il manipule ce tyrannosaure en plastique ? Bref, autant d'interprétations possibles que de personnes dans le public.

L'imagerie mentale que requiert ce style théâtral peut être étudié d'un point de vue communicationnel : les images mentales provoquées peuvent être individuelles, et donc « construites à partir des activités cognitives propres à chaque individu », ou sociales, « des plus enfouies aux plus éphémères [...] : les mythographies, les stéréotypes, les modes, les représentations liées à l'actualité proche, à "l'air du temps" »<sup>38</sup>.

La suggestion est ainsi omniprésente en théâtre d'objets. Elle y est souvent de nature sonore. En effet, le son pouvant être un média très économique aussi bien aux niveaux sémiologique et dramaturgique qu'au niveau budgétaire, il est un outil essentiel à la narration. Les narrateur·rice·s sont amené·e·s à s'impliquer physiquement et à utiliser tout leur appareil vocal afin de suggérer des personnages, des mondes fictionnels et venir donner des informations supplémentaires à celles déjà données<sup>39</sup>. Par exemple, afin de nous signifier qu'une scène va se dérouler dans un château, au temps des rois et des reines et que nous nous trouvons dans la salle du trône, une simple imitation des trompettes sonnante l'arrivée du roi peut suffire à suggérer le décor<sup>40</sup>.

Ainsi, un spectacle de théâtre d'objets appelle une infinité d'interprétations qui se réinventent et évoluent grâce à la narration. L'économie étant le maître mot de ce genre théâtral, de nombreuses évocations et suggestions sont proposées au public en laissant le soin à ce dernier d'interpréter son propre spectacle.

#### 1.4 La Pire Espèce

Fondée en 1999 par Olivier Ducas et Francis Monty, la compagnie de La Pire Espèce « emprunte ses techniques à différentes disciplines telles que la marionnette, le théâtre d'objets, le clown,

---

38. Jean-Paul ACHARD. *Schématization de la communication audiovisuelle*. URL : <http://surlimage.info/ecrits/schematisation.html#UP> (visité le 13/12/2021).

39. Voir : l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 125, ligne 112. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

40. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 125, ligne 104.

le cabaret et le théâtre de rue<sup>41</sup> ». Reconnue internationalement pour son travail, elle est pionnière en théâtre d'objets au Québec et est à l'origine de :

26 créations originales, 1 exposition, 2 spectacles de rue et 7 cabarets ; plus de 1800 représentations dont la moitié à l'étranger ; des tournées récurrentes au Canada, en Europe et en Amérique latine ; 5 traductions espagnoles, 9 traductions anglaises, une traduction coréenne, 1 traduction portugaise et 1 adaptation audacieuse pour sourds et entendants ; 7 coproductions québécoises et internationales et de nombreux stages de perfectionnement pour les artistes et les enseignant-e-s<sup>42</sup>.

En outre, La Pire Espèce collectionne les prix et les nominations soulignant la qualité et l'originalité de ses créations, sa cohésion d'équipe, ses conceptions sonores ou encore ses scénographies.

Lorsque Ducas et Monty créèrent leur premier spectacle (*Ubu sur la table*), leur principale motivation était de rompre avec les conventions théâtrales. En effet, dès leur sortie de l'École nationale de théâtre du Canada (ENT), Ducas en jeu et Monty en écriture, ils ressentirent le besoin de s'affranchir de la « machine théâtrale » conditionnée par le théâtre d'acteurs car ce dernier ne leur donnait pas pleinement satisfaction en tant que créateurs<sup>43</sup>. Par *machine théâtrale*, ils désignent tout ce que, d'habitude, les acteur-ric-e-s ne contrôlent pas (ou du moins dont iels ne s'occupent pas) lors d'un spectacle, à savoir le son, la lumière, la mise en scène, la scénographie, mais aussi les conventions de temps, de lieu, d'action, etc. Ainsi, afin de s'émanciper de toutes ces conventions, ils se les sont appropriées en réinventant leur propre rôle au sein de la dramaturgie. Rôle grâce auquel ils se sentent enfin maîtres de leurs propres créations, pouvant alors incarner un narrateur et différents personnages à la fois, sortir de leur rôle quand bon leur semble ou encore faire des adresses au public librement et à volonté. En résumé, un rôle déjouant les règles dictées par cette machine à laquelle ils avaient été soumis lors de leurs études.

Le point de départ fut donc la création d'*Ubu sur la table*, une adaptation d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. La première contrainte rencontrée était leur nombre et leur budget : ils n'étaient que deux et n'avaient ni subvention, ni moyen d'intégrer d'autres personnes dans leur projet. Surgit alors l'idée d'utiliser des objets pour leur faire incarner des personnages. Leur permettant de jouer plusieurs rôles à la fois, facilitant les échanges et ne demandant pas de réalisme, cette astuce agrandit aussi leur rôle d'acteur puisqu'ils pouvaient dès lors endosser simultanément plusieurs fonctions au sein du théâtre : conteur, manipulateur, metteur en scène, technicien de scène, régisseur... Bref, le théâtre d'objets québécois était né.

41. *Démarche artistique*. URL : <https://pire-espece.com/demarche-artistique/> (visité le 27/04/2022).

42. Ibid.

43. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 22.

Les prémices de leur théâtre d'objets instaurent en outre la présence d'une table sur scène à partir de laquelle et sur laquelle une grande majorité des actions se déroulent. La fonction de cette table est adaptable à leurs besoins dramaturgiques. Selon leur collaborateur Éloi de Grandmaison, elle est l'endroit « où se côtoient le miniature et l'infini [...] ». Elle est une mise en abîme, certes, mais du monde, voire de l'univers et du temps<sup>44</sup> ». Les changements de scène et de décors y sont d'une rapidité déconcertante. Une table sur scène peut se voir soudainement investie d'un rouleau de papier toilette afin de représenter une salle du trône (seul élément scénographique avec la boîte de conserve à accompagner dans le spectacle les trompettes susmentionnées, voir figure 1.4, p. 29). Les angles de vue y sont multiples. Les acteur-ric-e-s nous invitent à y faire des cadrages dignes du cinéma et nous transportent d'ellipse en ellipse à la manière d'un-e illustrateur-ric-e de bande-dessinée.



FIGURE 1.4 Capture d'écran de la bande-annonce du spectacle *Ubu on the table* de La Pire Espèce ©Mathieu Doyon.

### 1.4.1 Différentes approches de l'objet

Ducas et Monty ont mis au point différentes approches dans leur travail avec l'objet qui les ont menés à « créer différentes écritures<sup>45</sup> ». Dans l'atelier donné par Marcelle Hudon en 2021

44. Éloi DE GRANDMAISON. *La table*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-table/> (visité le 27/04/2022).

45. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 126, ligne 169.

lors du colloque de l'AQM, trois relations avec l'objet, privilégiées par les manipulateur·rice·s lors des laboratoires de recherche-création en théatre d'objets, ont été abordées. Elles sont décrites dans *L'abrégé de La Pire Espèce* (une trousse pédagogique à l'attention des personnes souhaitant s'initier au théatre d'objets).

- L'objet au centre de l'attention : toute la sémantique de l'objet est à déployer. Beaucoup de recherches sur son pouvoir poétique, ses possibles évocations, sa capacité à porter du sens, les multiples conventions sociales auxquelles il est associé (ou bien auxquelles on peut l'associer)<sup>46</sup>, etc. Autant de détails qui, une fois mis en dialogue avec un texte, ont un potentiel poétique exceptionnel (voir l'extrait issu de leur spectacle *Villes, collection particulière* en note de bas de page, c'est un bon exemple de ce dont il est question ici)<sup>47</sup>.
- L'objet comme extension de l'interprète : il peut par exemple devenir son troisième œil, incarner son ou ie, être une extension de son bras ou encore représenter sa maladie, comme c'est le cas dans la première scène de leur spectacle *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste* (voir le lien en note de bas de page)<sup>48</sup>.
- L'objet personnifié : celui-ci devient alors autonome (l'interprète peut même interagir avec lui). La personnification d'un objet demande beaucoup d'écoute, il faut lui trouver « sa respiration, son déplacement de prédilection et sa voix, puis crée[r] sa personnalité (son paysage mental) en tenant compte de ses caractéristiques physiques<sup>49</sup> ». Tous ces détails sont importants pour les spectateur·rice·s puisqu'ils leurs permettent d'identifier les personnages présentés (tout comme en théatre d'acteurs finalement). Ce processus est bien présenté dans la naissance du personnage de Persée, éponyme du spectacle de La Pire Espèce (voir à 3 min et 26 sec du lien en note de bas de page)<sup>50</sup>.

#### 1.4.2 Présentation des spectacles

Voici de brefs résumés des différentes créations de la compagnie auxquelles nous ferons régulièrement référence. Ils portent principalement sur les caractéristiques en rapport avec cette recherche, à savoir la conception sonore et les enjeux de sonorisation (pour des résumés concernant le contenu dramatique de ces spectacles, se référer aux liens en note de bas de page).

---

46. *L'Abrégé de La Pire Espèce*, p. 3.

47. *Le café*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-cafe/> (visité le 27/04/2022).

48. *Le camion*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-camion/> (visité le 27/04/2022).

49. *L'Abrégé de La Pire Espèce*, p. 2.

50. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Extrait - La Naissance de Persée*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nyziTMUojjk&t=206s> (visité le 27/04/2022).



*L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*<sup>51</sup> (2022) : spectacle (duo) de théâtre d'objets. Les régies son et lumière sont interprétées à vue par les acteurs depuis la scène à l'aide de pédales. La régie lumière est interprétée par une personne en régie. La sonorisation se limite à deux petits haut-parleurs placés en arrière des acteurs, sur scène, parmi les autres objets utilisés dans le spectacle. Ces derniers sont régulièrement détournés grâce à leur dimension sonore. Le bruitage à la bouche est prépondérant.

*Œdipe*<sup>52</sup> (2020) : pièce montée lors de la pandémie basée sur le principe de la répétition d'un mot ou d'une syllabe sur un rythme précis (inspiration de la musique répétitive de Steve Reich). La répartition des rôles est pensée de manière à ce que chaque acteur·rice représente une fonction théâtrale à la manière de la répartition des rôles dans un groupe de musique (présence d'un chœur, de solistes, d'une personne chargée du rythme, etc.). La recherche-crédation ayant menée à cette courte forme est partie de la volonté d'utiliser des vecteurs de sens musicaux (la rythmicité et la répétition) pour les adapter au théâtre.

*Léon le nul*<sup>53</sup> (2019) : spectacle (solo) dit de théâtre d'objets sans objet. Il n'y a pas de régie son, seulement lumière (interprétée par une personne en régie). L'acteur est seul en scène, simplement accompagné d'une chaise et d'une bouteille d'eau. Il navigue constamment entre les vingt personnages de la pièce. Le bruitage à la bouche est omniprésent et permet à l'acteur d'évoquer un personnage, de nous situer dans l'espace, de poser un décor ou encore d'animer des objets.

*Les contes zen du potager*<sup>54</sup> (2018) : spectacle (duo) de théâtre d'objets sur table, composé de courtes formes issues de contes zen traditionnels. Il n'y a pas de régie son, seulement lumière (interprétée par une personne en régie). Deux acteur·rice·s se donnent la réplique et effectuent des manipulations d'objets très précises. L'esthétique zen du spectacle fait ressortir l'importance du son et du silence tout au long de celui-ci, à tel point que les nombreux bruitages (à la bouche et d'objets) sont à la source d'une grande partie de la poésie de la pièce.

*Futur intérieur*<sup>55</sup> (2014) : spectacle (trio) de théâtre d'objets. La régie son est partagée entre une personne en régie et les acteurs qui manipulent à vue une deuxième table de régie qui elle est présente sur scène. Les acteurs sont équipés de micros serre-tête et leur voix est modifiée

---

51. *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/lhistoire-a-finir-de-jimmy-jones-et-de-son-camion-celeste/> (visité le 25/04/2022).

52. *Œdipe*. URL : <https://pire-espece.com/2020/12/oedipe/> (visité le 25/04/2022).

53. *Léon le nul*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/leon-le-nul/> (visité le 25/04/2022).

54. *Les contes zen du potager*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/contes-zen-du-potager/> (visité le 25/04/2022).

55. *Futur intérieur*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/futur-interieur/> (visité le 25/04/2022).

en direct (généralement par eux-mêmes et sur scène, depuis leur console et leurs pédales d'effets). Tout le matériel de sonorisation et de conception sonore en direct<sup>56</sup> est pleinement assumé et intégré, aussi bien dans la scénographie que dans la mise en scène. La conception sonore de Nicolas Letarte est par ailleurs très innovante dans ses idées<sup>57</sup>.

*Villes, collection particulière*<sup>58</sup> (2014) : spectacle (solo) de théâtre d'objets avec utilisation de deux caméras manipulées par l'acteur et projetées en direct sur un écran en fond de scène. La régie vidéo (consistant à naviguer entre les deux caméras) est aussi manipulée par l'acteur sur scène, cette manipulation alimente le dialogue entre lui et la personne en régie s'occupant du son et de la lumière. La conception sonore de Nicolas Letarte est particulièrement intéressante pour son adaptabilité aux besoins spectaculaires des arts vivants. Les techniques de composition qu'il a utilisées ici sont similaires à celles en jeu vidéo<sup>59</sup>.

*Petit bonhomme en papier carbone*<sup>60</sup> (2012) : spectacle (solo) de théâtre d'objets sur table pensé pour être transportable dans trois valises. Le concepteur sonore (Mathieu Doyon) est présent sur scène aux côtés de l'acteur. Il opère une conception sonore en direct et à quelques répliques durant la pièce. Le son est diffusé depuis un petit haut-parleur placé en arrière de l'acteur.

*Die Reise*<sup>61</sup> (2011) : spectacle (trio d'acteur-riche-s + trio de musiciens) hommage à leur mentor Félix Mirbt mettant en scène les objets et marionnettes inventé-e-s par Mirbt lui-même. Trois musiciens jouent sur scène et sont régulièrement invités à intervenir en tant qu'acteurs. La conception sonore (de Nicolas Letarte) joue un rôle très important dans la pièce : elle n'est pas une simple accompagnatrice de l'action.

*Persée*<sup>62</sup> (2005) : spectacle (trio) de théâtre alliant le clown, la marionnette et le théâtre d'objets. Plusieurs micros sont présents sur scène. Ils sont ponctuellement utilisés par les acteurs et ne sont pas dissimulés par la scénographie, ils en font partie. La conception sonore (de Simon Cloutier) endosse parfois une partie de la narration et participe à l'esthétique et au rythme de la pièce. Elle est diffusée par des haut-parleurs en avant-scène. Les acteurs ont le contrôle de certaines des lampes du spectacle et sont, tout comme dans *Villes, collection*

---

56. Ce terme sera défini dans le chapitre 3, à la section 3.2.1.1 : *Conception sonore en direct*.

57. Des exemples concrets seront donnés dans le chapitre 4, à la section 4.1.1 : *Patentisme*.

58. *Villes, collection particulière*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/villes-collection-particuliere/> (visité le 25/04/2022).

59. Des exemples concrets seront données dans le chapitre 3, à la section 3.2.1 : *Adaptabilité de la conception sonore*.

60. *Petit bonhomme en papier carbone*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/petit-bonhomme-en-papier-carbone/> (visité le 25/04/2022).

61. *Die Reise*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/die-reise/> (visité le 25/04/2022).

62. *Persée*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/persee/> (visité le 25/04/2022).

*particulière*, en dialogue avec la personne en régie (étant en charge du son et du reste des lumières du spectacle).

*Ubu sur la table*<sup>63</sup> (1998) : spectacle (duo) de théâtre d'objets sur table. Les régies son et lumière sont interprétées à vue par les acteurs depuis la scène à l'aide de pédales et la conception sonore est diffusée sur les haut-parleurs en avant-scène. On peut observer les prémices de ce qui fondera leur esthétique aussi bien sur le plan théâtral que sonore.

---

63. *Ubu sur la table*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/ubu-sur-la-table/> (visité le 25/04/2022).

## CHAPITRE 2 MODÈLE DE RECHERCHE-CRÉATION

Lorsqu'il s'agit de concevoir le son d'une pièce de théâtre, la présence de l'ensemble de l'équipe de création est un atout de taille. En effet, tous les détails d'un spectacle sont susceptibles d'avoir une influence sur la conception sonore. Que ce soit l'acoustique induite par la scénographie, le matériau des costumes ou encore la position des acteur·rice·s sur scène par rapport aux haut-parleurs, chaque choix de l'équipe a le potentiel de devenir source de complications. Cela s'évite pourtant facilement et à moindre coût grâce à une simple consultation des personnes chargées de la mise en son du spectacle (en leur demandant leur avis sur les plans des décors avant qu'ils ne soient envoyés à l'atelier de construction par exemple). La sectorisation du milieu théâtral, qui débute dès la formation dans les écoles de théâtre, n'est donc pas innocente dans cette affaire, car bon nombre de concepteur·rice·s sonores déplorent la méconnaissance en son de la plupart des metteur·se·s en scène et des scénographes. Surtout, iels réclament une plus grande communication entre les artistes travaillant sur un même spectacle<sup>1</sup>. À titre d'exemple, le concepteur sonore Daniel Deshays raconte dans son livre *Pour une écriture du son* s'être maintes fois retrouvé aux prises d'une scénographie engendrant de nombreux problèmes d'interférence sonore<sup>2</sup>. Tous les besoins évoqués par les personnes consultées et les ouvrages lus au cours de cette recherche sont d'ailleurs bien résumés dans le mémoire de recherche-crédation de la conceptrice sonore Nancy Tobin :

Principe 4 : Entre chorégraphe ou metteur en scène et concepteur, une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Principes 5 : Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.

[...]

Principe 7 : Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprètes, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son<sup>3</sup>.

Ces principes prônent en réalité un modèle de création horizontal dans lequel le son aurait

---

1. Voir entre autres : l'annexe *Entrevue avec Frédéric Auger*, p. 119, ligne 173. COUSINS, « Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre », p. 330. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 139-140. DANIEL DESHAYS. « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral ». In : *Théâtre/Public* 199 (2011), p. 46-47. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343749428> (visité le 07/02/2022), p. 46. NANCY TOBIN. « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique ». Maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2017. URL : <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/11063>, p. 23.

2. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 101-102.

3. TOBIN, « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique ».

une place établie et aussi importante que n'importe quel autre média théâtral. Un tel modèle implique une certaine similitude dans les rapports entretenus par les différents concepteur·rice·s, et dans le rapport spectatorial qui lie leurs conceptions<sup>4</sup>. La présence de toutes ces personnes à chaque étape de création est alors essentielle.

## 2.1 Création collective

Si le modèle de création développé par La Pire Espèce ne constitue pas une exception au Québec, le fait de convier les concepteur·rice·s à toutes les répétitions d'une création n'est pas pour autant une norme (encore moins dans les milieux institutionnels). La province a toutefois connu plusieurs révolutions (aussi bien au niveau social, politique que culturel) qui ont joué un grand rôle dans son histoire théâtrale et ses modèles de création. Bien que cette recherche n'ait pas pour ambition de retracer cette histoire, il est ici inévitable d'aborder (du moins succinctement) la notion de *création collective* car, comme l'écrivent les théâtrologues Lafon et Larrue, « les séismes qu'elle a causés, tant au plan idéologique et esthétique que dans le mode de gestion ou de création artistique, sont encore palpables<sup>5</sup> ». En effet, la *création collective* marque un tournant dans le théâtre québécois de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle puisqu'elle y a bouleversé la manière de créer. En 1976, la chercheuse Lorraine Hébert la décrivait ainsi :

[p]ar création collective, il faut entendre toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que de simples interprètes et où l'ensemble des participants ont contribué à l'élaboration du spectacle<sup>6</sup>.

Elle est d'ailleurs indissociable de l'idéologie du Jeune Théâtre, un mouvement artistique ayant pleinement participé à l'émancipation de la culture québécoise en banalisant par exemple le jocal sur scène. Ce mouvement était d'origine populaire et favorisait un modèle de création égalitaire. La présence de tous·tes les créateur·rice·s était requise.

Cette manière de créer, qui demande une très grande communication, a cependant rencontré beaucoup de problèmes liés à l'égo des artistes. Entre autres complications, les équipes de création de l'époque ont aussi soulevé le problème de l'improvisation (composante essentielle

---

4. Éric VAUTRIN. « Ouïe et sons ». In : *Théâtre/Public* 197 (2010), p. 76-80, p. 79.

5. Jean-Marc LARRUE et Dominique LAFON. « La création collective au Québec ». In : *Le théâtre québécois, 1975-1995*. Archives des lettres canadiennes t. 10. Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001, p. 153.

6. Lorraine HÉBERT. 1976. In *ibid.*, p. 154.

de la création collective) qui « n'est pas une méthode de création équitable et [qui] n'assure en rien l'intérêt ou la qualité d'une production »<sup>7</sup>.

La prise de décision par consensus finira par avoir raison de la création collective. Le point de vue artistique de chacun·e ne pouvant être pleinement écouté, une frustration générale en découlait régulièrement<sup>8</sup>. La création collective décroît finalement vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, car le modèle n'était pas viable à long terme<sup>9</sup>. Si le mode de création en collectif est encore observable au Québec, « l'appellation en elle-même a disparu<sup>10</sup> », sans doute à cause de la connotation politique qui l'accompagne.

Mais voyons plus précisément en quoi consiste ce modèle de création en nous intéressant à une des compagnies les plus influentes de l'époque : le Théâtre Repère. Cette compagnie, spécialisée en théâtre d'images, était portée par les figures emblématiques de Robert Lepage et Jacques Lessard. Ce dernier avait créé une méthode de création, les *Cycles Repère*, inspirée du processus « RSVP Cycles » de Lawrence Halprin<sup>11</sup>. Ces cycles, au nombre de quatre, consistent en différentes étapes de création, ou plutôt en différents « processus de création ». Ce modèle était vu par la compagnie comme un « processus dynamique » dont la représentation n'était pas l'aboutissement, mais une continuité. Les cycles leur permettaient d'identifier leur propre structure de création. Celle-ci n'était pas fixe et évoluait au gré du processus et des membres de la compagnie<sup>12</sup>. Un des principes fondamentaux des Cycles Repère résidait dans le travail de groupe. En effet, les membres du Théâtre Repère travaillaient selon une méthode collaborative qui offrait à tout le monde la possibilité de participer à la création : pas de structure pyramidale qui tienne, mais plutôt une horizontalité des pouvoirs. Tout le monde avait donc le statut de créateur·rice.

« Repère » est en réalité un acronyme basé sur les noms des quatre cycles : « Ressources

---

7. Ce problème était d'ailleurs surtout soulevé par les femmes qui ne se sentaient ni écoutées, ni comprises par les hommes de leur troupe respective, surtout lors des moments d'improvisation. Une bonne partie d'entre elles se sont d'ailleurs réunies pour former des collectifs exclusivement féminins (les anciennes troupes se retrouvant alors uniquement composées d'hommes). Voir : LARRUE et LAFON, « La création collective au Québec », p. 176.

8. Ibid.

9. Ibid., p. 176.

10. Ibid., p. 153.

11. Voir : ARDUINA ALONZO. « ROY, Irène, le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1993, 99 p. » In : *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 16 (1994), p. 236-240. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/1994-n16-annuaire3663/041223ar/> (visité le 22/01/2022), p. 237. ROY, *Le Théâtre Repère*, p. 31.

12. Hélène BEAUCHAMP et Jean-Marc LARRUE. « Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère ». In : *annuaire* 8 (1990), p. 131-143. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1990-n8-annuaire3657/041114ar/> (visité le 02/02/2022), p. 131-132.

(Re), Partitions (p), Évaluation (e) et Représentation (re)<sup>13</sup> ». Bien que nous allons voir ces cycles dans leur ordre d'appellation, ils ne sont pas pour autant destinés à être suivis selon cet arrangement.

Le premier cycle, *Ressources*, est une sorte de récolte de toutes les ressources matérielles et sensibles (humaines et concrètes) disponibles pour la création. Les ressources matérielles peuvent aussi bien être des objets et des matériaux disponibles que le temps pouvant être accordé par chaque membre à la création. Les ressources sensibles humaines consistent pour leur part à déterminer les objectifs, motivations et aptitudes de chacun·e. Les ressources sensibles concrètes concernent quant à elles toutes les suggestions émises par les membres de la compagnie participant à la création. Chaque personne va alors mettre sur la table des idées pouvant provenir d'un livre, d'un son, d'une couleur ou même d'une pièce de théâtre vue la veille<sup>14</sup>.

Le deuxième cycle, *Partition*, est une partie d'exploration et de synthèse. Le but est de donner libre cours à son imagination en se laissant la possibilité de proposer tout ce qui nous passe par la tête, cela au moyen de l'improvisation. Celle-ci est tout de même dirigée puisque la *Partition* exploratoire doit comporter des « indications précises : un objectif, une durée, un thème, un nombre de personnages<sup>15</sup> ». En effet, chaque membre propose une *Partition* que les autres utilisent comme base d'improvisation. La personne l'ayant proposée prend alors un rôle assimilable à celui de metteur·se en scène. Une fois la *Partition* tentée, explorée et discutée, vient la *Partition* synthétique, condensé de tout ce qui a été retenu lors de l'exploration. Le cycle recommence alors avec cette nouvelle base.

Le troisième cycle est celui de l'*Évaluation*. Il intervient très régulièrement dans le processus – hormis lors de la phase exploratoire – puisqu'il consiste à évaluer l'état de la création et de toutes les décisions prises. L'*Évaluation* se base sur les objectifs, définis lors du cycle *Ressources* (rappelons que tous les cycles peuvent revenir et être modifiés à n'importe quel moment de la création).

Une fois ces cycles répétés autant de fois que nécessaire, le processus finit par aboutir à une *Partition* synthétique finale. Celle-ci est alors remise à un·e metteur·se en scène qui prendra en charge le reste de la création. Cette personne a généralement participé à la création du projet, mais endosse à présent un rôle plus précis qui conduit la compagnie jusqu'au quatrième cycle : la *Représentation*. Elle se veut être un objet théâtral présentable, dont l'esthétique est la plus

---

13. BEAUCHAMP et LARRUE, « Les cycles Repère », p. 131.

14. Ibid., p. 133-143.

15. Ibid., p. 139.

travaillée possible, mais n'est pas considérée comme un produit fini, « [elle] est sans cesse perfectible et peut s'améliorer<sup>16</sup> », c'est une création évolutive.

Ainsi, l'histoire de la création collective est incontournable lorsque l'on parle de théâtre québécois. Le cas du Théâtre Repère est un bon exemple puisqu'il a participé à l'élaboration de nouvelles écritures scéniques et qu'il s'inscrit parmi les premières compagnies spécialisées en théâtre d'images au Québec. Ses spectacles présentent d'ailleurs des similarités troublantes avec *La Pire Espèce* dans l'attention qui y est portée sur les objets et leurs détournements fonctionnels et sémantiques. De plus, la présence de tous·tes les collaborateur·rice·s lors de chaque étape de création est un autre point commun aux deux compagnies.

## 2.2 Présentation des collaborateur·rice·s de *La Pire Espèce*



FIGURE 2.1 Photo prise lors d'une représentation des *Contes zen du potager* où l'on peut voir Olivier Ducas à gauche et Karine St-Arnaud à droite ©Patrick Argirakis.

Si la compagnie de *La Pire Espèce* n'est officiellement composée que des deux créateurs, Olivier Ducas et Francis Monty, ceux-ci s'entourent en réalité de nombreuses personnes. Parmi

16. Jacques LESSARD. In BEAUCHAMP et LARRUE, « Les cycles Repère », p. 143.





FIGURE 2.2 Photo prise lors d'une représentation de *Petit bonhomme en papier carbone* où l'on peut voir Mathieu Doyon à gauche et Francis Monty à droite ©Eugène Holtz.

leurs collaborations les plus régulières se trouvent : Mathieu Doyon et Nicolas Letarte à la conception sonore, Julie Vallée-Léger à la scénographie, Thomas Godefroid à la mise en lumière, Jonathan Cusson en dramaturgie, Manon Claveau à la coordination et assistance, Clémence Doray à la direction de production et à la régie, mais aussi Étienne Blanchette, Jérémie Desbiens, Daniel Desparois, Nicolas Germain-Marchand, Mathieu Gosselin, Marcelle Hudon, Antonia Leney-Granger, Alexandre Leroux, Anne-Marie Levasseur, Marc Mauduit, Karine St-Arnaud ou encore Marie-Ève Trudel au jeu et à la manipulation<sup>17</sup>. Toutes ces personnes ne sont par ailleurs pas appelées pour leur seule qualité de concepteur·rice·s ou d'interprètes. Elles sont par exemple invitées à participer à des laboratoires de recherche-crédation lors desquels certains bouts de pièces et courtes formes voient le jour, ou encore à des ouvertures de répétitions (où les ami·e·s et collaborateur·rice·s de la compagnie sont invitées à venir donner leurs avis et impressions sur un objet théâtral en cours d'élaboration). Participant pleinement à chaque création, ces personnes jouent un rôle essentiel dans le déploiement de l'esthétique de La Pire Espèce.

17. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 156, ligne 124.



FIGURE 2.3 Julie Vallée-Léger ©Émilie Grosset.



FIGURE 2.4 Photo de Marcelle Hudon (avec Francis Monty derrière) prise pour la promotion du spectacle *L'Effet Hyde* ©Mathieu Doyon.



FIGURE 2.5 Nicolas Letarte ©Colin Letarte.

Tout comme une description des spectacles de la compagnie est importante pour la mise en contexte et la compréhension de cette recherche, la présentation des personnes y ayant participé de près ou de loin l'est tout aussi. Voici donc une présentation des personnes qui seront fréquemment nommées dans les chapitres subséquents.

- Mathieu Doyon (voir figure 2.2) : artiste multidisciplinaire (photographie, cinéma, musique) qui participe régulièrement aux créations de La Pire Espèce en tant que concepteur sonore (notamment pour *Petit bonhomme en papier carbone*), photographe et vidéaste. Il a un bagage universitaire en arts visuels, mais est autodidacte en matière de son. Différents conseils qu'il a donnés lors d'un atelier de conception sonore pour le théâtre d'objets en novembre 2021 sont mentionnés et une entrevue avec lui se trouve en annexe (voir l'annexe *Entrevue avec Mathieu Doyon*, p. 133).
- Marcelle Hudon (voir figure 2.4) : artiste multidisciplinaire alliant dans ses créations arts visuels, dramaturgie, ombres, marionnettes et théâtre d'objets. Elle accorde un grand intérêt à la dimension sonore de son travail et collabore régulièrement avec la compagnie (notamment pour *Die Reise* et *L'effet Hyde* qu'elle a coproduit). Quelques-unes de ses observations lors des ateliers de recherche-crédation de la compagnie auxquels elle

participait ainsi que différentes notions qu'elle a abordées et expliquées dans son atelier d'initiation au théâtre d'objets (à l'AQM en 2021) sont exploitées.

- Nicolas Letarte (voir figure 2.5) : artiste multidisciplinaire (musique, arts visuels, informatique ou encore électronique) et autodidacte. Il participe régulièrement aux créations de La Pire Espèce en tant que concepteur sonore (notamment dans *Futur intérieur, Villes, collection particulière* ou encore *Die Reise*). Une entrevue avec lui se trouve en annexe (voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 137).
- Karine St-Arnaud (voir figure 2.1) : actrice, marionnettiste, metteuse en scène et directrice artistique du Théâtre sous la main (compagnie de théâtre d'objets et de marionnette contemporaine). Elle collabore ponctuellement avec La Pire Espèce (notamment pour *Les contes zen du potager*) et a répondu à quelques-unes de nos questions à la sortie d'une des représentations du spectacle. Ses réponses furent éclairantes quant aux bruitages qui y sont effectués.
- Julie Vallée-Léger (voir figure 2.3) : scénographe dans plus d'une quinzaine de projets de la compagnie, elle s'est spécialisée en recherche pour le théâtre d'objets. Ses scénographies sont au service des autres médias théâtraux et son implication va souvent bien au-delà de la conception matérielle : elle participe activement aux créations. Certaines données (issues de l'observation d'ateliers de recherche-crédation de La Pire Espèce auxquels elle participait) le mentionnent et apportent quelques précisions sur cette implication. Une entrevue avec elle, Olivier Ducas et Francis Monty se trouve en annexe (voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 150).

### 2.3 Présence des collaborateur·rice·s

Les créations du Théâtre de La Pire Espèce se font donc en plusieurs étapes. Si la méthode suivie n'est pas identique à celle du Théâtre Repère, une certaine ressemblance dans son aspect collectif est tout de même notable. En effet, toutes les personnes qui participent à une création de La Pire Espèce sont invitées à une grande majorité des répétitions, peu importe leur rôle. Olivier Ducas précise à ce propos :

On ressemble beaucoup à la création collective dans la mesure où tout le monde a un droit de parole sur tout. C'est-à-dire qu'en salle de répétition, il n'y a pas d'éléments hiérarchiques qui fait qu'on n'a pas le droit de proposer ou de questionner des affaires. Ça veut dire que les acteurs peuvent parler d'éclairage et que la scénographe peut proposer quelque chose sur le jeu<sup>18</sup>.

---

18. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 157, ligne 149.

La compagnie voit d'ailleurs ses spectacles comme un amalgame de « morceaux [qui] s'emboîtent », morceaux qui doivent donc être écrits en simultanément<sup>19</sup>, obtenant ainsi des spectacles construits par une multitude d'écritures parallèles. Toute personne ayant participé à une création est ainsi susceptible d'être considérée comme co-créatrice. C'est par exemple le cas de Julie Vallée-Léger, qui est créditée pour la scénographie et l'écriture scénique du spectacle *Villes, collection particulière*<sup>20</sup>. Ducas l'a d'ailleurs qualifiée d'autrice lors d'une de nos rencontres, considérant qu'elle participe à la fabrication des images au même titre que lui<sup>21</sup>. Celle-ci explique dans une entrevue présente sur *Le journal de création de La Pire Espèce* combien son implication est différente lorsqu'elle travaille avec la compagnie puisqu'elle y est invitée à participer et à orienter la création, pas simplement à la servir<sup>22</sup>.

Nicolas Letarte a aussi eu les mêmes propos lors de l'entrevue qu'il nous avait accordée : « je pense qu'au théâtre d'objets, c'est là que j'ai senti le plus d'ouverture, par rapport à différents départements. La scénographe peut arriver et me dire "eh, mais on pourrait faire ça et ça". On dirait qu'on travaille le même matériau<sup>23</sup> ». Être présent lors des répétitions lui permet en outre de nourrir sa pratique en s'inspirant de celle des autres créateur·rice·s. Il aime s'installer en arrière de la salle et essayer des choses. De cette façon, son travail peut suivre l'évolution de la création, car il a la possibilité de faire des propositions et d'essayer ses idées en temps réel<sup>24</sup>.

Bien que ce soit de manière officieuse, toutes ces personnes sont finalement considérées par Ducas et Monty comme des membres de la compagnie. L'avantage de ce type de formation réside par ailleurs dans le fait qu'aucun·e d'entre iels n'est condamné à travailler avec les mêmes personnes. Iels ont tous·tes d'autres créations et collaborations à côté. En outre, La Pire Espèce ponctue sa démarche de recherche-crédation par des semaines destinées à l'approfondissement d'un sujet ou d'une notion en particulier. Ducas et Monty appellent ces moments des *Études*. Dans le cadre de celles-ci, ils s'appliquent à regrouper aussi bien des proches collaborateur·rice·s que des personnes avec qui ils n'ont jamais travaillé<sup>25</sup>. Cette modalité leur permet de renouveler leur pratique, ce qui est primordial en création. Comme le souligne Deshays, toujours travailler avec les mêmes personnes peut endormir la créativité<sup>26</sup>. Cela a

---

19. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 127, ligne 236.

20. *Villes, collection particulière*.

21. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 152, ligne 93.

22. *Entrevue avec Julie Vallée-Léger, scénographe et auteure scénique*. 2014. URL : <http://pire-espece.com/journal/2014/03/20/entrevue-avec-julie-vallee-leger-scenographe-et-auteure-scenique/> (visité le 29/04/2022).

23. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 142, ligne 269.

24. *Ibid.*, p. 141, ligne 240.

25. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 154, ligne 43.

26. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 139.

par contre ses bons côtés car l'expérimentation et la consolidation d'une bonne communication sont aussi d'excellents atouts.

Lors des observations de la compagnie dans un contexte de création, il a été marquant d'observer à quel point tout le monde donnait son avis sur chaque détail du spectacle. Tous ces avis étaient pris en compte par les personnes chargées de la mise en scène qui en prenaient note rigoureusement. Le texte était modifié à chaque proposition et la plupart des répétitions étaient filmées afin de garder des traces de chaque piste explorée. Mais outre le fait que chacun-e avait droit à la parole, iels passaient beaucoup de temps à essayer des choses, et ce, en toute collégialité. La scénographe manipulait parfois des objets pour essayer de trouver des images alors que les acteurs lui empruntaient du matériel pour réparer un élément du décor. Une actrice en aidait une autre à trouver comment manipuler un objet pendant que l'assistante à la mise en scène aidait à placer des projecteurs et que les metteurs en scène cherchaient une musique à intégrer pour un passage... Bref, tout le monde touchait à tout et faisait preuve d'une grande adaptabilité et multidisciplinarité. Beaucoup d'entre iels sont d'ailleurs issu-e-s du milieu marionnettique dans lequel les artistes sont justement touche-à-tout (beaucoup de marionnettistes fabriquent iels-mêmes leurs marionnettes et leurs scénographies).

Ce type de démarche demande toutefois beaucoup de générosité, d'humilité et de confiance : pas de place à l'égo ici. L'idée servant le mieux l'image et la dramaturgie est toujours privilégiée, peu importe qui la trouve. Iels adoptent en fait ce que le concepteur sonore Julien Éclancher appelle « une posture de réception globale<sup>27</sup> », c'est-à-dire qu'iels sont tous·tes ouvert·e·s et à l'écoute des propositions, découvertes, problèmes et interrogations des autres, peu importe leur rôle dans l'équipe. Comme l'a précisé Letarte lors de l'entrevue, dans une production où l'argent n'est pas de trop, le temps est trop précieux pour être gaspillé dans des caprices d'artiste<sup>28</sup>.

D'autre part, l'ambiance lors des temps de recherche-création était très conviviale et ludique. L'humour et les rires sont continuellement présents. Beaucoup d'idées surviennent à la suite d'un jeu entre deux personnes. Lorsque l'idée plaît à l'équipe, elle est récupérée, repensée et amène généralement à un bout de scène, ou du moins à une autre idée. Tout cela ressemble une fois de plus à une qualité du Théâtre Repère à propos duquel Irène Roy écrivait en 1993 :

Tout porte à croire que l'art actuel, et plus spécifiquement le théâtre de recherche, maintient la qualité ludique, en ce qu'il protège le comportement ludique fondamental

---

27. Julien ÉCLANCHER. In QUÉINNEC, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », p. 239.

28. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 140, ligne 180.

inscrit dans la pensée humaine et, de ce fait, favorise une communication de ce type, essentielle à l'élaboration de tout signe artistique<sup>29</sup>.

Enfin, il est important de souligner que les metteur-se-s en scène (généralement Ducas ou Monty) sont présents tout au long de la recherche-crédation et qu'ils orientent en permanence celle-ci selon leur propre vision artistique. Olivier Ducas explique :

Là où on n'est pas dans de la création collective à proprement parler, c'est dans les décisions, qui ne se prennent pas tout le monde ensemble. Il y a des metteurs en scène et leur rôle c'est de décider. Ça c'est important de le maintenir pour nous, parce que sinon ça fait de la mélasse un peu. Si tout le monde décide ensemble, ça veut dire qu'on prend toujours une solution consensuelle. Ce qui est très bien dans la vie! [...] [Mais] dans une création, tu ne veux surtout pas quelque chose de consensuel. Tu veux quelque chose de très assumé, très affirmé. Des fois il faut que quelqu'un fasse « non, c'est là qu'on s'en va ». [...] Sauf que je pense qu'on est très horizontal dans la façon d'échanger, dans la façon de chercher<sup>30</sup>.

Au sein de La Pire Espèce, la mise en scène est donc pensée comme une direction artistique de toutes les idées et propositions de la compagnie sans pour autant se trouver en haut d'une structure pyramidale. Toute l'équipe participe au processus de création et chaque artiste a l'occasion de développer et d'introduire ses propres idées au spectacle. Le décloisonnement et la non-hiérarchisation de la pratique laissent place aux artistes touche-à-tout d'œuvrer dans tous les domaines<sup>31</sup>. Les créations de la compagnie sont d'ailleurs composées de nombreuses écritures qui se déploient simultanément au travers d'une pensée de l'image. Si ce dernier point sera développé plus en détail dans le chapitre 4, précisons tout de même que le modèle de création décrit ici réalise celui de « la représentation émancipée » appelée par le théoricien et praticien Bernard Dort :

L'affirmation de la mise en scène a fait prendre conscience du rôle signifiant des éléments de la représentation. Le metteur en scène fut d'abord le seul à décider de leur organisation sémantique. Maintenant les autres praticiens du théâtre réclament une responsabilité parallèle et une relative autonomie. Texte, espace, jeu... s'émancipent. Ainsi s'esquisse une nouvelle conception de la représentation [...] [où] le spectateur pourrait choisir, combler les trous ou gommer les trop-pleins d'une telle polyphonie qui ne connaîtrait plus de dominante<sup>32</sup>.

La mise en scène assure donc un rôle d'orientation de la création, tout en laissant aux médias théâtraux le soin de porter et transformer l'œuvre vers une *représentation émancipée*.

---

29. ROY, *Le Théâtre Repère*, p. 87.

30. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 157, ligne 159.

31. Paul LEFEBVRE. « Du bricolage ». In : *jeu* 12 (1979), p. 219-221. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1979-n12-jeu1063349/29137ac/> (visité le 02/02/2022), p. 219.

32. Bernard DORT. *La représentation émancipée : essai*. Le Temps du théâtre. Arles : Actes Sud, 2009, p. 181.

### CHAPITRE 3 RELATION AVEC LE PUBLIC

Lorsqu'il s'agit de décrire le théâtre de La Pire Espèce, il est essentiel d'aborder le sujet de la relation que la compagnie établit avec son public. Les questions autour de ce lien sont omniprésentes lors de la recherche-crédation et les solutions proposées ne sont acceptées que si elles respectent des critères très précis permettant de construire ou de consolider cette relation. Parmi ces critères, l'importance du direct et l'impact des réactions du public sur la représentation : soir après soir, leurs spectacles s'adaptent à la réalité de la représentation. Ducas a d'ailleurs confié faire du théâtre pour cette vérité dans la rencontre avec les spectateur·rice·s<sup>1</sup>. L'importance qu'accorde la compagnie à l'impact des réactions du public a pu être constatée en mars 2022 lors des multiples représentations de quatre de ses pièces Aux Écuries. En effet, une proportion importante des textes était pensée pour s'adapter au public. Lorsqu'un imprévu survenait, un clin d'œil était adressé à la foule. Celle-ci était parfois mise à contribution et son énergie avait beaucoup d'influence sur celle des personnes sur scène. La plupart des spectacles de la compagnie commencent d'ailleurs avant l'arrivée du public : les acteur·rice·s sont déjà en scène lorsque les spectateur·rice·s entrent en salle et interagissent avec iels dès le début.

Bien que la compagnie s'inscrive dans une forme de théâtre d'images, cette appellation peut désigner des esthétiques théâtrales très différentes en fonction de la pensée de chaque créateur·rice. Par exemple à La Pire Espèce, les spectacles ne peuvent se construire qu'à travers une relation immédiate<sup>2</sup>. Cette relation est d'ailleurs conceptualisée par Ducas et Monty comme une sorte de modèle triangulaire, impliquant les personnes sur scène, celles dans la salle et les images. De fait, le public est essentiel dans la manière dont la compagnie crée ses spectacles puisque ses spectacles se complètent lors de la représentation<sup>3</sup>.

Cette idée d'une triangulation entre exécutant·e, œuvre et public n'est pas nouvelle : la stylistique, dans son analyse du discours, fournit un modèle similaire. De nombreux points pourraient être mis en rapport avec les réflexions de plusieurs sémiologues, comme Jean-Jacques Nattier ou François Delalande, qui proposent déjà des analyses à ce sujet. Mais ce chapitre se veut plutôt une analyse de toute la réflexion dramaturgique antérieure à la

---

1. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 152, ligne 129.

2. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 144, ligne 65.

3. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 153, ligne 142.

représentation, c'est-à-dire lors de la recherche-création, et de l'impact de celle-ci sur la conception sonore<sup>4</sup>.

Ainsi, La Pire Espèce déploie énormément d'énergie à servir la vérité de cette relation et cela a un impact important sur son esthétique sonore. En effet, Francis Monty expliquait lors de notre première entrevue :

[...] l'idée donc que les choses arrivent pour vrai. C'est-à-dire qu'on sait normalement que le théâtre, ce qui le caractérise des autres formes d'art comme le cinéma par exemple, c'est que ça arrive pour vrai, maintenant, aujourd'hui. Et le théâtre fait sa promotion avec cet élément-là. Sauf que ça n'est pas si réellement présent ! Il y a beaucoup d'acteurs de théâtre qui continuent d'espérer ne pas être dérangés par les spectateurs quand ils font leur spectacle. Alors qu'ils devraient se réjouir que les spectateurs soient réellement présents, respirant, riant, criant autour d'eux (jusqu'à un certain point). Et donc dans l'approche qu'on a avec le théâtre d'objets, c'est que tout est visible, tout est à vue, tout arrive maintenant comme dans le cas des musiciens-*live* (parce qu'on en parlera aussi, ou des bruiteurs-*live*). Tout est en train de se construire sous les yeux du spectateur. On a répété évidemment, mais c'est à chaque fois en train de se reconstruire. [...] Il y a même des spectacles où en créant, on va poser la question du spectateur. Comment la présence du spectateur va être intégrée dans la dramaturgie ? C'est des questions essentielles qu'il faut se poser quand on fait de l'objet<sup>5</sup>.

Jusqu'à un certain point, cette relation est d'ailleurs comparable avec celle dont Grotowsky r v it puisque, pour lui, le théâtre n'était rien d'autre qu'une rencontre qui ne pouvait être que partielle lorsqu'encombrée de tout ce qui avait trait à l'illusion théâtrale<sup>6</sup>. Il avait alors procédé à un dépouillement de la scène en éliminant tous les costumes et autres «  l ments propres à la "magie" de la scène   l'italienne<sup>7</sup> ». Il signalait en fait « la fin de la mim sis illustrative<sup>8</sup> ».

La Pire Espèce est finalement assez proche de ce théâtre pauvre dans la manière dont elle envisage sa relation avec le public. Mais voyons ce qu'elle a mis en place afin de parfaire cette relation.

---

4. Quelques exemples de cette relation dans un contexte spectatoriel seront donnés, à titre d'illustration, mais ils ne feront pas l'objet d'une analyse.

5. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 124, ligne 54.

6. L'illusion théâtrale renvoie à l'esthétique naturaliste, les décors à l'italienne, la pensée aristotélicienne...

7. Serge OUKNINE. « Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre ». In : *jeu* 31 (1984), p. 56-64. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1984-n31-jeu1065879/28458ac/> (visité le 13/04/2022), p. 56.

8. Ibid., p. 56.



### 3.1 Narration

Première chose essentielle pour la compagnie : la position occupée par les personnes sur scène. Celles-ci ne sont en effet pas de simples actrices puisqu'elles prennent aussi régulièrement une position de conteuse ou de manipulatrice. Elles sont en fait *en contrôle* du récit, de l'histoire et donc de la machine théâtrale. Cela vient fréquemment avec un contrôle du son et de la lumière depuis la scène. Les adresses au public, qui sont donc directes, sont fondamentales dans cette approche<sup>9</sup>. Cette position de contrôle total de la représentation est ce que Ducas et Monty appellent la position de « l'acteur-conteur-manipulateur<sup>10</sup> ».

#### 3.1.1 Force du conte

Parmi les nombreux avantages venant avec ce statut de chef-fe absolu-e de la représentation, vient la force principale de tout-e conteur-se, à savoir la possibilité de naviguer entre différentes conventions théâtrales. En effet, « la représentation imagée implique toujours l'institution d'un tenant-lieu, c'est-à-dire d'un élément qui, par un certain nombre de conventions, remplace le réel absent (personnage, objet ou paysage)<sup>11</sup> ».

Si les conventions sont partout au théâtre, elles ne sont pas pour autant les mêmes entre les divers genres théâtraux, ni entre les spectacles d'une même compagnie. Il faut les établir dès les prémices d'une création. Est-ce que les acteur-ric-e-s vont s'adresser au public en tant qu'acteur-ric-e-s, en tant que narrateur-ric-e-s, en tant que personnages de l'histoire faisant un aparté ? Est-ce que cet objet va incarner un personnage ou bien servir d'effigie ? Autant de questions que de discours et d'esthétiques possibles.

Il faut par ailleurs que le public ait conscience de ces conventions et qu'il y adhère (cela peut être parfois plus compliqué avec un jeune public par exemple). Il existe donc un grand besoin de clarté dans la manière dont les conventions d'une pièce sont posées<sup>12</sup>. Celles-ci permettent de nombreuses possibilités narratives. En théâtre d'objets, n'importe quel·le acteur-ric-e peut jouer un personnage principal, un monstre et un décor dans une même scène<sup>13</sup>. Ce jeu peut être incarné (c'est-à-dire qu'une personne en chair et en os peut incarner le personnage en question), être basée sur de la projection (comme c'est généralement le cas en marionnette), mais aussi être tout ça à la fois. Une des forces du conte réside donc dans le pouvoir qu'il donne aux narrateur-ric-e-s : iels ont tous les droits sur l'histoire et la manière dont elle est racontée.

9. *L'Abrégé de La Pire Espèce*, p. 10.

10. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 24.

11. Jean-Paul ACHARD. *Dialectiques de l'image*. URL : <http://surlimage.info/ecrits/dialectiques.html> (visité le 14/12/2021).

12. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 151, ligne 63.

13. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 33.

Mais si la narration est quasi-omniprésente dans les spectacles de La Pire Espèce, c'est bien parce qu'elle justifie le fait de laisser le contrôle du temps et de l'espace aux acteur·rice·s.

### 3.1.1.1 Contrôle du temps et de l'espace

Pour un contrôle total du récit, le temps et l'espace sont les premiers paramètres à dompter. Cela passe inévitablement par une prise de contrôle des régies son et lumière par les acteur·rice·s depuis la scène. L'espace scénique peut alors plus facilement devenir un espace favorable à l'improvisation<sup>14</sup> et permettre une intégration des erreurs ou des accidents au sein même d'une pièce. Celles-ci participent en fait à cette relation tant espérée avec le public : elles sont la preuve que tout est bien réel et en train de se réaliser devant lui.

Par exemple, dans une scène d'*Ubu sur la table* où le Père Ubu (joué par une bouteille en verre) et le Capitaine Bordure (joué par un marteau) décapitent des sujets (représenté·e·s par des cuillères), les acteurs imagent la scène en projetant les cuillères en direction du public grâce à un coup de marteau donné sur leur partie creuse. Bien que le geste soit travaillé, le résultat en reste imprévisible. La scène a donc été réfléchi en amont en fonction des erreurs, débordements et accidents que la manipulation peut engendrer. Bien qu'un·e régisseur·se est normalement en mesure de comprendre la dimension improvisée d'une telle scène et de s'adapter en conséquence, l'indépendance technique reste un atout lorsqu'un spectacle part en tournée, surtout dans le cadre d'un spectacle de théâtre d'objets où l'improvisation est une composante essentielle.

Par ailleurs, les possibilités narratives obtenues avec de telles conventions sont infinies. Monty précise : « on a la possibilité de changer d'époque, de changer de lieu, de faire deux scènes en même temps si on veut<sup>15</sup> ». Mais si toutes ces possibilités existent, c'est bien grâce à la présence d'une image entre le public et les conteur·euse·s qui est entièrement sous le contrôle de ces dernier·ère·s. Finalement, leurs possibilités sont similaires à celles que présente la narration en littérature ou en bande dessinée : iels ont ainsi la possibilité de se balader entre les images en utilisant par exemple des ellipses spatio-temporelles. Lors de la table ronde du colloque de l'AQM en 2021 sur l'écriture et la non-écriture de la marionnette, Olivier Ducas expliquait justement :

[...] je peux très bien vous raconter quelque chose qui s'est passé il y a cinq ans, et donc partir dans le temps avec vous à reculons. Je peux faire une précision pour dire que ça, ça s'est passé il y a cinq ans, mais hier en lisant une lettre j'ai bien vu que [ton sous-entendant qu'il faut insérer un exemple à cet endroit]. Je viens de faire un saut

14. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 28.

15. Ibid., p. 123, ligne 39.

dans le temps. Je peux suggérer que dans le futur les choses vont sûrement se passer de telle, telle, telle, telle façon puisque [idem]. [...] je peux me promener librement dans le temps, mais revenir en tout temps avec vous ici, faire un commentaire maintenant sur quelque chose, ou échapper mon verre d'eau, avoir à ramasser mon verre d'eau, et que dans cette image-là, il y ait quelque chose qui nourrisse ce que je suis en train de raconter<sup>16</sup>.

Ici encore, un parallèle est à faire avec le cinéma et la bande dessinée. En effet, les images présentées par la compagnie proposent régulièrement aux spectateur·rice·s de venir cadrer sur une petite partie de l'espace scénique, puis les invitent à « faire du montage en direct<sup>17</sup> » en faisant se promener leur regard d'une image à l'autre.

Un autre outil qu'apporte ce type de narration se trouve dans la possibilité de faire des suppositions. Étant alors en pleine possession du récit, les acteur·rice·s peuvent proposer plusieurs situations et possibilités dans une même histoire. Iels pourraient par exemple, à la fin d'une scène, décider de la recommencer en partant de nouvelles propositions : « Et si ça ne c'était pas passé comme ça ? Et si le personnage était rentré plutôt par l'autre porte ? Qu'est-ce qui se serait passé ? Et si son ennemi était entré par la même porte ?<sup>18</sup> » Le·a spectateur·rice est alors en présence d'une multitude de récits et est libre de se balader à l'intérieur de tous les mondes parallèles qui lui sont présentés.

### 3.1.1.2 Recherche d'économie

Toutes ces possibilités-là sont finalement assez rares en théâtre qui, rappelons-le, a longtemps été aux prises des unités de temps, de lieu et d'action. Mais si elles sont aussi efficaces dans le théâtre proposé par La Pire Espèce, c'est certainement parce qu'elles sont accompagnées d'une esthétique basée sur l'économie des signes<sup>19</sup>.

Cette économie sémiologique, énième caractéristique du conte dont la compagnie s'est inspirée, est par ailleurs une qualité que Ducas et Monty reconnaissent dans le son.

#### 3.1.1.2.1 Efficacité et rapidité du son

L'image sonore est en effet efficace lorsqu'il s'agit de poser un décor ou une ambiance. Elle offre une grande rapidité dans ses évocations ou changements de lieu : signifier que l'on passe de l'intérieur à l'extérieur d'une maison est une information qui peut être transmise

16. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

17. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 130, ligne 345.

18. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

19. Ibid.

extrêmement rapidement par le son, en plus de sauver la fabrication d'un décor par exemple<sup>20</sup>. Si l'éclairage offre une vitesse de transmission similaire (voire plus grande), la narration et la scénographie seront pour leur part généralement plus lentes. Notons qu'il n'est pas question ici de comparer les médias théâtraux entre eux pour élire le plus rapide. Il est simplement intéressant d'observer les caractéristiques de chacun d'eux afin de déterminer leurs avantages et leurs faiblesses.

En outre, le son a la possibilité de transmettre une grande quantité d'informations en s'adressant à nous sans passer par le langage. Il permet de sortir des mots. Cela permet entre autres de donner plusieurs informations en même temps (par exemple : une ambiance sonore de pluie par-dessus du texte), de rythmer une pièce (en insérant par exemple une scène musicale). Certaines informations sont par ailleurs plus efficacement transmises par le son. Une ambiance sonore évoquant une tempête aura moins de chance d'être oubliée par le public, sans qu'il en soit pour autant toujours conscient, que si l'information est transmise par un texte. De plus, l'information aura alors moins de chance de se perdre parmi toutes les autres données fournies par le texte.

Ducas et Monty sont toutefois conscients de cette force de suggestion de l'image sonore. Ils en font un usage réfléchi et mesuré car ils ne veulent pas tomber dans de l'*imitation médiatique*, c'est-à-dire qu'ils ne veulent surtout pas faire souligner à la conception sonore chaque information déjà donnée par un autre média (comme le font beaucoup de films grand public). Ils préfèrent la penser comme un outil narratif. Le spectacle *Villes, collection particulière* est un bon exemple. Dans celui-ci, vingt-huit portraits de villes imaginaires ne durant que quelques minutes sont présentés par Olivier Ducas (seul en scène). La conception sonore de ce spectacle permet selon lui de « donner très vite l'impression qu'on doit avoir sur cette ville-là en créant une bulle sonore<sup>21</sup> » (pour un exemple concret, voir le lien en bas de page<sup>22</sup>). Cette rapidité d'évocation de la conception sonore, et de la musique en général, a aussi été soulevée par Monty qui a confié avoir été impressionné par la rapidité avec laquelle un personnage pouvait apparaître sur scène lorsqu'un·e acteur·rice se mettait à chanter versus lorsqu'un personnage était présenté grâce à un jeu théâtral traditionnel<sup>23</sup>.

En outre, après avoir observé plusieurs des Études de recherche-crédation de la compagnie avec ses collaborateur·rice·s, Catherine Voyer-Léger, une essayiste en résidence ayant été invitée par la compagnie il y a quelques années et dont les billets de blogs sont disponibles sur *Le journal de création La Pire Espèce*, a soulevé un phénomène plutôt intrigant. Dans

---

20. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 138, ligne 61.

21. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 128, ligne 259.

22. *Le café*.

23. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 144, ligne 69.

son article intitulé *Une histoire de force*, elle partage son étonnement face à deux courtes formes qui, pourtant basées sur un même texte, ne racontaient plus la même histoire lorsque habillées de deux musiques différentes<sup>24</sup>. Voyer-Léger émet par la suite l'hypothèse d'une hiérarchie de puissance sémantique entre les médias théâtraux. S'il est évidemment impossible d'affirmer que la musique serait plus signifiante que du texte avec ce simple exemple, cet article apporte tout de même un point important. Dépendamment des cultures, des contextes et des personnes, certains éléments dramaturgiques sont parfois plus forts que d'autres d'un point de vue sémiologique.

Un autre atout essentiel du son au théâtre se situe dans la rapidité et l'efficacité du bruitage à la bouche. Ce dernier est une forme de symbolisme sonore, un processus « par lequel les représentations de référents (objets, idées, événements, actions, etc...) empruntent une forme de simulation vocale<sup>25</sup> ». Dans une démarche artistique où l'information est communiquée à l'aide d'un minimum de moyens matériels, le bruitage à la bouche s'avère être une activité essentielle étant donné son potentiel économique aux niveaux sémiologique et budgétaire. Il peut par exemple permettre de venir donner de l'information supplémentaire sur une image incomplète. Rappelons l'exemple des trompettes sonnantes l'arrivée du roi (voir p. 27). Il peut aussi permettre d'appuyer des actions ou des mouvements, car tout comme en dessin animé, en jeu vidéo ou en cinéma – et bien que les raisons soient différentes selon les cas – beaucoup d'actions sont accompagnées de sons stéréotypés en théâtre d'objets. Prenons l'exemple des *whoosh* qui accompagnent les déplacements de certains personnages dans *Les contes zen du potager*. Cela a pour effet de surenchérir sur la qualité de samouraï des personnages (voir à 1 min et 7 sec du lien en note de bas de page)<sup>26</sup>. Beaucoup de bruits de bouche sont aussi présents dans le spectacle *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*, mettant en scène de nombreuses voitures miniatures. Lorsque ces dernières sont manipulées, leurs mouvements sont généralement accompagnés d'un bruit de moteur produit par les manipulateurs. Lorsqu'elles s'éloignent, ceux-ci vont signifier l'éloignement en imitant l'effet Doppler avec leur voix<sup>27</sup>.

24. Catherine VOYER-LÉGER. *Une histoire de force*. 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/19/une-histoire-de-force/> (visité le 02/05/2022).

25. Marcel DANESI. 2000, p. 215. In Yana MEERZON. « La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre postdramatique : Présentation ». In : *Recherches sémiotiques* 35.2-3 (2015), p. 3-15. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051066ar> (visité le 24/01/2020), p. 5.

26. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Contes Zen - Bande-annonce*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=BOGvbX0wYUM> (visité le 30/04/2022).

27. Plus d'exemples utilisant le bruitage à la bouche seront donnés dans les chapitres suivants.

### 3.1.1.2.2 Les analogons

Toutes ces images sonores et visuelles tiennent finalement lieu d'analogons : c'est-à-dire qu'elles font une analogie à l'aide d'une autre analogie. Selon le chercheur Jean-Paul Achard, l'analogon obtenu peut être « saillant ou ténu, délibérément construit (citations visuelles, parodies, détournements...), ou être le résultat plus ou moins conscient de notre culture visuelle (modes, clichés...) »<sup>28</sup>. Pour décrire ce procédé, Ducas et Monty parlent souvent de la *citation* et du *cliché*.

En imitant une ambulance, la personne sur scène va ainsi faire passer un signe qui s'inscrit dans une culture commune et qui aura une signification claire pour les personnes partageant cette culture. La musique peut elle aussi être une citation : en mettant une main sur notre tête en forme d'aileron et en chantant le thème de la musique du film *Les dents de la mer*, l'évocation d'un requin sera évidente pour la plupart des gens, même celle-ux n'ayant pas vu le film, tant le signe est populaire<sup>29</sup>.

Le cliché fait pourtant assez peur au théâtre. Lorsqu'un·e acteur·rice en utilise un dans son jeu afin de faire passer une émotion (croiser les bras et taper du pied pour signaler un agacement par exemple), cela peut être synonyme d'un manque de travail. Pourtant, le cliché peut devenir un outil très intéressant lorsqu'il est compris et utilisé dans un but économique. Puisque le cliché n'est cliché justement que parce qu'il représente une source d'information concentrée dans un simple signe, la compagnie l'utilise comme tremplin pour aller plus vite dans sa narration<sup>30</sup>.

Il exige cependant beaucoup de précision. Aucun geste, son ou bruit ne peut être laissé au hasard. L'information se cachant dans leurs moindres faits et gestes, une intention fragile risque vite de ne plus être interprétable. Prenons un exemple : dans le spectacle *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*, un harmonica est utilisé afin de reproduire le klaxon d'un train. Lors d'une représentation, l'acteur a tenu l'harmonica à l'envers (les aigües à gauche plutôt qu'à droite) et, dans la précipitation, n'a pas utilisé l'instrument comme à son habitude. Le bruit résultant était alors trop aigu pour clairement évoquer celui du klaxon malgré sa bonne rythmicité. Le son a alors perdu son sens cette soirée-ci et certainement moins de personnes ont pu saisir l'information du klaxon (bien que ce soit secondaire dans la pièce).

---

28. Jean-Paul ACHARD. *Qu'est-ce qu'une image ?* URL : <http://surlimage.info/ecrits/image.html> (visité le 13/12/2021).

29. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 144, ligne 91.

30. Ibid., p. 148, ligne 243.

Par ailleurs, si la force des analogons réside dans le fait qu'ils permettent à des cultures communes de partager des signifiants *économiques*, leur faiblesse se situe justement dans le fait qu'il faille une culture commune pour les interpréter. Le raccourci qu'ils permettent n'est donc possible que si la référence est connue de tous les publics qui assisteront au spectacle. En effet, la dimension expressive de l'image repose « sur des conventions et elle est construite par une culture commune et les expériences visuelles antérieures propres à chacun<sup>31</sup> ». Les évocations d'une image sonore ne sont que le résultat d'une acculturation. Sa capacité à être signifiante est donc intimement liée à la culture commune des personnes étant à la base de la production des signes et de celles les réceptionnant. Prenons l'exemple d'une sirène d'ambulance : celle-ci n'est pas universelle, peut-être que celle du Québec ressemble dans un autre pays à celle de la police. Cette problématique, inhérente à un théâtre de suggestions tel que le théâtre d'objets, implique donc des ajustements lors des tournées internationales. Elle impose une grande documentation lors de l'exportation d'un spectacle et un travail de recherche pour trouver des objets plus adaptés. Cela affecte régulièrement les sons des spectacles de La Pire Espèce puisque la compagnie doit s'adapter aux mœurs locales et aux objets disponibles sur place<sup>32</sup>. Ce problème peut de plus se retrouver au sein d'un même pays entre plusieurs générations. L'essayiste raconte dans un article portant sur le spectacle *Futur intérieur* son émoi en voyant la chanson *Space Oddity* de David Bowie être jouée et détournée par des bruits de bouche devant de jeunes enfants qui n'avaient de toute évidence pas la référence musicale, ne comprenaient pas les paroles, et comprenaient encore moins dans quel univers cette chanson permettait d'inscrire le spectacle<sup>33</sup>.

Mais si les analogons ne sont de toute évidence pas universels, cela ne gêne pas pour autant Ducas et Monty qui en font grand usage. Un spectacle n'est de toute façon jamais interprété de la même manière : chacun·e navigue entre les éléments poétiques qui lui sont présentés en les analysant selon sa culture personnelle. Si les analogons sont des signes qui ne peuvent s'adresser qu'à une partie d'un auditoire, ils permettent toutefois de densifier les possibilités narratives et poétiques. Seul l'essentiel d'un spectacle doit donc être clairement compréhensible et interprétable selon La Pire Espèce, le reste n'a pas besoin de s'adresser à tout le monde<sup>34</sup>.

---

31. ACHARD, *Dialectiques de l'image*.

32. Un exemple est donné dans le chapitre 4.

33. Catherine VOYER-LÉGER. *Pour Major Bob ou le début d'un voyage*. 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/02/09/pour-major-bob-ou-le-debut-dun-voyage/> (visité le 02/05/2022).

34. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 131, ligne 389.

### 3.1.2 Effet de distanciation

Le théâtre d'objets que propose la compagnie se trouve finalement être très brechtien par l'effet de distanciation qui vient avec toutes ses caractéristiques. Par *effet de distanciation*, nous faisons ici référence à la théorie développée par Bertolt Brecht dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci avait pour but de soustraire le théâtre à la plupart des conventions auxquelles il avait été soumis depuis l'époque classique. L'objectif était de produire un art politiquement engagé dont on ne pouvait ressortir sans se questionner sur la société. En effet, selon Brecht, les mises en scène classiques (de style aristotélicien) absorbaient le public dans une fausse illusion théâtrale<sup>35</sup>, ce qui l'empêchait de développer un sens critique sur la pièce. Il mit donc au point un type de mise en scène ayant spécifiquement pour but d'empêcher les spectateur·rice·s de tomber dans une forme de catharsis. L'idée était de les mettre à distance des émotions incarnées par les acteur·rice·s sur scène et de les pousser à porter un regard critique sur le déroulement de l'histoire.

Parmi les caractéristiques de ce théâtre, beaucoup sont finalement communes au Théâtre de La Pire Espèce. Si nous constaterons dans les sections suivantes le rapport entre cette distanciation et l'opacité médiatique adoptée par la compagnie, concentrons-nous pour le moment sur les caractéristiques inhérentes à cette position d'acteur·rice·conteur·euse·manipulateur·rice :

- scinder les spectacles en différentes scènes n'entretenant pas un rapport évident entre elles ;
- entrecouper ces scènes par de la narration ;
- présenter un spectacle où les acteur·rice·s ne sont pas prisonnier·ère·s de l'incarnation d'un personnage, mais plutôt dans une logique de présentation de ce dernier (chose inévitable lorsque l'on entretient un rapport marionnettique avec des objets et que l'on navigue sans cesse entre différentes conventions) ;
- briser inlassablement le quatrième mur par des adresses directes au public.

Tous ces principes sont finalement bien plus anciens que Brecht lui-même étant donné que la marionnette, le conte ou encore la *comedia dell'arte* en faisaient déjà usage depuis longtemps. En effet, la manipulation d'un objet ou d'une marionnette implique inéluctablement une mise à distance des personnages par les acteur·rice·s (qui ne seront donc pas dans l'incarnation, mais dans la projection).

Cette mise à distance, qui permet aux personnes sur scène d'avoir un regard sur ce qu'elles sont en train de faire puisqu'elles n'incarnent rien d'autre qu'elles-mêmes, est élémentaire.

---

35. Ce point sera mieux discuté dans la section suivante.



Elle nourrit la dramaturgie et permet d'autres styles d'écritures (comme celles utilisant la narration décrites précédemment)<sup>36</sup>.

Autre caractéristique brechtienne de La Pire Espèce, la distance mise avec les émotions présentées sur scène. La compagnie a une position très claire là-dessus, Olivier Ducas dit à ce propos : « on va pas s'installer dans l'émotion pour qu'elle dure et qu'on y croit. Elle arrive, on la vit, puis on passe à d'autres choses<sup>37</sup> ». Il ajoute aussi que ce choix artistique ne fait pas l'unanimité parmi leur public, car dès qu'une émotion est évoquée / provoquée dans leur pièce, iels font apparaître une nouvelle voix narrative<sup>38</sup> afin de la désamorcer. Dans un article présent sur leur journal de création, Marcelle Hudon fait une belle description de cette distanciation inhérente au théâtre d'objets : « le spectateur vit ses propres émotions parce qu'on ne les vit pas pour lui sur scène. [...] On lui montre une combinaison d'éléments, de musique, d'images avec lesquels il se fait son spectacle<sup>39</sup> ». Les émotions ne sont donc pas induites par le spectacle lui-même. Elles dépendent de l'interprétation du spectacle et de la sensibilité de chacun·e.

### 3.2 Détournement de l'illusion théâtrale

Dans un spectacle de type réaliste, toutes les conventions possibles afin d'immerger au mieux le public sont utilisées : c'est ce qui s'appelle la *mimesis*. Elle est d'ailleurs généralement accompagnée du principe de la catharsis et sont toutes les deux des caractéristiques de la dramaturgie aristotélicienne. Cette mimesis est habituellement amenée grâce à des éléments scénographiques et a pour but de faire oublier aux spectateur·rice·s qu'ils sont au théâtre en les immergeant dans un environnement le plus réaliste possible. À contre-courant de ce modèle, La Pire Espèce procède quasi-systématiquement au détournement de l'illusion théâtrale en partant du principe que cette illusion est inatteignable et qu'elle tient plus de l'ordre de la métaphore : « l'illusion est toujours relative et n'est en fait qu'un système de conventions parmi d'autres, qui refuse de se dire comme tel<sup>40</sup> ».

En contournant l'illusion théâtrale, la compagnie confirme ainsi sa position par rapport à la mimesis et souligne l'importance de la relation qu'elle entretient avec son public. Reprenons

---

36. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 143, ligne 23.

37. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 131, ligne 429.

38. Le terme *voix narratives* est une autre appellation utilisée par Ducas et Monty pour désigner les différentes conventions entre lesquelles les artistes naviguent à La Pire Espèce.

39. Jonathan CUSSON. *L'Effet Hyde : le choix des médiums*. 2018. URL : <http://pire-espece.com/journal/2018/03/05/leffet-hyde-le-choix-des-mediums-22/> (visité le 02/05/2022).

40. ASSOCIATION POUVOIR DE LIRE, POUVOIR D'ÉCRIRE. *Illusion : Concept clef pour étudier le théâtre*. URL : <https://eduscol.education.fr/odysseum/illusion-concept-clef-pour-etudier-le-theatre> (visité le 13/04/2022).

l'exemple de l'œuf et de Macbeth utilisé précédemment (voir p. 25). Le fait d'utiliser un média aussi fragile que l'objet pour conter une histoire implique une dualité dans la vérité de ce qui est présenté : « d'un côté c'est plus vrai, d'un côté c'est plus faux<sup>41</sup> » explique Monty. Par « plus faux », il est ici sous-entendu qu'en proposant au public de croire qu'un œuf *est* Macbeth, les conventions théâtrales sont parfaitement claires dès le début puisque nul n'y croit. Notons que cela n'est par exemple pas aussi clair pour le théâtre d'acteurs où l'on essaie souvent de faire oublier au public que les personnes sur scène sont actrices. Par « plus vrai », il est évoqué qu'à contrario si l'œuf tombe, il s'écrasera au sol pour de bon, tandis que l'acteur ne mourra pas réellement.

Puisque les spectateur·rice·s ont parfaitement conscience de cette vérité de l'objet (c'est-à-dire que si l'œuf tombe, il se cassera bel et bien), iels ont alors aussi conscience qu'à tout moment la représentation puisse présenter « des points de fracture<sup>42</sup> », c'est-à-dire qu'il puisse se passer quelque chose qui ne s'est encore jamais passé. Si ces points de fracture sont possibles, c'est justement parce que le public a conscience que les acteur·rice·s sont aussi bien en contrôle du récit qu'à la merci des imprévus.

Ainsi, à partir du moment où un objet commence à incarner un personnage, la convention du vrai et du faux est posée. Le son peut jouer un rôle important dans cette convention. Voici comment Voyer-Léger le résume :

J'ai déjà posé des questions sur le rôle du bruit, de l'onomatopée en théâtre d'objets. Selon Francis, « en théâtre d'objets on continue à dire sans arrêt que nous ne sommes pas dans la réalité en faisant des sons. Dans *Futur intérieur*, je raconte que c'est une fusée en faisant le son ». Ici, Francis fait un son de fusée. CQFD. « Jamais personne ne va croire que c'est une fusée, c'est impossible ! Je continue à être un conteur et non pas un acteur. Donc l'utilisation de tout mon appareil vocal vient donner de l'information supplémentaire. »<sup>43</sup>

Par ailleurs, ce positionnement artistique demande une grande rigueur lors de la création. Puisqu'il est important que le public ait conscience que tout est en train d'être réellement exécuté devant lui, il ne faut succomber à aucun tour de passe-passe ou de magie permettant de régler un quelconque problème de transition. Le spectacle *Villes, collection particulière* donne un parfait exemple, car Ducas y manipule deux caméras projetées en direct sur un écran situé en arrière-scène. Il était alors primordial pour lui que la régie ne puisse pas intervenir sur les images projetées et que celles-ci ne soient pas préfilmées. Dans ce spectacle, tout est donc fait à vue et en direct devant le public. Selon l'artiste, à partir du moment où le public a un doute,

41. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 124, ligne 65.

42. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

43. Catherine VOYER-LÉGER. *Géométrie de la parole*. 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/01/geometrie-de-la-parole/> (visité le 01/05/2022).

« là le Bon Dieu va exister et toutes les images vont venir du Bon Dieu<sup>44</sup> ». Cela aura alors pour conséquence de briser le lien entre lui et les spectateur·rice·s. Il veut pouvoir dire que « présentement, nous sommes dans du temps réel. Présentement, les actions qui se déroulent sur scène se déroulent réellement, donc on est en train d'assister à quelque chose d'unique<sup>45</sup> ». Si le principe de point de fracture est en soi inhérent et commun à tous les art vivants, l'esthétique des compagnies peut tout de même jouer sur certains paramètres permettant de réduire leur probabilité. Cette notion de vérité de la représentation nourrit donc la relation entre le public et les personnes sur scène, et est fondamentale dans l'esthétique de la compagnie.

Notons tout de même un paradoxe : si les images sont bien issues de la manipulation des caméras en direct depuis la scène dans le spectacle *Villes, collection particulière*, la conception sonore est pour sa part interprétée par la régie et médiatisée grâce à des haut-parleurs. C'est ce que la compagnie appelle un « son magique<sup>46</sup> ». Bien que cette médiatisation et interprétation de la conception sonore ne soient pas récurrentes dans les spectacles de La Pire Espèce, elles sont tout de même en contradiction avec la notion de vérité et de distanciation prônée par Ducas et Monty. Ce choix s'explique toutefois par des contraintes techniques qui limitaient le spectacle à un solo et par l'esthétique cinématographique du spectacle. En effet, même si ce spectacle fait l'apologie du temps réel, le son magique y est admis comme une référence au septième art<sup>47</sup>.

### 3.2.1 Adaptabilité de la conception sonore

Ce détournement de l'illusion théâtrale auquel la compagnie procède implique de nombreuses contraintes esthétiques et dramaturgiques. Il convoque inévitablement une conception sonore présentant une grande *adaptabilité*.

Malgré sa nature invisible, le son est un média fort en évocation. Son évolution temporelle peut être très influente sur la temporalité dramatique d'une pièce de théâtre. Il est donc assez complexe de produire une conception sonore respectant le jeu des acteur·rice·s et son évolution au fil des représentations. Parmi les façons évidentes de gérer ces conflits temporels, il y a bien sûr le fait d'intégrer la conception sonore dans le processus créatif dès l'étape de la composition.

Mais commençons par nous baser sur un exemple concret en nous intéressant à l'extrait de

---

44. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 150, ligne 11.

45. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 157, ligne 192.

46. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 128, ligne 271.

47. Ibid.

la ville Anastasia dans *Villes, collection particulière* (voir le lien en note de bas de page)<sup>48</sup>. L'acteur y filme une boule à facettes en se concentrant sur plusieurs de ses miroirs et y cherche différentes focalisations. La conception sonore (composée par Nicolas Letarte) évolue en fonction des manipulations de Ducas. Elle fait entendre une ambiance de fête lorsque le focus est sur la boule dans son entièreté et des ambiances plus intimes lorsqu'il est sur une image dissimulée dans un miroir. La manipulation de la caméra n'a pas l'air évidente et semble demander beaucoup d'attention à l'acteur. La présentation de cette ville est assurément variable de représentation en représentation, pourtant la conception sonore semble parfaitement calée avec l'image (que nous savons en direct). Nous sommes ici en présence d'une conception sonore adaptative.

Les différentes techniques de composition et d'interprétation en direct envisageables pour le contexte spectatorial des arts vivants sont finalement assez proches de celles utilisées en jeu vidéo<sup>49</sup>. En effet, les contraintes sont similaires : la structure et la forme d'un jeu sont, tout comme celles d'un spectacle d'art vivant, non linéaires. À tout moment, aussi bien les joueur-se-s que les personnes sur scène peuvent faire des erreurs ou des improvisations auxquelles la conception sonore doit pouvoir s'adapter. Parmi les solutions qu'apporte la conception sonore pour le jeu vidéo, nous retrouvons différents outils de composition<sup>50</sup>.

- Les boucles, qui peuvent être structurées de manière plus ou moins complexe et permettent de perdre l'oreille en lui laissant croire à une conception plus longue que celle composée. Ces boucles doivent être enchaînables les unes avec les autres et offrent ainsi la possibilité d'adapter la longueur d'une conception sans la rendre redondante. Voici comme exemple la structure du thème *Overworld* du jeu *Super Mario Bros* sur la console NES sorti en 1985 : AABBC'CAADDCC'D.
- La stratification, qui engage aussi des boucles, mais cette fois-ci en les superposant tout en les gardant synchronisées. Un simple jeu d'intensité suffit alors pour passer d'une ambiance à une autre. Les boucles peuvent consister en différentes orchestrations, différentes parties d'un orchestre jouant la même musique ou encore différentes ambiances sonores (c'est la technique utilisée dans l'exemple de la ville Anastasia).
- Le reséquençage horizontal, qui consiste à composer plusieurs segments pouvant tous

---

48. Catherine VOYER-LÉGER. *La boule miroir*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-boule-miroir/> (visité le 01/05/2022).

49. Toutes les informations liées à la conception sonore et à la composition pour le jeu vidéo sont issues de : François-Xavier DUPAS. Cours : *Création sonore pour jeu vidéo*. 2019, Montréal : Université de Montréal.

50. Ces solutions ne sont pas inhérentes à la composition pour le jeu vidéo puisqu'elles ont pu être mises au point avant même la découverte de l'électricité, mais elles ont tout de même été perfectionnées depuis que les enjeux entourant de telles compositions doivent s'adapter à différents logiciels d'intégration sonore ou systèmes de programmation.

être suivis ou précédés par tous les autres. Les transitions d'un segment à l'autre doivent pouvoir s'effectuer à n'importe quel moment.

- La musique générative, qui peut par exemple prendre une forme ouverte, c'est-à-dire que des séquences musicales peuvent être générées de manière aléatoire en étant issues d'un tirage parmi une liste de phrases, cellules, notes ou fragments sonores prédéfinis. Ce tirage peut être effectué par un séquenceur, un tirage de dés (comme il se faisait au temps de Mozart, qui a d'ailleurs composé plusieurs *Musikalisches Würfelspiel*) ou encore être tiré au sort par quelqu'un (comme dans *Cobra* de John Zorn ou le spectacle *Die Reise* de La Pire Espèce dans lesquels un·e chef·fe d'orchestre dirige les musicien·ne·s à l'aide d'un jeu de cartes dont chacune d'entre elles est associée à une phrase musicale<sup>51</sup>).

Par ailleurs, chacune de ces solutions doit être accompagnée d'un travail rigoureux au niveau des points de transition. En effet, si un·e joueur·se perd soudainement une partie ou qu'un·e acteur·rice saute accidentellement une partie du texte, la conception sonore doit pouvoir s'adapter et évoluer en conséquence. Plusieurs solutions sont possibles : une coupure franche et assumée du son, une fermeture en fondu, un fondu enchaîné (entre deux compositions), une ponctuation sonore, un segment de transition, etc. Mais si toutes ces solutions sont programmables et paramétrables dans le cas des jeux vidéo, le cadre spectatorial impose pour sa part un mixage de la conception sonore *en direct*.

### 3.2.1.1 Conception sonore en direct

L'appellation *en direct* signifie ici *dans le temps de la représentation*. Dans le cadre d'une conception sonore en direct médiatisée, l'interprétation de celle-ci demande généralement l'utilisation de logiciels de programmation, de contrôle ou de création sonore. QLab<sup>52</sup> et Ableton live<sup>53</sup> semblent les plus utilisés. Ils offrent une grande flexibilité et permettent de s'adapter à la plupart des techniques de composition proposées dans la section précédente. Couplés à des logiciels de programmation comme Max<sup>54</sup>, PureData<sup>55</sup> ou encore TouchDesigner<sup>56</sup>, ils sont capables d'offrir des possibilités similaires à celles des logiciels de programmation audio pour le jeu vidéo (nommons par exemple Wwise<sup>57</sup>). Les possibilités de communication entre

---

51. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 137, ligne 4.

52. *QLab*. URL : <https://qlab.app/> (visité le 06/05/2022).

53. *Ableton Live*. URL : <https://www.ableton.com/en/> (visité le 06/05/2022).

54. *Cycling '74*. URL : <https://cycling74.com/> (visité le 16/07/2022).

55. *Pure Data*. URL : <https://puredata.info/> (visité le 16/07/2022).

56. *TouchDesigner*. URL : <https://derivative.ca/> (visité le 16/07/2022).

57. *Wwise*. URL : <https://www.audiokinetic.com/fr/products/wwise/> (visité le 06/05/2022).

des capteurs<sup>58</sup> et des actionneurs<sup>59</sup> sont alors envisageables et la lutherie numérique peut permettre la création de nouveaux instruments adaptés à la dramaturgie (et utilisant des objets moins communs qu'un clavier MIDI ou qu'une console de régie).

Cependant, tous ces logiciels ne feront jamais preuve de l'adaptabilité que requiert un spectacle vivant : les imprévus n'y sont par essence ni prévisibles, ni préprogrammables. Une grande écoute est donc requise de la part de la régie qui est en duo avec les personnes sur scène. Tobin écrit à ce sujet :

Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants. Je nomme système sonore vivant toute stratégie qui permet aux interprètes et à la personne régisseuse de réagir en temps réel pendant le spectacle, en action-réaction à un environnement sonore en perpétuel état de changement<sup>60</sup>.

Cette notion de *système sonore vivant* nous permet d'introduire un schéma représentant un continuum de l'adaptabilité possible en conception sonore (voir la figure 3.1, p. 61 ainsi que les définitions données en introduction à la page 10). Il s'étend de la conception sonore *très adaptative*, avec l'improvisation (et donc une composition en direct s'adaptant à la réalité de la représentation), à *immuable*, avec une composition fixe, venant donc avec une interprétation prédéterminée (avec par exemple une conception sonore ne demandant qu'un déclenchement de la part de la régie au début de la pièce).

Notons que la qualité adaptative d'une conception sonore n'est pas directement reliée à la présence de musicien·ne·s ou de concepteur·rice·s sur scène. Elle dépend surtout de la nature du processus de composition (adaptatif ou immuable) ainsi que de l'élaboration d'un matériel d'improvisation. Leurs présences permettent toutefois une plus grande adaptabilité, mais celle-ci est donc surtout reliée au processus de composition et au contrôle qui est laissé aux interprètes. En effet, une personne instrumentiste interprétant une composition fixe présentera tout de même plus d'adaptabilité qu'une personne régisseuse interprétant une conception sonore programmée sur un logiciel.

Chacun des extrêmes de ce spectre d'adaptabilité présente des avantages et des inconvénients. Par exemple, une conception sonore immuable et ne demandant l'interprétation que d'une personne à la régie son est généralement mieux délégable, une feuille de conduite<sup>61</sup> étant dès

---

58. Par exemple une manette de console, un microphone, une montre captant le rythme cardiaque, un potentiomètre, un clavier ou encore un piézoélectrique. Tous sont des *capteurs* retransmettant une information via un signal électrique ou numérique.

59. Par exemple un écran d'ordinateur, un projecteur, un haut-parleur ou encore un ventilateur. Ce sont tous des *actionneurs* réagissant à une information leur étant transmise via un signal électrique ou numérique.

60. TOBIN, « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique », p. 94.

61. Une feuille de conduite est un texte sur lequel toutes les indications pour la régie son ou lumière sont indiquées.

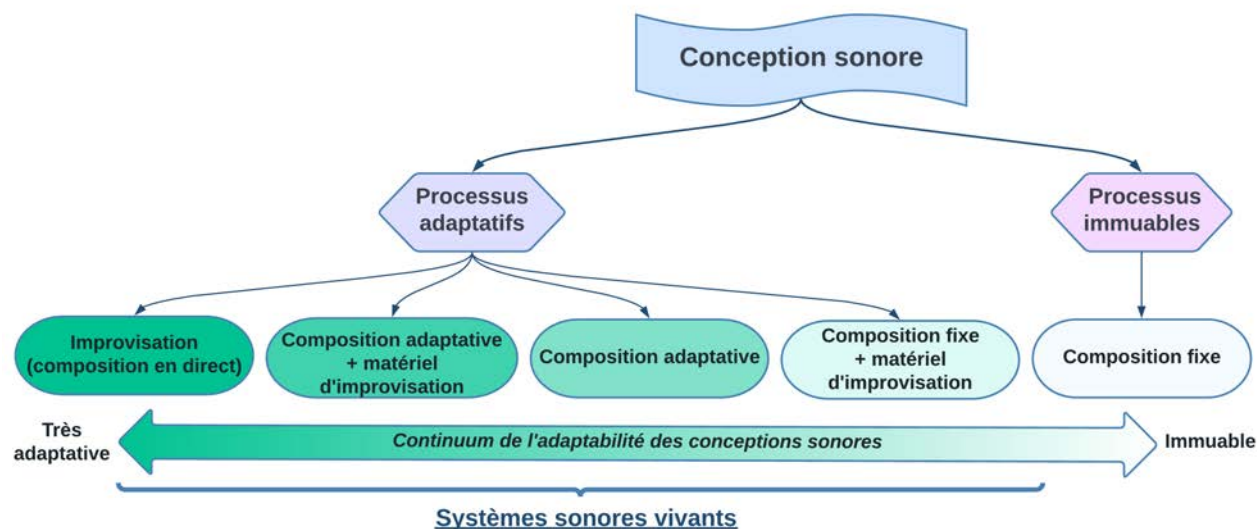


FIGURE 3.1 Schéma d'adaptabilité de la conception sonore.

lors suffisante. Une conception plus adaptative offrira pour sa part la possibilité d'évoluer avec le spectacle. Elle pourra plus facilement l'accompagner dans ses évolutions au fil des représentations et s'adapter à des changements de dernière minute. Elle ne le contraindra donc pas à la réalité sonore et temporelle fixée lors de la répétition générale. De plus, elle permettra à la personne l'interprétant de s'inscrire dans le même souffle que celui de la représentation puisqu'elle pourra plus facilement s'empresdre du même temps que celui des personnes sur scène<sup>62</sup>.

Afin d'appréhender les problèmes de temporalité qui peuvent être ressentis face à une pièce de théâtre, attardons-nous sur la notion de *direct* (ou de *temps réel*). Le philosophe Henri Bergson appelle la « durée brute » (ou la « durée interne ») la durée perçue et ressentie d'une expérience au moment même où cette expérience est vécue. Cette conception du temps est personnelle et unique. Le « temps » désigne selon Bergson une donnée objective du temps qui passe. Il est calculable et mesurable à l'aide d'une montre<sup>63</sup>.

Cette notion de durée peut nous aider à comprendre les limites d'une conception sonore théâtrale fixée dans le temps et non adaptative<sup>64</sup>. En effet, lors d'une représentation théâtrale, l'évolution dramatique d'une scène est rarement linéaire. Les différents interprètes naviguent à travers tous les éléments de la représentation, que ce soit la narration, le texte, le jeu, le

62. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 91.

63. Kitarô NISHIDA. « La durée pure de Bergson ». In : *Annales bergsoniennes VI*. Presses Universitaires de France, 2013, p. 29-34. URL : <https://www.cairn.info/Annales-bergsoniennes--9782130617631-page-29.htm> (visité le 13/03/2022), p. 29-34.

64. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 91.

son, l'improvisation, les réactions du public ou encore des erreurs de leur part. Ces éléments, qui font tous partie de la réalité théâtrale, influencent de manière dynamique les données pures ressenties par chaque spectateur·rice. La durée ressentie face à une pièce de théâtre est donc issue de la réception de différentes interprétations parallèles et simultanées. Or, dans le cas d'une conception sonore fixe et médiatisée, la durée pure suscitée par celle-ci entrera inévitablement en conflit avec celle ressentie face au reste de la dramaturgie dès lors que les acteur·rice·s s'écarteront de l'interprétation fixée avec la personne interprétant la régie. Les écarts sont de toute évidence inévitables : tout comme les chanteur·euse·s professionnel·le·s trompent rarement leur public lorsqu'ils font du *playback*, les acteur·rice·s ne peuvent parfaitement s'adapter à une conception sonore fixe et non adaptative. La moindre erreur est désastreuse, d'autant plus que pour La Pire Espèce, cela reviendrait à risquer de rompre le lien durement établi entre les personnes en scène et le public. La compagnie s'oriente donc généralement vers des systèmes sonores vivants.

Par ailleurs, une conception sonore fixe et médiatisée peut tout de même présenter une très grande adaptabilité. Tout dépend de la manière dont elle est composée (et programmée). Prenons l'exemple du spectacle de La Pire Espèce *Monsieur Ratichon dans... La vie est un match* dans lequel les différent·e·s régisseur·se·s qui se sont succédé ont eu un bien grand rôle à jouer. En effet, le spectacle met en scène un personnage muet (dont le jeu est assez clownesque et à qui toutes sortes de péripéties arrivent) et une conception sonore qui prend en charge tous les dialogues (auxquels l'acteur réagit). Dans un extrait disponible sur *Le Bestiaire d'objets* (voir la vidéo en note de bas de page)<sup>65</sup>, nous pouvons vite comprendre ce qu'implique l'interprétation d'une telle conception lorsque l'on apprend que chaque petit bout de phrase représente un *cue*<sup>66</sup> de son pour la régie. Ludovic Bonnier, le concepteur sonore et premier régisseur de ce spectacle, a d'ailleurs été crédité comme « tapageur<sup>67</sup> » sur ce spectacle. Et pour cause, la quantité de *cues* et la précision que demande une telle régie relèvent d'une interprétation virtuose. Chaque bout de phrase était programmé pour être déclenchable par une touche d'un clavier. Certaines touches étaient même programmées pour déclencher un son lors de son enfoncement, et un autre lors du relâchement. Ses deux mains et ses deux pieds étaient alors occupés : un pied était réservé à la régie lumière, l'autre au déclenchement de la musique, et ses deux mains étaient monopolisées par les dialogues qu'elles lançaient en s'adaptant à chaque micro réaction de l'acteur<sup>68</sup>.

Ainsi, lorsque la personne en régie doit réagir en direct à tout ce qui se passe sur scène, elle est

---

65. *Le micro*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-micro/> (visité le 01/05/2022).

66. *Déclenchement* en français. Le mot anglais est par ailleurs bien plus fréquent et fait partie du jargon francophone de la technique. Nous l'utiliserons donc à quelques reprises.

67. *M. Ratichon*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/m-ratichon/> (visité le 02/05/2022).

68. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 145, ligne 128.



finalement un élément clé de la représentation (d'où le fait qu'elle soit ici considérée comme une interprète). Faire la régie d'un spectacle demande en effet une grande sensibilité que, une fois de plus, Tobin décrit parfaitement dans un des dix principes jalonnant son mémoire : « [l]e régisseur de son est performeur et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de la qualité de sa sensibilité et de son implication <sup>69</sup> ».

### 3.3 Opacité médiatique

Enfin, le dernier point essentiel nourrissant la relation entre la compagnie et son public se trouve dans l'*opacité médiatique*<sup>70</sup> dont elle fait systématiquement usage. Toute la technologie et l'ensemble du matériel utilisé (projecteurs, costumes, décors...) sont en effet intégrés à la scénographie.

Si cette opacité nourrit la relation avec le public, c'est justement parce que ce dernier a alors toutes les cartes en main pour comprendre et analyser ce qui est en train de se dérouler devant lui. Ducas explique ce principe :

On aime mieux *plugger* le *speaker* devant eux [les spectateurs] pour qu'ils sachent qu'on fait le son à travers ce *speaker*-là. Pas toujours, mais généralement on aime mieux ça. Pour pas qu'ils cherchent d'où ça vient. C'est tout le temps la même question. C'est que s'il y a de la magie devant nous, le réflexe qu'on a en tant que spectateur c'est « oohh ! » puis après c'est « mais comment font-ils cela, d'où est-ce que ça vient ? ». Pis finalement on devient déconcentré de notre relation à l'œuvre par un « j'veux comprendre pourquoi je suis bluffé ». Nous on préfère dire « nous allons vous bluffer avec ceci, ceci, ceci, cela », puis les gens font « ah ouais, vraiment ? Vous allez pas me bluffer avec une boîte en carton, deux pinces et une balle de gomme ». Mais à partir de ce moment-là, on est tout libéré de se demander comment c'est fait si on est bluffé. Là on peut entrer dans la poésie et là le monde fait « wouah ! Bin voyons donc ! Il n'y a rien d'autre ! Je le sais qu'il n'y a pas d'aimant quelque part et que c'est juste devant moi que ça se fait, mais je suis touché. Mais comment se fait-il ? Qu'est-ce qui m'arrive ? ». On préfère ça nous, c'est une position presque éthique finalement. On veut pas réellement bluffer les gens, on veut qu'ils voient que c'est devant et qu'ils soient touchés par leur propre imagination qu'ils projettent sur ce qu'on est en train de faire <sup>71</sup>.

L'exemple de la boule miroir est en fait un des très rares contre-exemples à la règle. En effet, il subsiste un mystère dans la manière dont les images sont révélées simplement grâce à un zoom et un focus sur les miroirs de la boule. Lorsque nous avons posé la question à La Pire Espèce, voici le débat qui en a résulté :

69. TOBIN, « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique », p. 40.

70. Le fait de laisser percevoir la médiation en inscrivant dans une création l'acte de reproduction.

71. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 129, ligne 323.

Olivier Ducas : [...] Ça je ne te le dis pas parce que, si je te le disais, tu te rendrais compte qu'il n'y a pas de truc.

Francis Monty : Ben. C'est une sorte de truc.

OD : C'est pas vraiment un truc. En fait, il n'y a rien d'autre que ce qui est visible.

FM : Faut le trouver.

OD : Ah oui oui oui, mais ce que je veux dire c'est que c'est pas un Bon Dieu qui arrive de quelque part<sup>72</sup> ».

Ce que nous pouvons déduire, c'est donc que si La Pire Espèce aime en réalité bluffer son public, ça n'est jamais au prix de la relation qu'elle crée avec elle. Ce fameux *truc* de la boule miroir ne remet pas en question la réalité de la manipulation : l'image projetée derrière Ducas est toujours une image provenant de sa caméra. Nous pouvons nous demander comment est-ce que ce qui nous est montré sur scène est réalisé par les acteur·rice·s (comme lors d'un spectacle de magie par exemple), mais si jamais nous trouvons le truc, nous n'allons pas découvrir un mensonge ou une manipulation de la part des artistes. D'où l'utilisation d'un matériel très généralement *low tech*, c'est-à-dire issu d'une technologie simple et accessible par tout le monde.

Notons d'ailleurs que ce qui était de la transparence médiatique dans les années 1900 peut être devenu de l'opacité avec le temps. C'est justement le cas des haut-parleurs. De nos jours, plus personne n'est étonné d'entendre du son sortir de ces caisses noires. *Low tech* rime donc ici avec opacité médiatique. Dans plusieurs spectacles de La Pire Espèce, la conception sonore est retransmise par des haut-parleurs et interprétée par la régie. Le son est alors dit « magique » par Ducas et Monty ou bien provenant du « Bon Dieu » car ils ont tous deux conscience que le fait de médiatiser ainsi la conception sonore entre en contradiction avec leur philosophie. Seulement, ils considèrent que faire sortir le son d'un haut-parleur est une méthode assez *low tech* pour ne tromper personne.

Cette opacité médiatique est finalement une énième excuse pour la compagnie de donner le contrôle du son et de la lumière aux personnes sur scène. Iels vont alors utiliser toutes sortes d'outils (telles que des pédales MIDI) afin de lancer les *cues* à vue, comme c'est par exemple le cas dans les spectacles *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*, *Petit bonhomme en papier carbone* et *Futur intérieur*. Dans le spectacle *Persée*, la scénographie intègre des micros dans lesquels les acteurs parlent régulièrement. Ils sont à la vue des spectateur·rice·s, accrochés à l'intérieur de vieux mégaphones (voir la figure 3.2, p. 65).

Ce bricolage force un certain côté clownesque puisque les trois archéologues-conférenciers,

---

72. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 153, ligne 148.



FIGURE 3.2 Capture d'écran de la scénographie de *Persée* ©Chantal Limoges.

un peu douteux, mis en scène dans ce spectacle se retrouvent à parler dans des pavillons de mégaphones. L'absurdité de la situation demande tout de même un peu d'attention pour être démasquée, mais si le public le remarque, il est forcément amené à essayer d'expliquer ce choix scénographique et à émettre des hypothèses. Les personnages évoluent-ils dans un monde farfelu où les objets fonctionnent à l'envers? Pourtant on voit bien les micros ressortir, il aurait fallu les rendre invisibles pour que cette hypothèse soit valide. Ces archéologues sont-ils invités à donner des conférences uniquement dans des endroits faussement scientifiques? Est-ce que ces personnages ne sont finalement pas en train de jouer aux conférenciers dans une cave qu'ils ont aménagée eux-mêmes avec les moyens du bord? Bref, une fois de plus, les interprétations sont innombrables, à chaque personne son spectacle.

Par ailleurs, la scénographie de cette pièce présente un autre détail équivoque : la présence d'une roue de vélo sur scène. Celle-ci est attachée à un support lui permettant de tourner sur elle-même pendant une longue durée. Bien qu'elle ne soit reliée à aucun micro et que son mouvement ne soit donc pas audible, elle est pourtant régulièrement actionnée de manière à accompagner une narration pré-enregistrée et médiatisée par des haut-parleurs. La qualité audio de ces passages s'inscrit dans une esthétique assez vintage (tout comme le spectacle), la voix du narrateur est accompagnée d'un bruit itératif rappelant celui d'un projecteur à manivelle et la lumière ajoute un signe supplémentaire finissant de poser la convention

du vieux documentaire dans ces scènes. Ce bruit mécanique est finalement très proche de celui d'une roue libre de vélo. En faisant ainsi tourner la roue à chaque passage narratif, les acteurs introduisent la conception sonore à l'aide d'un élément scénographique. Cette démarche permet donc à la compagnie de compléter le montage des signes du spectacle à l'aide de la conception sonore. Cet amalgame de signes (aussi bien lumineux que sonores) n'est pas un simple élément de transition, il devient une convention (celle du vieux documentaire)<sup>73</sup>. Notons tout de même que beaucoup de personnes du public ont cru que le son provenait d'un micro positionné sur la roue. Une certaine contradiction dans ce choix de mise en scène pourrait amener à considérer ce geste comme de la fausse opacité médiatique : pourquoi ne pas avoir réellement mis un micro sur la roue ?

Mais cette deuxième exception confirme plutôt la règle : les contradictions sont rares et mettent plutôt en avant le fait que tous les autres choix respectent bel et bien leurs règles de distanciation. De plus, Monty explique :

Ce genre de décision [...] se prend en cours de création, alors que l'œuvre est devenue suffisamment forte pour ne pas avoir à obéir à un dogme. Ce genre de liberté n'affecte pas vraiment la cohérence esthétique globale du spectacle. Il n'y a pas de règle absolue sur la validité ou le nombre possible d'exceptions ou de libertés que l'on peut prendre par rapport à nos propres règles, mais les spectateurs tests sont de bons gardes-fous pour l'utilisation de ces libertés<sup>74</sup>.

Par « spectateurs tests », Monty désigne ici les personnes invitées aux ouvertures de répétitions lors desquelles certaines scènes d'un nouveau spectacle sont présentées à des ami·e·s de la compagnie afin qu'ils leur partagent leur point de vue extérieur sur la création.

Continuons avec un autre exemple très parlant, celui du spectacle *Futur intérieur* (voir tout l'extrait vidéo en note de bas de page)<sup>75</sup>. Dans celui-ci, les trois acteurs sur scène manipulent à vue une table de régie qui constitue leur tableau de bord d'astronautes. Ce dernier est parfaitement intégré dans la scénographie qui se trouve être en étroite collaboration avec la conception sonore. Lorsqu'un des personnages active lui-même le potentiomètre faisant changer la hauteur de sa voix, le geste est volontairement ostensible. Francis Monty explique ce que cette opacité apporte au spectacle :

On va pas vous faire des tours de magie là, on veut juste vous envoyer les deux informations dans le cerveau et vous vous allez gérer ça dans votre propre cerveau. Vous vous allez enlever la main si vous avez pas envie de la voir. Mais de toute façon il y a

73. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 146, ligne 158.

74. Extrait d'une correspondance par courriel avec Olivier Ducas et Francis Monty.

75. *La sphère*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-sphere/> (visité le 02/05/2022).

plein de gens qui vont comprendre comment on fait. On s'en fout du truc, c'est pas le truc qui compte, c'est le choc poétique que ça crée dans le cerveau. Fait que c'est pour ça qu'on aime bien que les ficelles soient visibles<sup>76</sup>.

Ainsi, cette utilisation de la conception sonore amène une nouvelle couche sémantique au spectacle. Les spectateur·rice·s peuvent naviguer entre ces couches et se faire leur propre spectacle. Certaines personnes occulteront le geste et croiront à la fuite d'hélium, tandis que d'autres, choquées par cette manipulation volontaire, vont se demander si ces personnages ne sont pas, tout comme dans *Persée*, de faux astronautes jouant dans une cave puisqu'ils semblent tout y contrôler. La présence de ce tableau de bord est donc réfléchi au-delà de la régie elle-même : en plus d'être scénographiquement très travaillée, elle apporte une nouvelle lecture du spectacle.

Un parallèle avec le travail de l'artiste sonore et chercheur Nicolas Bernier est intéressant ici puisque celui-ci aussi entretient une relation particulière avec ses objets. En effet, il tient à inclure des objets l'entourant dans son atelier de création, comme sa propre table et ses lampes, sur scène lors de ses performances (comme c'est le cas dans *Travaux mécaniques*). Selon lui, « [c]es mêmes œuvres présentées sur scène, mais sans objets, ne transmettraient pas le même propos, leur simple présence participant à communiquer l'œuvre<sup>77</sup> ».

Que ce soit dans le cadre d'une performance sonore ou d'une représentation de théâtre, la présence d'objets ayant participé à une création participe finalement à l'interprétation globale de celle-ci. D'un côté, les lampes de Bernier lui permettent d'ajouter une dimension visuelle, qui pour lui est essentielle à la réception de ses œuvres, d'un autre, les pédales à effets de La Pire Espèce étayent les différents sens dramaturgiques de ses pièces (puisqu'elles donnent différentes lectures des spectacles) tout en permettant une conception sonore d'une grande adaptabilité.

### 3.3.1 Interprétation de la conception sonore sur scène

Comme relevé précédemment, la présence sur scène d'un ou plusieurs interprètes de la conception sonore est un atout en termes d'adaptabilité de celle-ci. Bien qu'elle ne soit pas décisive, elle peut tout de même amener une meilleure cohésion entre les différents interprètes de l'œuvre. Iels peuvent ainsi établir un lien de complicité et être « dans le même souffle que la représentation<sup>78</sup> ». Ce lien est peut être difficilement reproductible, voire irremplaçable, avec une personne située en régie. Par ailleurs, voir la conception sonore être interprétée en direct depuis la scène (que ce soit par la présence d'une personne musicienne, bruiteuse ou

76. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 147, ligne 221.

77. BERNIER, « Composition orientée objet », p. 38.

78. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 130, ligne 367.

régisseuse) permet au public d'avoir pleinement conscience de toutes les manipulations et de tout le travail qui viennent avec cette conception. C'est une façon pour la mise en scène d'assumer que le son ne vient pas d'un au-delà. Toutes ces raisons poussent La Pire Espèce à amener l'interprétation de la conception sonore sur scène dès qu'elle le peut. La chercheuse Katharina Rost écrit à ce sujet :

La pratique consistant à rendre les processus de création sonore visibles sur scène montre comment les changements esthétiques ont conféré une importance accrue aux paramètres musicaux tels que le rythme, la synchronisation, les répétitions, les leitmotifs, etc., phénomène que David Roesner a qualifié de « musicalisation du théâtre ». Ce que révèle l'apparition de ces processus sur scène, ce n'est pas seulement l'importance qu'on leur accorde, mais également certains paramètres de la création et de l'écoute sonore qui ont toujours fait partie du processus créatif, mais qui ont été occultés – entre autres raisons à cause du discours qui a défini le « design sonore » comme une activité déterminée par des paramètres de l'ordre de la technologie, du détachement et de la composition plutôt que de l'ordre de la technique, de l'engagement et de la performance<sup>79</sup>.

Que ce soit à travers sa présence ou à travers tous les signifiants qu'elle émet, une personne interprétant une conception sonore en direct sur scène semble donner vie à cette même conception. Rost ajoute justement :

Le bruiteur [de théâtre] ne doit pas seulement produire automatiquement certains effets sonores, mais performer physiquement et mentalement les sons avec tout son corps et être extrêmement sensible à chaque situation performative individuelle. Tout comme les acteurs, les bruiteurs créent des « personae » scéniques qui peuvent également, à la différence des personnages, évoquer des choses et des processus<sup>80</sup>.

Le spectacle *Petit bonhomme en papier carbone*, mettant en scène Francis Monty et Mathieu Doyon, en donne un bon exemple. Les deux sont sur scène, chacun derrière une table. Dès l'entrée du public, une ambiance musicale bruitiste est improvisée par le concepteur sonore à l'aide de sa voix, de différents objets l'entourant et d'une pédale de boucle. Le rôle de Doyon au sein de la dramaturgie est posé lorsque dans la première scène Monty imite un bruit de tonnerre avec sa voix (sans sonorisation) et que Doyon refait le bruit en se sonorisant et en ajoutant quelques effets sonores et lumineux (voir les quelques premières secondes de l'extrait

---

79. Katharina ROST. « "Design sonore" contre "Bruitage" ? Pour une conception performative de la création sonore au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 503. David ROESNER. *Theatre als Musik, Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleeff und Robert Wilson*. Tübingen, Gunter Narr, 2003. « The politics of the polyphony of performance. Musicalization in contemporary German theatre ». In : *Contemporary Theatre Review* 18, n°1, Routledge, 2008, pp.44-55. In *ibid.*, p. 503.

80. *Ibid.*, p. 511.

en note de bas de page<sup>81</sup>) : le spectacle sera bien un duo et la conception sonore y jouera un grand rôle<sup>82</sup>.

En outre, toute cette connivence entre les personnes présentes sur scène et s'inscrivant dans le même temps que celui de la représentation participe à la vérité de leur relation avec le public. De plus, une certaine intimité et proximité physique peuvent jouer à établir cette relation. Un bref extrait du spectacle *Die Reise* illustre ce phénomène (voir l'extrait en note de bas de page<sup>83</sup>) lorsqu'un personnage autoritaire, incarné par Francis Monty, fait son entrée sur scène en s'adressant directement aux musiciens en train de jouer. Il les malmène alors en leur ordonnant de jouer la musique de plus en plus vite jusqu'à finalement leur dire d'arrêter.

### 3.3.2 Hypermédiateté

En fin de compte, derrière toutes les raisons menant La Pire Espèce à travailler sur son opacité médiatique se trouve une grande volonté d'hypermédiateté<sup>84</sup>. Olivier explique à ce sujet que « le plaisir du spectateur vient beaucoup de son propre plaisir à comprendre qu'il a compris<sup>85</sup> ». Leurs mises en scène et scénographies participent à établir cette relation tant recherchée par la compagnie avec son public : voir comment les choses sont faites, voir la conception être réalisée sur scène, voir les instruments, la technologie et les micros être manipulés. Toutes ces décisions dramaturgiques apportent un côté satisfaisant à leurs créations. Ce qui les rend si bluffantes tient surtout du fait que tout y est réalisé *pour vrai*, d'où l'importance pour Ducas et Monty de le prouver grâce à de l'opacité médiatique. De plus, celle-ci apporte généralement plusieurs niveaux de lectures à leurs spectacles que le public est heureux de comprendre. Les conteur·se·s s'amuse·nt d'ailleurs à sous-entendre que toujours plus de sens se cachent derrière ce qu'ils font<sup>86</sup>.

Notons toutefois qu'il existe toujours un double niveau de transparence et d'opacité. Une peinture réaliste peut par exemple donner une impression d'opacité médiatique si le public est persuadé d'être face à une photographie. De son bord, en cherchant à bluffer son public tout en respectant une certaine distanciation théâtrale, La Pire Espèce joue sur la limite entre

---

81. *Les dessins*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/les-dessins/> (visité le 03/05/2022).

82. Voir l'annexe *Entrevue avec Mathieu Doyon*, p. 135, ligne 113.

83. Olivier DUCAS. *Le champignon*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-champignon-2/> (visité le 03/05/2022).

84. L'hypermédiateté consiste à faire prendre conscience des médias utilisés dans une œuvre de manière à ce que les spectateur·rice·s en tirent plaisir.

85. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 151, ligne 68.

86. Ibid.

immédiateté<sup>87</sup> et hypermédiateté. La frontière entre les deux concepts est finalement assez fine puisque le fait de se sentir bluffé-e tout en sachant que ce qui nous est montré n'est pas un mensonge peut aussi nous être à l'origine de l'effet de coprésence.

---

87. L'immédiateté désigne l'effet de coprésence ressenti face à une œuvre utilisant le principe de la transparence médiatique. C'est le sentiment de se sentir en présence de quelque chose qui nous paraît vrai, tout en sachant que c'est faux.



## CHAPITRE 4 L'ÉCRITURE SCÉNIQUE POUR L'IMAGE

Le processus de création de La Pire Espèce est basé sur une pensée de la contrainte. Celle-ci dicte en effet les ateliers de recherche-crédation de la compagnie, nommées « Études » par Ducas et Monty, lors desquels différent·e·s artistes sont réuni·e·s dans le but de chercher et créer de nouvelles formes et écritures théâtrales. Le résultat de ce travail est parfois présenté à des proches de la compagnie lors d'ouvertures de répétitions ou de laboratoires publics afin de recueillir leurs avis avant de continuer les ateliers<sup>1</sup>. Ces Études représentent un espace d'exploration libre lors desquels la compagnie tente de répondre à des questions dramaturgiques très précises. Les leçons dramatiques et les courtes formes qui en découlent mènent parfois à des spectacles entiers.

Par ailleurs, les Études rassemblent les artistes autour d'un thème précis défini en amont. Parmi les sujets abordés depuis 2015 se trouvent par exemple la courte forme, la caméra en direct, l'adaptation, la parole, la marionnette à gaine, le jeu physique ou encore le miniature<sup>2</sup>. Ces thèmes sont accompagnés de contraintes imposées par les thèmes eux-mêmes : une Étude portant la caméra en direct impose d'écrire *avec* et *pour* la caméra en direct. Les écritures qui ont découlé de cette Étude sont donc nécessairement suggérées par les contraintes entourant l'Étude<sup>3</sup>. Définir ces contraintes est donc une des premières étapes de recherche-crédation de la compagnie. Elles amènent par la suite à définir plus clairement le processus de création en l'identifiant et en le nommant. De plus, elles deviennent des sortes de balises pour la création puisqu'elles permettent de définir quels autres éléments peut, oui ou non, entrer dans la dramaturgie du spectacle. Ce processus est issu d'une conviction profonde de Ducas et Monty que la création sous contrainte est une voie fertile pour l'écriture<sup>4</sup>.

Voici par exemple quelques contraintes ayant jalonné leurs créations.

- *Léon le nul* : faire du théâtre d'objets, sans objet. Contrainte du solo où l'acteur n'a droit à rien d'autre qu'à lui-même (si ce n'est une chaise et une bouteille d'eau). Pas de son ou de changement de lumière : il doit engager son corps et sa voix pour créer des espaces dans lesquels raconter son histoire.
- *Persée* : faire cohabiter et se côtoyer deux dramaturgies dans un même espace scénique, une avec des personnages classiques incarnés par des acteurs et une autre avec des personnages incarnés par des objets. Présence de poésie, de mythologie, de comique et

---

1. BRAULT, « Cas d'espèce », p. 69.

2. *Les études*. URL : <https://pire-espece.com/les-etudes/> (visité le 05/05/2022).

3. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 125, ligne 96.

4. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, 154.

utilisation du clown. Variété de temps<sup>5</sup> et de tons : le comique et le dramatique sont alternés.

- *Petit bonhomme* : (entre autres contraintes) créer un spectacle pouvant entrer dans trois valises ne dépassant pas vingt-trois kilogrammes (éclairages et son compris) afin que les acteurs puissent faire tourner le spectacle en Europe à eux seuls<sup>6</sup>.
- *Villes, collection particulière* : en plus de la contrainte inhérente à la manipulation en direct de la caméra (qui offre constamment deux points de vue simultanés au public, l'objet réel en plan large et sa projection en plan serré), chaque ville imposait ses propres contraintes, à la manière d'un exercice de style. Par exemple, une des villes est muette (sans texte), une autre est exempte de conception sonore, une autre encore est sans lumière, et cetera<sup>7</sup>.
- *Œdipe* : mettre les acteur-ric-e-s derrière des lutrins et ne (quasiment) pas travailler l'image visuelle. Le travail est parti de l'idée de s'inspirer de structures musicales, et particulièrement de la musique répétitive de Steve Reich. Les boucles de texte obtenues sont alors utilisées comme élément narratif puisque les personnages semblent pris au piège aussi bien dans leur texte, que dans leur destin.

#### 4.1 L'écriture scénique

Afin d'élaborer de nouvelles écritures lui permettant de créer *avec* et *pour* la contrainte, La Pire Espèce s'arme de tous les outils et médias possibles et les intègre dans ses espaces scéniques. L'appellation « écriture scénique » traduit d'ailleurs que :

[...] le travail de composition s'effectue d'abord et avant tout dans l'espace scénique. Cette écriture scénique consiste en un assemblage, un brassage ou un bricolage d'objets, de paroles, de musiques, de sons, d'éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme des ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, la recombinaison, le déplacement, le jeu de ces éléments permet la constitution de la matière ou texte spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime que ces matériaux ou éléments scéniques établissent entre eux et avec l'espace théâtral<sup>8</sup>.

Une écriture scénique ne peut donc se déployer que grâce à des allers-retours constants entre l'écriture, la conception et l'expérimentation. Elle implique nécessairement un processus de création itératif.

---

5. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 155, ligne 56.

6. Voir l'annexe *Entrevue avec Mathieu Doyon*, p. 134, ligne 71.

7. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 152, ligne 102.

8. HÉBERT et PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre de l'image*, p. 8-9.

### 4.1.1 Patentisme

Les sujets d'étude des ateliers de recherches-création de La Pire Espèce sont donc balisés par des contraintes prédéfinies. Lors de l'élaboration d'un spectacle, une grande recherche de matières et d'idées commence alors. Les collaborateur·rice·s y participent activement : tout le monde est en salle de répétition et bricole toutes sortes d'affaires avec ce qu'il trouve et l'inspire (les contraintes amènent à repenser tous les outils et matériaux disponibles). L'effusion et l'abondance d'idées sont alors de mise.

Les concepteurs sonores ayant été interrogés dans le cadre de cette recherche sont finalement assez proches de la pratique des « patenteux[·se] ». Ce terme est utilisé par Jonathan Goldman afin de désigner des artistes sonores dont le travail se trouve à la croisée entre la musique instrumentale et électroacoustique. Les performances de ces artistes prennent souvent la forme de spectacles où les objets mis en scène se révèlent être des sources sonores<sup>9</sup>. Iels se réclament généralement d'une esthétique *do it yourself* (DIY). Cette description du patentisme se trouve ainsi être efficace pour décrire le travail de Mathieu Doyon et de Nicolas Letarte au sein de la compagnie. En effet, tous deux sont autodidactes en musique et leur approche est empreinte de leurs études en arts visuels. Leurs apports aux spectacles de la compagnie ne sont pas uniquement sonores. De plus, Goldman précise que :

[l]e « patentisme » est né aussi d'une volonté chez l'artiste-artisan de montrer les moyens de production qu'il emploie : il éprouve un devoir quasi éthique de divulguer au public la source de l' v nement sonore et non pas de dissimuler ses moyens de production dans une série de douze notes cachée ou dans un patch d'ordinateur<sup>10</sup>.

Cette notion de patentisme rejoint donc cette opacité médiatique chère à La Pire Espèce (que Doyon et Letarte ont à cœur de respecter). En outre, elle s'accompagne d'une volonté de la part des patenteux·ses d'être présent·e·s sur scène<sup>11</sup>.

Prenons pour exemple le spectacle *Futur intérieur* (se déroulant dans l'espace) pour lequel Nicolas Letarte a effectué de longues recherches sur les bruits des machines et des navigateurs de bord présents dans une fusée (voir la première minute de l'extrait en note de bas de page)<sup>12</sup>. Une grande partie des sons du paysage sonore de la navette spatiale dans laquelle se trouvent les protagonistes du spectacle sont issus des sons que Letarte a trouvé sur le site de

9. Jonathan GOLDMAN. « Introduction : autour des patenteux ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 5-7. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017206ar/> (visité le 04/08/2021), p. 5-6.

10. Ibid., p. 5-6.

11. Ibid., p. 7.

12. Francis MONTY. *Le thermos*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-thermos/> (visité le 05/05/2022).

la NASA<sup>13</sup>. En faisant ses recherches sur ce site internet, il n'avait alors aucune idée de ce sur quoi il allait tomber. Le concepteur sonore nous a d'ailleurs confié qu'il trouvait la plupart du temps son matériel de travail en suivant son instinct et en sortant de sa zone de confort, une démarche l'amenant à faire beaucoup d'essais-erreurs. Selon lui, l'erreur n'est pas sans apport : « [q]uand tu fais des erreurs dans le fond, c'est pas tellement une erreur, [...] c'est l'art de s'enfarger soi-même. C'est très nourrissant au niveau artistique<sup>14</sup> ».

La réflexion ayant mené à la sonorisation de *Futur intérieur* est elle aussi comparable à du patentage (voir la première minute de l'extrait en note de bas de page)<sup>15</sup>. En effet, des bols à salade transparents sont utilisés comme casques d'astronautes dans ce spectacle où les acteurs sont sonorisés à l'aide de micros-casques. L'amalgame de ces deux éléments tient du hasard des choix de la scénographe (Julie Vallée-Léger) et du concepteur sonore lors des essais en salle de création. La proximité sonore inhérente aux micros-casques accentuée par les bols et crée un contraste avec la distance qui nous sépare de ces astronautes en orbite. De plus, cela amène toutes sortes de jeux de sons en bruitage à la bouche<sup>16</sup>. Ce résultat fortuit apporte donc de nouvelles possibilités dramaturgiques, comme celle d'une intimité avec des personnes censées être inaccessibles ou la sensation d'entrer dans leurs pensées.

Le patentage est finalement une activité incontournable pour la compagnie puisqu'il participe à lier les médias entre eux. Toute l'équipe a pour rôle d'aider à développer les images en lançant le plus de propositions et d'idées possible afin de nourrir la créativité de chacun·e des collaborateur·rice·s<sup>17</sup>.

Mais si ce processus de création est fertile, il vient aussi avec son lot de défis. En effet, puisque chaque proposition demande à être complétée ou adaptée en fonction de contraintes fixées préalablement, elle vient inmanquablement avec de nouveaux problèmes à résoudre. La voix de l'ordinateur de bord dans *Futur intérieur* est un bon exemple (voir à partir de 1 min et 15 sec de l'extrait en note de bas de page)<sup>18</sup>. Elle a été développée à partir d'une intelligence artificielle anglophone qui était capable de lire un texte à voix haute. Cette technologie n'était toutefois pas encore très développée lors de la création du spectacle (en 2014), et les voix

---

13. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 137, ligne 42.

14. Ibid., p. 142, ligne 253.

15. *Le bol à salade*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-bol-a-salade/> (visité le 06/05/2022).

16. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 147, ligne 208.

17. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

18. MONTY, *Le thermos*.

françaises n'offraient pas toutes les possibilités souhaitées. Il a alors fallu écrire le texte français en phonétique anglaise afin d'obtenir la prononciation et les mots souhaités<sup>19</sup>.

Le terme *patente* n'est par ailleurs pas étranger à la compagnie : dans un des articles présents sur *Le journal de création de La Pire Espèce, La patente!*<sup>20</sup>, Nicolas Letarte présente dans une courte vidéo un haut-parleur directionnel qu'il avait fait confectionner spécifiquement pour le spectacle *Futur intérieur*. Il raconte :

[...] à un moment donné j'ai appris qu'on pouvait faire des haut-parleurs directionnels ! [...] Je les ai fait faire par un japonais, [...] j'étais tombé dans des principes très compliqués de physiques des ondes porteuses et des ultras sons [...]. Quand j'ai vu ça j'ai fait « ben voyons donc ! ». Puis j'ai été dans ce champ-là et finalement ça a ouvert sur quelque chose. Une de ces cristallisations concrètes s'est fait avec ce petit haut-parleur qu'on utilisait à l'ouverture du spectacle (qu'on n'a pas toujours utilisé parce que ça marchait plus ou moins bien, mais le principe était là)<sup>21</sup>.

Cette démarche de recherche-crédation est récurrente chez La Pire Espèce, Monty complète assez bien Letarte en racontant l'histoire d'une autre de leurs « patentes de diffusions » :

On avait un mannequin [qui] diffusait son propre son avec un haut-parleur Bluetooth inséré à l'intérieur. Mais on l'a transformé : on a fini par jouer avec un archet sur les tiges en métal de la structure même du mannequin (qui sont en bas du torse). Et il y avait un micro là-dedans, donc on pouvait jouer du mannequin ! C'était super beau, très étrange. [...] mais c'est parce Nicolas nous avait amené tous ces jouets-là, qu'ils sont devenus nos jouets et qu'on a commencé à écrire pour eux et à partir d'eux. Ça fait partie du travail des concepteurs de définir quels vont être nos outils<sup>22</sup>.

Le patentage concerne donc toutes les personnes engagées dans la création : ce mannequin jouable à l'archet ne serait pas né sans les discussions, essais-erreurs, bidouillages et autres bricolages que la recherche-crédation a permis.

Ce genre de constructions demande une démarche itérative qui affecte tous les médias sans exception, le texte y compris. En effet, les premiers jets de celui-ci ne servent que de base pour démarrer les étapes de la recherche-crédation<sup>23</sup>. Le texte est considéré par la compagnie comme un outil de création, au même titre que les autres médias. C'est d'ailleurs selon cette démarche que leur premier spectacle *Ubu sur la table* s'est écrit : 85% du texte de la pièce

19. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 138, ligne 50.

20. Nicolas LETARTE. *La patente!* 2014. URL : <http://pire-espece.com/journal/2014/08/22/la-patente/> (visité le 06/08/2022).

21. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 142, ligne 290.

22. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 146, ligne 163.

23. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

originale d'Alfred Jarry ont été supprimés ou déformés<sup>24</sup>. Leurs textes sont en perpétuelles réécritures.

#### 4.1.2 Un théâtre concret

Ce patentisme ainsi que toute la démarche de recherche-crédation décrite précédemment suggère finalement un lien assez fort entre le processus de création de la compagnie et celui de composition théorisée par Pierre Schaeffer. Celui-ci est le père de la musique concrète qu'il décrit ainsi :

Nous appliquons [...] le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons en revanche appelée notre musique « concrète » parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou musique habituelle, puis composée expérimentalement par une construction directe<sup>25</sup>.

Ce processus correspond en tout point à celui adopté par La Pire Espèce pour ses pièces et à celui que décrivent ses concepteurs sonores. En effet, la compagnie « travaille avec les objets dès le départ<sup>26</sup> ». C'est une caractéristique fondamentale du théâtre d'objets, que nous pourrions dès lors qualifier de *théâtre concret*.

La compagnie part aussi du principe que, pour renouveler sa pratique, il est nécessaire de délaissier – ne serait-ce qu'un temps – les règles et les conventions de son domaine d'étude<sup>27</sup>. Lorsqu'ils commencent à travailler sur un nouveau projet, avec de nouveaux objets – et donc de nouvelles possibilités narratives – il est fondamental pour iels de commencer par jouer avec eux en s'affranchissant un maximum de toutes les règles théâtrales.

Cependant, de par sa définition (et malgré le vocabulaire utilisé pour la nommer), la musique concrète aspire à être entièrement dématérialisée. En effet, selon Schaeffer, la source sonore doit être occultée afin de laisser place à une écoute des sons pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des *objets sonores*. La musique concrète est intimement liée à la musique acousmatique qui a pour principe de plonger son auditoire dans le noir afin de l'aider à s'affranchir du visuel et libérer l'image mentale. Cette première est donc, par nature, incompatible avec les arts

24. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 126, ligne 178.

25. Pierre SCHAEFFER. *Introduction à la musique concrète*. POLYPHONIE, Revue musicale, *La musique mécanisée* 6(2) (1950), p. 30. In TOBIN, « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique ».

26. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 123, ligne 13.

27. Eric FILLION. « Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 9-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017207ar/> (visité le 04/08/2021), p. 10.

performatifs<sup>28</sup>. Cette spécificité se trouve être une problématique pour les artistes dont la musique se rapproche du courant concret, mais qui ne peuvent se séparer d'une présence physique sur scène (d'où le mouvement du patentisme).

Or, en théâtre d'objets nous sommes bien dans du théâtre d'images, du théâtre à vue où les objets sont présents sur scène et sont essentiels à la dramaturgie. Le terme *concret* est donc ici utilisé dans le seul but de décrire le rapport que la compagnie entretient avec ses objets, non pour décrire son une forme d'affranchissement du visuel.

Notons toutefois que Schaeffer envisageait « l'image et le son dans une problématique commune, notamment l'idée d'un langage concret des choses vues et entendues<sup>29</sup> ». Il a par exemple appliqué la notion d'objet concret sonore à l'image. Dans un certain sens, la démarche de La Pire Espèce se rapproche de ce que le compositeur électroacoustique Pierre Henry appelait la « musique d'objets<sup>30</sup> ».

#### 4.1.2.1 Attention réduite

À La Pire Espèce, le rapport aux objets est ainsi essentiel. Il constitue le départ du travail de la compagnie. Comme mentionné précédemment, une des premières phases de création consiste à découvrir (ou redécouvrir) les objets dans une perspective sonore, visuelle ou sémantique. Cette approche a pour but de leur révéler toutes les potentialités cachées en chacun d'entre eux<sup>31</sup>. Poussons donc l'analogie avec les travaux de Schaeffer plus loin en parlant de *l'écoute réduite*.

Notons tout d'abord que cette notion a fait l'objet d'une longue théorisation<sup>32</sup> et que sa réutilisation dans un contexte théâtral est susceptible de la galvauder. Cependant, la notion de démarche concrète est tellement liée à celle d'écoute réduite, que l'une ne va plus sans l'autre. Le fait que le théâtre d'objets utilise des principes s'apparentant à ces deux notions prouve d'une certaine façon la pertinence de l'analogie. Prendre l'objet comme point de départ d'une création théâtrale amène nécessairement à développer une attention particulière envers celui-ci. Cette attention est comparable à l'écoute réduite en ce sens qu'elle demande aux artistes de se détacher de l'utilisation commune et des fonctions ordinaires de l'objet. En le considérant avec ce nouveau regard, les membres de La Pire Espèce n'ont donc pas développé

---

28. BERNIER, « Composition orientée objet », p. 34-35.

29. Philippe LANGLOIS. « Une pensée de l'image ». In : *Pierre Schaeffer - Les Constructions Impatientes*. Paris : CNRS Éditions, 2012, 179-190 p. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00732773> (visité le 15/01/2022).

30. Michel CHION. *Pierre Henry*. 1977, p. 104. In BERNIER, « Composition orientée objet ».

31. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 129, ligne 296.

32. Pierre SCHAEFFER. *Solfège de l'objet sonore*. Paris, 1967.

qu'une écoute réduite, mais bien une *attention globale réduite* de l'objet et de l'image en général.

Ducas et Monty ont fait une très belle démonstration de cette posture lors du colloque de l'AQM de 2021. Partant alors d'un verre d'eau présent sur la table de conférence, ils se sont demandé ce que cet objet pouvait amener comme récit :

Francis Monty : [En partant d']un objet qui signifie, qui nous raconte, de là va naître une écriture, une idée, un projet, différents sens. Ça serait complètement autre chose par exemple si c'était un verre d'eau [regarde le verre d'eau que Ducas est en train de siroter].

Olivier Ducas : Qui est entre nous. Que j'amène sur scène.

FM : Alors là déjà c'est un autre récit. C'est le récit de quoi, qu'est-ce que c'est ? C'est peut-être la mer ?

OD : C'est peut-être la mer oui... Comme ça... [Olivier fait tanguer le verre en le regardant, puis le porte à sa bouche et goûte l'eau]. Non. C'est pas la mer.

FM : Pourquoi ?

OD : C'est pas salé.

FM : Ah, ça manque de sel.

OD : Oui, donc c'est un lac. Mais bon un lac un peu agité hein, on va dire par exemple... [continue de faire tanguer le verre]. Donc c'est un objet. À partir de là je vais écrire pour cet objet-là. Si c'est un lac, qu'est-ce qui se passe avec ce lac-là ? Il n'y a pas beaucoup d'eau, etc. Donc on va travailler à voir qu'est-ce que ce lac-là veut raconter, un peu comme on parlait avec les marionnettes tantôt <sup>33</sup>.

Il est toutefois remarquable qu'à la différence de Schaeffer, cette approche de l'objet ne va pas forcément jusqu'à l'abstraction de la source : le verre d'eau reste un récipient contenant de l'eau dans cet exemple. La source est plutôt détournée de manière à laisser émerger tout un univers.

Un des exercices proposés par Marcelle Hudon lors de ce même colloque (dans le cadre d'un atelier) rejoignait par ailleurs cette idée d'abstraction de la source sonore. En effet, il consistait à se concentrer sur le son de ce qui était manipulé et d'apprendre à se détacher de ce à quoi renvoyaient les objets dont ils provenaient. Les participant·e·s ont été invité·e·s à improviser avec un objet de leur choix, dans le but d'explorer ses possibilités sonores. Cet exercice a mis en avant la tendance générale à « anthropomorphiser » les objets : lorsqu'une des personnes de l'atelier a commencé à maltraiter une vieille caisse en métal rouillée, tout l'auditoire s'est inquiété pour le vieux monsieur qu'il avait projeté sur l'objet. Marcelle Hudon a alors proposé de fermer les yeux afin d'écouter les sons de cette caisse en essayant d'oublier leur source.

---

33. Voir à partir 50 min et 43 sec ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.



Toute une poésie se cachant derrière ces couinements est alors apparue et les improvisations suivantes ont pris un nouveau tournant, plus centré sur le son.

C'est finalement une approche devenue automatique pour les membres de la compagnie. Ducas explique :

C'est comme si on essayait de faire le tour de ce que nous permettent les objets. Ça se fait super rapidement maintenant, parce qu'on a l'habitude. Dès qu'on prend un truc, on le bouge, on regarde ce qu'il fait. [...] On le dépose, on regarde comment il sonne, on voit si on regarde à travers ce qui se passe. Qu'est-ce que je vois ? Est-ce que c'est net ? [...] Et en ombre ça ferait quoi<sup>34</sup> ?

L'attitude globale réduite est donc présente dès le début de la création et guide la recherche.

#### 4.1.2.2 Quand les images dictent les sons

Si l'esthétique des conceptions sonores de La Pire Espèce ne présentent pas vraiment de point commun avec l'esthétique musicale des pièces de Schaeffer, leurs concepteurs sonores semblent toutefois travailler selon le même paradigme compositionnel que ce dernier. En effet, Letarte et Doyon composent à partir des objets sonores, mais aussi plastiques, les entourant. Plus précisément, ils partent des images visuelles et sonores créées par leurs collaborateur·rice·s, étayent leurs idées par des recherches, patentent toutes sortes de choses et créent finalement en suivant leur instinct artistique. Rappelons d'ailleurs que tous deux sont issus des arts plastiques et des arts visuels. Leur pratique en est très empreinte.

Prenons l'exemple d'une des villes imaginaires du spectacle *Villes, collection particulière*, Oxana, mettant en scène du popcorn. Une chaîne d'idées et de liens a mené Letarte à utiliser le son accompagnant la présentation du logo de l'entreprise THX au début de ses films : popcorn  $\Rightarrow$  cinéma  $\Rightarrow$  cassette vidéo  $\Rightarrow$  THX<sup>35</sup>. Le rapport entre la conception sonore et l'image n'est pas évident pour le public, mais ce genre de références participe à créer du contraste entre les différents niveaux d'interprétations d'une même scène.

Un autre exemple issu du même spectacle, cette fois-ci la ville Scarlett qui présente différentes personnalités (voir l'extrait au lien en note de bas de page)<sup>36</sup>. Entre autres événements, un verre transparent passe devant la caméra et nous pousse à porter un nouveau regard sur l'image qui était projetée. Cette nouvelle image, sculptée par la forme du verre, a rappelé le pavillon d'une trompette à Julie Vallée-Léger. Reprenant cette idée, Letarte a ajouté un extrait d'une musique de Miles Davis à l'image visuelle qui participe subtilement à construire

34. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 156, ligne 115.

35. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 137, ligne 30.

36. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Villes, Collection Particulière - Scarlett*. 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f531tAsRhNU> (visité le 23/08/2022).

l'identité de la ville (même si le public ne fait pas forcément le lien entre le verre et la trompette)<sup>37</sup>.

Ainsi, leurs conceptions sonores sont bien imprégnées d'une démarche concrète dont le point de départ est l'image. Ducas et Monty disent d'ailleurs se sentir dans une réaction à celles-ci, c'est-à-dire que les idées ne leurs semblent parfois pas venir d'eux-mêmes, mais plutôt des images auxquelles ils réagissent<sup>38</sup>.

### 4.1.3 Archéologie onirique

Ce processus de création semble en fait plutôt répandu en marionnette. Lors de la table ronde autour de l'écriture et la non-écriture pour la marionnette auxquels les co-directeurs de La Pire Espèce ont participé, plusieurs artistes ont décrit une sensation similaire lors des moments de création. Notamment, la marionnettiste South Miller a raconté comment, avec sa compagnie Les Sages Fous, iels ont régulièrement éprouvé de la difficulté à « maîtriser » certaines de leurs créations. Ces dernières étaient parfois trop timides pour s'exprimer face au public ou encore mésadaptées socialement (et prenaient subitement l'espace scénique en modifiant la dramaturgie). Miller a raconté comment, en voulant cacher un haut-parleur dans l'œuf d'une de leurs autruches géantes (dans le cadre d'une déambulation publique), l'œuf, pourtant rapidement improvisé pour l'occasion, a provoqué un émoi inattendu chez les passant·e·s, tant et si bien qu'il a influencé toutes les déambulations suivantes<sup>39</sup>.

Évidemment, tout ceci est issu d'une forme de projection des savoirs, histoires et sensibilités interpersonnelles sur les objets ou marionnettes de la part des artistes. La manière dont iels parlent de ce phénomène prouve d'ailleurs qu'iels en ont bien conscience. Les Sages Fous appellent cette démarche de création de « l'archéologie onirique » ; c'est au travers de longues heures d'expérimentation qu'iels découvrent des histoires que leurs « mains ont [...] à raconter [mais] dont leurs cerveaux ne sont pas au courant<sup>40</sup> ».

Ainsi, si c'est avant même le début d'une création que La Pire Espèce établit ses contraintes créatives, ce n'est qu'à la fin de tout le processus de création qu'iels découvrent ce qu'iels voulaient finalement raconter. Les contraintes leur permettent en fait de se concentrer sur un matériau en particulier et d'alors découvrir ce que celui-ci a à leur révéler<sup>41</sup>. Bien que les objets semblent leur dicter l'écriture, iels ne se rendent parfois compte qu'une fois le processus

37. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 151, ligne 80.

38. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

39. Ibid.

40. Ibid.

41. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas, Francis Monty et Julie Vallée-Léger*, p. 150, ligne 20.

de création fini que les questions qui y ont été abordées les habitaient depuis longtemps<sup>42</sup>. Nous pourrions finalement parler ici d'intuition créative.

En parallèle, Irène Roy utilisait la notion du bricoleur de Lévi-Strauss pour discuter de la démarche, assez similaire, qu'adoptait le Théâtre Repère :

Puisqu'il parle au moyen des choses, le bricoleur raconte par ses choix sensibles quelque chose de sa vie, ce à quoi nous reconnaissons son style [...] nous pouvons concevoir que c'est ainsi que la dénomination poétique, complice de l'imaginaire, franchit la barrière du conscient. En effet, comme l'explique aussi Lévi-Strauss, il est même possible de parler de poésie du bricolage<sup>43</sup>.

En outre, cette démarche de recherche-création conclut toujours sur des résultats différents de ceux qui étaient escomptés (ce que les surréalistes appellent « le hasard objectif<sup>44</sup> »).

## 4.2 L'écriture pour l'image

L'écriture pour l'image de La Pire Espèce a pour but de proposer au public des images incomplètes que ce dernier est libre de compléter à l'aide de son imagination. Les multiples médias avec lesquels iels travaillent appellent une multitude d'écritures. Le travail en collégialité leur permet alors de mettre au point ce que Ducas et Monty appellent une « écriture trouée<sup>45</sup> ». Chaque média utilisé par la compagnie est utilisé soit pour générer une nouvelle couche sémiologique (permettant de densifier les interprétations possibles pour le public) soit pour informer ou apporter un nouvel élément narratif. La représentation émancipée, où chaque média prend finalement la place qui lui convient et vient avec sa propre écriture, appelle nécessairement cette forme trouée.

L'aspect poétique de leur dramaturgie repose donc en partie sur le principe de l'absence et de la suggestion :

L'image ne peut [...] nous apporter quelque chose que dans la mesure où elle est aussi absence, frustration de ce qu'elle nous révèle du réel que nous ne voyons [et n'entendons] pas et que nous ne verrons [et n'entendrons] peut-être jamais. Et ce manque, en ouvrant les chemins de notre imaginaire, en appelle à nos propres représentations mentales et contribue à les transformer<sup>46</sup>.

---

42. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

43. ROY, *Le Théâtre Repère*, p. 42.

44. Claude LÉVI-STRAUSS. *La pensée sauvage*, Paris, 1962. In *ibid.*, p. 29.

45. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

46. ACHARD, *Dialectiques de l'image*.

### 4.2.1 Polysémie des signes

La Pire Espèce a une utilisation quasi systématique de la polysémie. L'utilisation d'analogons se trouve être une des causes directes de ce polysémantisme<sup>47</sup>. Assister plusieurs fois à leurs spectacles amène toujours à découvrir de nouveaux sens cachés et de nouvelles interprétations possibles.

D'autre part, les images qu'ils présentent à leur public ne sont que des images visuelles ou auditives incomplètes. Leurs images se réinventent inlassablement et les significations qu'elles donnent à interpréter avancent avec la narration. Un même objet peut être la source de multiples récits et images mentales. Finalement, puisque la grande majorité d'un spectacle est basée sur du suggéré, les photos se trouvent être un outil de communication et de publicité peu approprié pour le théâtre d'objets<sup>48</sup>.

#### 4.2.1.1 Interprétabilité

Ainsi, afin de créer ces multiples couches de sens, La Pire Espèce s'attèle à investir ses images de la plus grande interprétabilité possible « c'est-à-dire de leur possibilité de signification pour quelqu'un, mais ne peut en aucune manière être réduite à l'imposition d'un sens arbitraire et, en quelque sorte, extérieur au spectateur<sup>49</sup> ». Cette démarche pourrait être qualifiée de *pragmatique* puisque la compagnie cherche à investir ses images du plus de possibilités interprétatives possible en basant la grande majorité de ses choix dramaturgiques sur l'efficacité significative.

Cette question est d'ailleurs omniprésente lors des moments de recherche-crédation de la compagnie auxquels la chercheuse a assisté. À quelques reprises, des images ont fait l'objet de plusieurs heures d'expérimentation dans le seul but qu'elles soient signifiantes. En effet, si une image peut être considérée comme esthétiquement belle, cette qualité ne suffit pas à ce qu'elle soit retenue par La Pire Espèce. Il faut surtout qu'elle nourrisse l'interprétabilité ou qu'elle serve la narration.

De plus, il est important de souligner la précision du choix de chaque élément qu'ils effectuent. En nous basant sur la distinction entre l'iconicité de l'image (c'est-à-dire tout ce à quoi elle renvoie) et sa plasticité (c'est-à-dire tout ce qui participe à la structure de l'image mais qui n'a pas de force sémiologique), nous pouvons affirmer qu'ils tentent le plus possible d'iconiser

47. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 131.

48. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

49. Louis FRANCEUR. « Pour une phanéroscopie du spectacle ». In : *tce* 46 (1994), p. 38-53. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1994-n46-tce664/025839ar/> (visité le 22/01/2022), p. 46.

leurs images<sup>50</sup>. Un jeu de piste semble les conduire à trouver les éléments susceptibles d'être porteurs du plus de significations et il s'avère que le son est un outil porteur d'une très grande charge sémantique<sup>51</sup>. Un son similaire à un coup de feu peut par exemple signifier une infinité de choses en fonction de l'action en cours : il peut évoquer l'assassinat ou le suicide de quelqu'un·e tout comme signifier le départ d'une course ou encore la chute d'un objet lourd (si le son n'est pas produit à vue).

#### 4.2.1.2 Transformation du signe

Une autre approche de l'objet permettant de proposer plusieurs lectures d'une même scène repose sur le principe de la transformation du signe. En effet, les objets utilisés par La Pire Espèce sont rarement limités à une seule fonction. Avant qu'un objet ne soit définitivement *casté* pour participer à un spectacle, il passe tout d'abord par l'étape de la recherche de ses potentialités (qui engage donc l'attention globale réduite des manipulateur·rice·s). Le choix des objets se fait donc en fonction des qualités dramaturgiques qui leur ont été trouvées. Ces qualités peuvent aussi bien être de nature acoustique, géométrique que plastique. Elles sont dévoilées tout au long d'un spectacle grâce à de multiples glissements fonctionnels et sémantiques.

Prenons pour exemple les trois poires utilisées dans *Les contes zen du potager*. Elles sont utilisées pour représenter successivement des arbres, des poissons et des oiseaux (un court extrait permet d'observer une partie de la transformation à 40 sec de la vidéo en note de bas de page)<sup>52</sup>. Si ces poires se transforment, c'est uniquement grâce aux bruits de bouche que l'actrice, Karine St-Arnaud, produit lors de leur manipulation. Par associations d'idées, la signification de l'objet évolue donc grâce à une mutation métonymique (par contiguïté et causalité) et métaphorique (par ressemblance)<sup>53</sup>. De plus, un des bruits de bouche auquel se livre St-Arnaud est celui du chant d'un oiseau précis. Cette imitation apporte ainsi une nouvelle profondeur de lecture : pour certain·e·s les poires sont de simples oiseaux, pour d'autres, ce sont des bruants à gorge blanche.

Un autre exemple de transformation du signe par le son se trouve dans *Futur intérieur* (voir à partir de 1 min et 10 sec du lien en note de bas de page)<sup>54</sup>. Le bruitage à la bouche interprété

---

50. Jean-Paul ACHARD. *Qu'est-ce que cadrer ?* URL : <http://surlimage.info/ecrits/cadrer.html#cadest> (visité le 13/12/2021).

51. COUSINS, « Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre », p. 338.

52. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE, *Contes Zen - Bande-annonce*.

53. Paul LARREYA. « Le débordement du sens : quelques métonymies et métaphores syntaxiques de l'anglais et du français ». In : *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 9.2 (2012). URL : <https://journals.openedition.org/erea/2356#tocto1n2> (visité le 07/08/2022).

54. MONTY, *Le thermos*.

par Étienne Blanchette (manipulant le thermos) permet de compléter une image incomplète. En plus de signifier grâce à son appareil vocal qu'il est en train de raconter quelque chose en tant que conteur, son bruitage lui permet d'accompagner le lancement de la fusée-thermos et de faire une ellipse temporelle, car ce bruit rappelle étrangement celui d'une bouilloire en ébullition. En effet, lorsque quelques secondes plus tard la fusée-thermos reprend sa fonction de thermos, nous pouvons nous apercevoir que du café (pour le moins élastique) se trouve à l'intérieur. La fusée-thermos n'a donc jamais cessé d'être un thermos et le bruit de bouche de l'acteur a permis d'évoquer l'étape de confection du café<sup>55</sup>. Le signe sonore, en plus d'accompagner la transformation du thermos en fusée, nous rappelle dans un même temps la fonction de thermos de celui-ci.

Cette transformation de la signification d'un objet par le son est récurrente dans le travail de la compagnie. Le spectacle *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste* en présente plusieurs exemples. En effet, un harmonica y évoque successivement un harmonica, un wagon de train puis un klaxon de train dans une même scène. Un mixeur manuel pour cocktail (*shaker*) sert pour sa part de mégaphone au curé du village, puis de cloche et d'encensoir. De plus, le son de cet objet, lorsque utilisé comme cloche, rappelle celui des cloches à vache et participe à la mise en contexte de la scène qui se déroule à la campagne et dont un des personnages est représenté par un taureau en plastique.

Cette révélation des potentialités des objets s'accompagne par ailleurs d'un travail méticuleux, car chaque geste doit être calculé pour servir l'image et le spectacle. Dans la bande-annonce du spectacle *Les contes zen du potager*<sup>56</sup>, il est possible d'entendre au tout début et à la toute fin de la vidéo un bruit, imitant celui d'un gong, interprété à l'aide d'un grand bol en métal. Ce bruit ponctue les contes de la pièce et revient donc à plusieurs reprises. Cependant, il n'est jamais joué de la même façon : tantôt avec la paume des mains, tantôt avec une phalange, avec la tête de l'autre, etc. Le son porte alors une double signification grâce au geste qui l'amorce : en plus d'informer de la fin d'un conte, il vient appuyer la morale de celui-ci.

#### 4.2.2 Polyfonctionnalité de l'objet

Une grande similarité avec le jeu instrumental en musique est finalement observable dans le travail de manipulation d'objets et le rapport entretenu avec eux. Les artistes doivent en effet développer une gestuelle d'une grande précision car les objets sont capricieux et imprévisibles. Sur le plan sonore, cette démarche, partant de l'objet, se rapproche de celle du groupe de musique électroacoustique Sonde, né en 1975 d'une collaboration entre des étudiants de Mario

55. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 147, ligne 229.

56. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE, *Contes Zen - Bande-annonce*.

Bertoncini, qui enseignait alors le « design musical » à l'Université McGill<sup>57</sup> : Andrew Culver, Charles de Mestral, Keith Daniel, Pierre Dostie, Chris Howard, Robin Minard, Michael O'Neill et Linda Pavelka. Iels considéraient leur musique comme un « prétexte pour l'étude des potentialités acoustiques d'objets divers tels qu'un ballon gonflable, une feuille d'acier, un tube à billes et une pompe d'aquarium<sup>58</sup> ». Les créations musicales du groupe Sonde sont plus une sorte de conséquence de leur travail qu'une finalité. En effet, leur première réelle intention est de mener à bien des recherches sur toutes sortes d'objets afin d'en extirper de nouvelles sonorités. Leur travail se situe dans la lignée du mouvement de la musique concrète, initié par Pierre Schaeffer, qui lui-même a été profondément influencé par le manifeste *L'art du bruit* de Luigi Russolo<sup>59</sup>.

Un article du percussionniste Éric Fillion souligne le rapport complexe que les membres tissent parfois avec une source sonore dont « les qualités musicales dépassent toute attente<sup>60</sup> ». En particulier, l'auteur s'arrête sur la création phare de Sonde : le sahabi, un grand cadre métallique suspendu dans les airs sur lequel des cordes en métal sont tendues. Il s'interroge alors au sujet du glissement sémantique qui s'opère lors de la découverte d'une nouvelle source sonore : quand devient-elle un instrument de musique ? Selon Bertoncini, il faut pouvoir dissocier un instrument de musique des œuvres dans lesquelles il apparaît, c'est-à-dire que ce dernier doit avoir sa propre identité<sup>61</sup>. Or, la dissociation du sahabi de la musique qu'il produit est compliquée pour lui car la construction de celui-ci avait pour seul but de permettre au groupe de recréer des sonorités précises avec un seul objet. Pour de Mestral, le fait d'amener cette source sonore dans un autre domaine que celui du « design musical » (c'est-à-dire sur une scène musicale) justifie la mise en redéfinition de celui-ci.

De toute évidence, les instruments et les sources sonores se rapprochent indéniablement dans leurs définitions depuis l'essor de la musique contemporaine qui les pousse dans leurs retranchements. Selon de Mestral, ce serait donc l'histoire d'une source sonore qui permettrait de la définir comme étant un instrument de musique ou pas.

Les mots de Sonde décrivent finalement assez bien ce que nous appelons ici l'attention globale réduite. De la même manière, La Pire Espèce s'attèle à l'étude des potentialités *dramatiques* d'objets divers tels qu'une cafetière, un thermos et un bol à salade<sup>62</sup>. Iels finissent aussi

---

57. FILLION, « Le sahabi de Sonde ».

58. Ibid., p. 9.

59. Luigi RUSSOLO. *L'art des bruits : Manifeste futuriste. 1913*. Paris : Éditions Allia, 2013.

60. FILLION, « Le sahabi de Sonde », p. 9.

61. Ibid., p. 11.

62. Le terme *dramatique* permet ici d'englober tous les aspects d'un objet, aussi bien sonore, acoustique, physique, plastique, géométrique ou encore que significatif.

régulièrement par reconnaître et découvrir une fonction musicale, ou du moins bruitiste, à leurs objets. Dans le cadre d'une création de théâtre d'objets, la fonction de ces derniers n'est pratiquement jamais unique. Comme expliqué dans la section précédente, son statut est en perpétuel changement. Pour reprendre l'exemple du thermos, celui-ci oscille constamment entre une fonction basée sur ses qualités visuelles (lui permettant de représenter une fusée et un thermos) et acoustiques (permettant de bruiteur la scène). De plus, le thermos utilisé dans le spectacle est unique. Lorsqu'à 2 min et 55 sec de l'extrait (voir en note de bas de page)<sup>63</sup> l'acteur propulse le module-bouchon de la fusée-thermos, il accompagne ce geste de l'ouverture de ce même bouchon (qui produit un bruit singulier malheureusement peu audible dans la vidéo) ainsi que d'un bruitage à la bouche. Ce bruit du bouchon qui s'ouvre fait partie de la partition sonore du spectacle au même titre que les sons sortant des haut-parleurs, c'est un geste très travaillé par l'équipe. Et ce bruit s'est avéré être spécifique à ce thermos-ci. Francis Monty raconte :

Il y a quelque chose dans le détail du son des objets. Des fois on va s'attacher à des détails. Les gens qui nous voient travailler sont un peu étonnés des fois. Par exemple, on fait une scène avec un thermos [prend le thermos à côté de lui pour imager]. Il fait pouf [imite la propulsion du bouchon du thermos] et puis tout à coup il y a un petit bruit. Les acteurs le tiennent de même [manipule le thermos pour refaire la scène] et là ça devient une fusée. À la fin t'as juste, *pouf*, la navette qui se détache et [manipule l'embout de son thermos]. Ah, mais tu vois il est un peu brisé, je l'aime pas justement celui-là. Parce que l'autre, il fait vraiment un son très particulier. On sait qu'il faut que ce son-là arrive à peu près à tel moment et il faut qu'il sonne comme ça. Il faut qu'on s'attache réellement à ces sons-là parce qu'après ils font vraiment partie de la partition. Il y a des objets qu'on découvre à un moment donné en les manipulant. On n'avait jamais vu qu'ils faisaient tel son. Quand ça arrive on fait « Ah, mais là il faut l'intégrer ! Ça doit faire partie de la partition, ça va raconter quelque chose ». On vire fou des fois avec les sons des objets<sup>64</sup>.

Un autre exemple appuyant la relation sonore qui lie les artistes de théâtre d'objets à leurs objets a été observé lors d'une des représentations du spectacle *Les contes zen du potager* en mars 2022. Tout au long du spectacle, les différents contes présentés sont clairement séparés à l'aide de sons très précis produits avec des objets. Parmi eux, celui que fait Olivier Ducas avec une canette de soda (que l'on peut entendre à 1 min et 28 sec de la vidéo disponible au lien en note de bas de page)<sup>65</sup>. L'extrait présenté ici nous fait entendre le son habituellement obtenu lorsque la languette d'aluminium de la canette, déjà ouverte, est contrainte à une légère pression et qu'une fois relâchée, elle vibre en faisant résonner la canette. Cela produit alors un

63. MONTY, *Le thermos*.

64. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 128, ligne 277.

65. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *La Pire Espèce - Extraits 2020*. 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qn0dXTB4Pro> (visité le 07/08/2022).



son à la fois rond et métallique. Or, lors de la représentation du 18 mars 2022, la languette semblait cassée (ou du moins n'était plus en tension). La canette ne résonna alors pas du tout et le son obtenu, qui avait pour fonction d'évoquer les appels à la prière des moines bouddhistes, n'avait plus vraiment de signification et rendait l'action incongrue. Cet incident a été à l'origine d'une certaine déconcentration pour les acteur·rice·s (qui n'a certainement pas été détecté par les personnes découvrant la pièce) et a poussé Ducas à quelques instants d'improvisation où il semblait chercher le bon son. À la sortie du spectacle, c'est une des premières choses qu'a évoquées Karine St-Arnaud (l'autre interprète du spectacle) qui avait désormais comme impératif de trouver une nouvelle canette d'ici la prochaine représentation. À l'instar des instruments de musique qui peuvent être utilisés pour différentes qualités (polyphonique, percussive ou encore mélodique) les objets sont utilisés pour diverses qualités dramatiques. Nous pourrions finalement les considérer comme des instruments de théâtre voués à des glissements sémantiques et fonctionnels incessants. Bien que les objets théâtraux ne fassent office d'instruments sonores ou musicaux que lors de très courts moments dans un spectacle de théâtre d'objets, ils restent de puissants vecteurs d'images sonores et visuelles.

## CHAPITRE 5 ESTHÉTIQUE SONORE

Puisque le processus de création de la compagnie implique que toute l'équipe participe au choix de chaque élément du spectacle, les conséquences qui en découlent sont directement observables sur leur esthétique sonore. En effet, chaque élément faisant l'objet d'une recherche de potentialités significatives visuelles et sonores, toute nouvelle composante est une influence potentielle sur la conception sonore du spectacle. De plus, les images qu'offre La Pire Espèce sont toujours réfléchies selon les dimensions « esthétique, langagière et communicationnelle » ; nous sommes face à ce qu'Achard appelle une « multi-référentialisation de l'image »<sup>1</sup>.

### 5.1 Écritures en contrepoint

Une des finalités esthétiques de la compagnie réside dans le fait de trouver « le point de conjonction » entre toutes les écritures parallèles qu'elle convoque<sup>2</sup> et qui sont réfléchies de manière à être en contrepoint.

Lorsqu'une information doit être communiquée, il faut par ailleurs déterminer quel média sera utilisé pour la faire passer. La Pire Espèce a tendance à choisir celui présentant la plus grande interprétabilité et faisant preuve du plus d'économie et d'efficacité possible. De plus, la répétition d'une même information par deux médias différents est une option écartée par la compagnie. La lumière ne va par exemple pas servir à appuyer le texte, mais plutôt à porter un nouveau regard sur lui. S'ensuit une sorte de jeu de collage afin de trouver comment construire le récit<sup>3</sup>. Pour expliquer comment il considère ces différentes écritures, Ducas prend l'exemple de la composition pour orchestre :

Quand tu écris pour un orchestre, [...] il faut que tu connaisses les instruments pour lesquels tu écris, ça ne veut pas dire que t'en joues, ça veut dire que tu sais ce que cet instrument-là peut te permettre. [...] Tu vas savoir éventuellement que si tu *feat* le hautbois, puis que tu fais faire un truc en même temps avec le tuba, ça va faire ce genre d'amalgame. T'as pas besoin de l'entendre, tu le sais, parce que tu connais les deux assez bien pour savoir qu'en les mélangeant sur tel ou tel truc, ça va donner tel et tel effet. [...] Fait qu'au fond, l'écriture en fait, [...] [c]'est [poser la question] de par où passe mon information<sup>4</sup>.

Or, l'image sonore peut être d'une force d'évocation dramatiquement écrasante. Elle est

---

1. ACHARD, *Qu'est-ce qu'une image ?*

2. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 147, ligne 194.

3. ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES, *L'écriture et la non écriture de la marionnette*.

4. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas*, p. 155, ligne 92.

d'ailleurs considérée comme un outil dangereux par la compagnie, qui l'utilise avec parcimonie. Mais cette force évocatrice du son peut apporter des informations scéniques jugées plus pertinentes et plus précises que le texte. Ducas et Monty sont friands de ce genre d'efficacité narrative :

[...] travailler en salle avec la scénographe, le concepteur sonore et tout ça nous permet de justement nous dire « Ah tiens ! Là, t'arrives avec des propositions sonores qui me permettent de couper 3 phrases. Donc je vais pouvoir dire autre chose ». Donc tout ça est vraiment enrichissant<sup>5</sup>.

Cette conceptualisation du son au théâtre semble partagée par plusieurs autres artistes. Selon la conceptrice sonore Catherine Gadouas, « [i]l faut que le son vienne dire ce qui n'est pas déjà dit, qu'il vienne ajouter quelque chose. Dès qu'un acteur se met à jouer la musique, je la change parce qu'on dit la même chose, alors ce n'est pas intéressant, sauf dans le cas de la comédie<sup>6</sup> ». Bovet corrobore également cette analyse et ajoute que la musique doit « ouvrir de nouveaux espaces de jeu et non pas saturer les espaces déjà existants<sup>7</sup> ».

En outre, il n'est pas étonnant de retrouver des conseils similaires parmi ceux donnés par Mathieu Doyon lors de la formation à l'AQM.

- Tout comme le texte n'assume pas à lui seul toute la narration de l'histoire, la conception sonore aussi doit savoir laisser un espace poétique aux autres médias. Elle ne doit pas être une œuvre musicale à part entière, mais plutôt être une partie du tout.
- Faire attention de ne pas « jeter de sort » sur une scène avec une musique trop évocative.
- Savoir faire preuve de beaucoup d'humilité : parfois, un spectacle n'a tout simplement pas besoin de conception sonore.

Tous ces conseils complètent un autre article de Voyer-Léger dans lequel elle constate justement que « le rythme et la convention mélodique semblent orienter le décor de la scène bien plus encore que le texte<sup>8</sup> ».

### 5.1.1 Imitation médiatique

Ainsi, il n'est donc pas question que la musique vienne répéter ce qu'un média exprime déjà. C'est un point essentiel dans leur dramaturgie. Les intermédialistes diraient d'ailleurs que cette position esthétique est une forme d'allergie à l'« imitation médiatique ». Cette dernière

5. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 128, ligne 247.

6. Catherine GADOUAS. In QUÉINNEC, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », p. 233.

7. BOVET, « On connaît la musique ? », p. 78.

8. Catherine VOYER-LÉGER. *Les voix de l'enfer (une chicken en résidence)*. 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/12/les-voix-de-lenfer-une-chicken-en-residence/> (visité le 04/05/2022).

consiste en effet à ce qu'un média reproduit à sa façon ce qu'un autre média dit déjà. La compagnie écrit à ce propos :

Le Théâtre de la Pire Espèce travaille méticuleusement ses conceptions sonores afin de s'assurer que les signes auditifs envoyés aux spectateurs enrichissent les images et le propos des spectacles, c'est-à-dire qu'ils ajoutent une couche de sens plutôt que de répéter une information déjà limpide<sup>9</sup>.

Comme le mentionne Deshays, la musique est une forme de narration parallèle de la pièce. Lorsqu'elle vient doubler une narration textuelle, il s'en dégage une rivalité trop forte et la musique devient encombrante car on ne sait plus quel élément écouter<sup>10</sup>. Ainsi, un théâtre d'objets, dans lequel la narration est omniprésente, ne peut qu'entrer en conflit avec une musique elle aussi omniprésente.

Les musiques d'ambiances, ou pire, celles qui auraient pour but de communiquer des émotions, sont dès lors écartées. Cette position contribue d'ailleurs à se distancier de toute catharsis : elle participe à l'effet de distanciation de leurs spectacles<sup>11</sup>. Une omniprésence de la musique est en fait synonyme de ce que Ducas et Monty nomment l'« asphyxie poétique » en ce sens qu'elle entrave la réflexion personnelle des spectateur·rice·s. Le but essentiel de leur écriture trouée est de lutter contre un tel phénomène.

Cette position radicale quant au rôle de la musique fait l'objet d'une moquerie très révélatrice dans leur premier spectacle, *Ubu sur la table*. Alors que le roi Venceslas vient d'être assassiné par Ubu, une musique victorieuse accompagne la scène où le prince Bougrelas se lamente de la mort de son père (le roi Venceslas). Un jeu entre musique extradiégétique et intradiégétique est alors utilisé : la trompette a tout juste le temps de jouer quelques notes, que le prince s'exprime « Ah tiens ! Cette musique me donne du courage ! ». Ce procédé comique se rapproche du phénomène de modulation (autre terme issu du vocabulaire intermédialiste désignant une figure de transposition qui « permet à un média de changer la tonalité d'un contenu médiatique fourni par un autre média<sup>12</sup> »).

## 5.2 Paysages sonores

Si l'esthétique dramaturgique de La Pire Espèce la conduit donc à un usage de la conception sonore très précautionneux, son amour pour l'efficacité et l'économie l'amène parfois à une

---

9. *L'Abrégé de La Pire Espèce*, p. 14.

10. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 96.

11. Catherine VOYER-LÉGER. *Un motton sous vide*. 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/03/16/un-motton-sous-vide/> (visité le 04/05/2022).

12. LARRUE, Cours « Intermédialité et théâtre ».

utilisation plus classique du son au théâtre, à savoir l'évocation de lieux et d'espaces. Cet emploi aura cependant toujours comme contrainte esthétique d'être générateur de sens.

### 5.2.1 Définitions

Utilisé pour la première fois par Raymond Murray Schafer dans son livre *Soundscape*, le concept de *paysage sonore* a depuis connu de nombreuses réappropriations. Afin d'éclaircir l'utilisation de ce terme dans le contexte du théâtre de La Pire Espèce, il est primordial de poser la définition que nous en aurons. À l'origine, Schafer l'utilisait pour désigner un « concept social total pour décrire le champ des sons (et les possibilités du sonore) dans un lieu donné ou dans l'ensemble de l'environnement acoustique<sup>13</sup> ». Il avait alors pour but « [d']évoquer la nature, ainsi que les limites et la périphérie de la société industrielle<sup>14</sup> ». Mais cette traduction française du mot *soundscape* a été colorée « de façon indélébile par l'idéologie de son inventeur<sup>15</sup> ». En effet, le paysage sonore est encore aujourd'hui intrinsèquement lié à la notion d'écologie sonore.

Si nous nous détachons ici de la définition du paysage sonore de Schafer, nous lui empruntons toutefois sa notion de tonalité. Cette dernière est donnée par « un son que l'on entend en permanence, ou assez fréquemment pour constituer un fond sur lequel les autres sons seront perçus<sup>16</sup> ». Souvent reçue inconsciemment, la tonalité « conditionne cependant la perception des autres sons<sup>17</sup> ».

Notre définition de paysage sonore est finalement assez englobante puisqu'elle se rapproche de celle donnée par Rick Altman « pour décrire l'univers composite des projections cinématographiques des premiers temps<sup>18</sup> ». Il fait alors référence :

[...] « non seulement à l'accompagnement musical du film, mais aussi aux effets sonores, aux bonimenteurs, aux bruits de salles et même aux fanfares dans la rue destinées à

---

13. Jonathan STERNE, Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Les espaces stéréophoniques du paysage sonore ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 37-38.

14. Ibid., p. 38-39.

15. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" ». In : *Images Re-vues 7* (2009). URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428> (visité le 21/12/2020).

16. R. Murray (Raymond Murray). SCHAFFER. *Le paysage sonore*. Musiques et musiciens. Paris : Editions J.C. Lattes, 1979.

17. Ibid.

18. Rick ALTMAN, « Sound Studies : A Field Whose Time Has Come ». Traduit par Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. In : *IRIS 27* (1999), *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*, Paris, Iowa City, pp. 3-4. In MERVANT-ROUX, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" ».

attirer la clientèle ». Une réalité très proche de celle de l'événement social qu'est toujours une représentation<sup>19</sup>.

Précisons que la notion de *paysage sonore* se différencie ici de celle de *conception sonore* au niveau de sa fonction dans un spectacle. Les paysages sonores théâtraux abordés dans ce mémoire ont plutôt une fonction de décor puisqu'ils permettent d'établir des environnements, tout comme pourrait le faire la scénographie par exemple.

Enfin, nous empruntons le terme « atmosphère » à Georges Home-Cook pour désigner ce « quelque chose [d']inexprimable » ressenti en pénétrant dans certains lieux « tels que les églises, les hôpitaux, les salles de concert et les théâtres »<sup>20</sup>. Cette atmosphère peut en fait évoluer au cours d'un spectacle puisqu'elle est teintée de tout ce qui est finalement perceptible : de la conception sonore aux lumières, en passant par l'énergie du public.

### 5.2.2 Quelques exemples de paysages sonores

Le théâtre d'objets travaillant beaucoup avec l'imagerie mentale, le son y est un outil privilégié lorsqu'il s'agit de construire ou de poser un décor. Ainsi, lorsqu'une musique extradiégétique (aussi qualifiable de « musique d'ambiance ») apparaît dans un spectacle de La Pire Espèce, celle-ci sert principalement à donner de l'information.

Elle peut alors informer d'un lieu, comme c'est par exemple le cas dans *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste* (voir les 20 premières secondes de l'extrait en note de bas de page)<sup>21</sup>. Même si la musique dans l'extrait n'apparaît que de manière très brève, ces quelques notes de guitare suffisent à contextualiser la pièce. En effet, le timbre et la saturation de la guitare appartiennent très clairement à l'esthétique *blues*. Cette dernière ayant une connotation très liée à la culture américaine, la musique sert donc à situer l'histoire en Amérique du Nord. Le spectacle commence d'ailleurs dans cette même ambiance musicale : la conception sonore plante le décor en présentant un paysage de la même façon que le ferait une scénographie. Notons tout de même que cette contextualisation par l'analogon n'est pas très précise. L'histoire pourrait se dérouler n'importe où sur le grand continent et la période n'est pas déductible sans une grande connaissance de l'histoire du *blues*. L'image communiquée n'est donc que partielle puisqu'elle est basée sur le principe de la synecdoque : un détail

19. Rick ALTMAN, « Sound Studies : A Field Whose Time Has Come ». Traduit par Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. In : *IRIS 27* (1999), *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*, Paris, Iowa City, pp. 3-4. In MERVANT-ROUX, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" ».

20. George HOME-COOK. « Théorie des atmosphères. L'écoute, le silence, et l'attention au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.

21. *Le camion*.

pour représenter un tout. La Pire Espèce semble jouer avec cette imprécision en laissant à chacun-e le soin de se faire sa propre histoire avec les informations fournies. L'économie est donc ici synonyme d'efficacité puisqu'en utilisant le moins de signes possible, une plus grande interprétabilité en découle.

L'analogon sonore peut aussi être utilisé afin de situer une action ou un personnage. Dans un extrait de *Petit bonhomme en papier carbone*, le personnage principal, Ethienne (avec un h), présente son père avec la fameuse phrase « Voici mon père » (voir l'extrait à partir de 1 min et 13 sec du lien en note de bas de page)<sup>22</sup>. Cette fois-ci, ce n'est pas un dinosaure, mais bien une vache en plastique qui représente le père de l'enfant-narrateur. Ethienne semble d'ailleurs assez tracassé par la non-virilité de son père et le décrit comme étant une « femelle » qui a peur de la police. L'arrivée de cette dernière est accompagnée d'une musique présentant toutes les caractéristiques d'un film d'espionnage. Quelques notes de trompette suffisent à rappeler tous les stéréotypes liés à ce genre de film : des personnages masculins démontrant toujours plus de virilité. La référence est très fugace, elle arrive juste pour donner l'information nécessaire puis disparaît.

Un autre extrait de ce même spectacle illustre bien le principe de tonalité emprunté à Schafer<sup>23</sup>. La scène se déroule à la campagne. Si nous le comprenons assez vite grâce au texte, la conception sonore aussi nous en informe, mais d'une autre manière. En effet, il est possible de percevoir en fond, jouant en boucle pendant toute la scène, quelques chants d'oiseaux et meuglements de vaches. Ces bruits ne sont pas très forts et se fondent dans l'atmosphère générale. Ils permettent finalement une contextualisation continue de la pièce à travers un paysage sonore très rudimentaire.

C'est aussi sur ce principe qu'une partie de la conception sonore de *Futur intérieur* est fondée<sup>24</sup>. Issus des recherches approfondies de Letarte, tous ces sons participent à créer un fond sonore immersif. Cette tonalité est très faible et ne semble pas spécialement conçue pour dépasser le seuil de la conscience. Elle participe simplement au décor de la pièce. Sa disparition au moment du décollage de la fusée laisse toutefois place à un silence entourant la réalité de la représentation qui appelle la vigilance. Tous les bruits qui s'ensuivent semblent alors plus importants que les précédents. La tonalité revient d'ailleurs lorsque la situation s'apaise. En plus de poser un décor, l'esthétique de ce paysage sonore permet de souligner subtilement des tensions et des détente dramaturgiques.

---

22. *La vache*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-vache/> (visité le 04/05/2022).

23. Catherine VOYER-LÉGER. *Les jujubes*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/les-jujubes/> (visité le 05/05/2022).

24. MONTY, *Le thermos*.

D'autre part, les conceptions sonores de certains spectacles de la compagnie participent principalement à modeler l'atmosphère entourant la représentation. Enrico Pitozzi dit à ce sujet que « le son est un générateur d'atmosphère pour la scène. Il octroie une consistance affective aux images sur le plateau<sup>25</sup> ». Prenons pour exemple le spectacle *Les contes zen du potager*. La bande annonce du spectacle (qui ne dure que 1 min et 40 sec, voir le lien en note de bas de page) rassemble la quasi-totalité des sons de la pièce<sup>26</sup>. Bien que peu nombreux, chacun de ces sons est essentiel à la signification des scènes auxquelles ils appartiennent. Leur apparition ponctue, voire souligne, le silence – élément fondamental de l'esthétique sonore de la pièce dont une des morales est que « ce ne sont ni les poissons ni les oiseaux qui nous dérangent, mais la façon dont nous les accueillons ». Que ce soit lorsque de l'eau est versée dans un récipient ou lorsque du fromage est râpé au-dessus de ce même contenant, l'esthétique sonore (évoquant alors les saisons) semble changer notre perception de l'acoustique du théâtre. L'atmosphère du lieu de représentation se trouve, de fait, modifiée par la pensée sonoplasticienne qui caractérise ce spectacle.

En stimulant ainsi l'imagination du public tout en l'invitant à compléter les images mentales suggérées par une dramaturgie, la conception sonore participe d'une certaine manière à la dimension visuelle du spectacle<sup>27</sup>.

### 5.3 Réflexion sur la sonorisation

La conception sonore d'un spectacle est intimement liée à sa sonorisation. Cette étape de création peut être très complexe, car elle renvoie à des problèmes d'esthétique, de forme et d'écriture. Par exemple, choisir d'amplifier des acteur·rice·s dans les parties les plus faibles de leur jeu n'est pas une solution neutre, elle « dépasse largement la simple et naïve sonorisation de renfort<sup>28</sup> ». L'étape de la sonorisation demande donc une réflexion d'ordre esthétique au même titre que la composition puisqu'elles doivent toutes deux être pensées dès le début d'une création pour une bonne intégration à l'écriture scénique.

La Pire Espèce fait un usage très mesuré de la médiatisation du son. Elle réfléchit toujours à

---

25. Enrico PITOZZI. « Aux bords de l'audible : une étude des théâtres du son ». In : *rsssi* 36.1-2 (2018), p. 223-254. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051186ar> (visité le 24/01/2020), p. 233.

26. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE, *Contes Zen - Bande-annonce*.

27. Rick COUSINS. « Radio Cargo Cult Liturgy : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 175-194. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037337ar/> (visité le 25/01/2022), p. 176.

28. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 106.



la signification qui vient avec l'acte de produire un son direct versus un son médiatisé. Afin de situer les exemples sur lesquels se base cette section, attardons-nous sur les définitions de « son direct » et « son médiatisé » :

Ce que l'on nomme « direct » représente notre lien au monde en tant que monde sonore dans lequel nous sommes en relation permanente, monde réel qui nous est offert dans le déroulement du temps réel, disons du temps universel. Le sonore médiatisé est issu d'un enregistrement réalisé au préalable dans un autre temps, différé, ou simplement au présent dans une amplification électrique effectuée « en temps réel »<sup>29</sup>.

Lorsque le choix de l'amplification est pris, reste encore celui de l'emplacement des sources sonores. Dans *Petit bonhomme en papier carbone*, il a par exemple été décidé que le son devait sortir depuis l'arrière-scène, juste derrière l'acteur. Le spectacle étant très intimiste, cette disposition permet de renforcer l'intention de proximité avec le public. Doyon expliquait à ce propos que le son ne devait pas paraître plus grand et plus « gros » que le spectacle lui-même : les haut-parleurs en avant-scène ont été écartés dès le début<sup>30</sup>.

L'utilisation de ces haut-parleurs (en avant-scène) est, de façon générale, peu recommandée au théâtre pour plusieurs raisons<sup>31</sup> :

- la stéréophonie ne permet une spatialisation ni élaborée ni satisfaisante pour l'ensemble de l'auditoire ;
- lorsque les sources sonores sont plus proches du public que les artistes, les voix de ces dernier·ère·s sont systématiquement cachées par le son médiatisé ;
- le son semble souvent être trop fort pour les personnes dans la salle ;
- le son peut aussi ne pas être entendu depuis la scène, cela demande alors l'ajout de retours<sup>32</sup> en avant-scène (ce qui peut complexifier la scénographie).

D'autres manières de sonoriser un spectacle existent toutefois. Letarte conseille pour sa part d'intégrer des haut-parleurs sur scène lorsqu'il y a besoin d'une localisation précise du son. Cette méthode ajoute de la flexibilité aussi aux personnes sur scène lorsqu'elles interprètent la régie d'un spectacle en autonomie depuis la scène (comme c'est le cas de plusieurs spectacles de la compagnie). Elles peuvent alors ajuster leur propre intensité sonore et projeter leur voix en fonction de l'intensité des haut-parleurs puisque ceux-ci sont en arrière d'elles et qu'ils partagent le même espace (option impossible en utilisant les haut-parleurs d'en avant-scène). Aussi, et tout comme Daniel Deshays<sup>33</sup>, Letarte s'arrange généralement pour disposer les

29. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 89.

30. Voir l'annexe *Entrevue avec Mathieu Doyon*, p. 136, ligne 154.

31. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 140. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 92-93.

32. Les retours sont des haut-parleurs destinés uniquement aux personnes sur scène. Ils servent justement à pallier à ce genre de situations.

33. DESHAYS, *Pour une écriture du son*, p. 92-93.

haut-parleurs sur différentes profondeurs de la scène. Idéalement, une paire sera disposée en avant-scène, une autre au milieu, et une dernière en arrière<sup>34</sup>. Cette technique permet en fait d'exploiter le pouvoir séparateur de l'oreille (phénomène psychoacoustique qui permet de concentrer l'écoute sur une conversation en particulier malgré un environnement bruyant). En disposant ainsi les haut-parleurs, la conception sonore peut simuler des paysages sonores complexes sans être dérangeants pour l'oreille.

Enfin, l'amplification du son peut être utilisée à des fins d'adaptabilité de la conception sonore. Si par exemple, un·e acteur·rice est en train d'écrire une lettre et que le son du stylo sur le papier a besoin d'être médiatisé, la solution d'un son préenregistré n'est pas la plus accommodante pour la personne en scène. Une sonorisation à l'aide d'un micro permettra au contraire à cette conception sonore de s'adapter à de futures interprétations et ne contraindra pas la scène au temps et à l'énergie de la conception sonore<sup>35</sup>. Une telle médiatisation permet par ailleurs de faire un « zoom sonore » et d'ainsi révéler des subtilités cachées dans l'objet que le son direct ne pouvait pas mettre en avant<sup>36</sup>.

Mais cette réflexion sur la médiatisation du son s'inscrit dans une esthétique qui peut cependant être aussi réfléchie en faveur du son direct. Une sonorisation peut en effet perturber la fragilité de certains sons alors qu'au contraire, le silence entourant un son direct peut participer à soutenir cette fragilité<sup>37</sup>. Un bon exemple de cette non-sonorisation se trouve dans *Les contes zen du potager*. Dans un conte où quatre moines méditent autour d'un feu, les deux acteur·rice·s imitent le crépitement du feu en décortiquant méticuleusement quatre physalis (voir l'extrait en note de bas de page à partir de 1 min)<sup>38</sup>. Une fois les enveloppes ouvertes, les fruits découverts se révèlent être les quatre moines. Le son direct participe ici à la *poétisation* du conte et du silence.

De plus, le fait de ne pas amplifier certains bruitages à la bouche peut permettre de localiser un son. Dans l'exemple du thermos vu précédemment, puisque celui-ci est dans les mains de l'acteur qui le manipule, il y a une localisation de l'objet et du signe ; en faisant lui-même le bruitage, l'acteur signifie qu'il conte une histoire. Il est donc intéressant que ce soit lui qui produise le son et non un haut-parleur<sup>39</sup>.

34. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 141, ligne 209.

35. Ibid., p. 126.

36. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 127, ligne 197.

37. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 146, ligne 144.

38. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Contes Zen - Bande-annonce 2*. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=Tqu1\\_1h7w3Y](https://www.youtube.com/watch?v=Tqu1_1h7w3Y) (visité le 05/05/2022).

39. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 140, ligne 167.

## 5.4 Personnification des images par le son

La conception sonore peut être utilisée afin de personnifier un objet ou de matérialiser un personnage. Cette fonction du son est un point essentiel dans l'esthétique minimaliste de la compagnie.

Lorsque intervient la partition sonore, ce n'est pas simplement pour appuyer l'action en redondance ou créer une atmosphère. Le discours musical dialogue avec les autres discours du spectacle. Il va jusqu'à être perçu comme personnage essentiel participant de l'action. [...] Ce langage musical, sonore et coloré participe par son utilisation à la structure narrative du spectacle. Le contenu auditif et les effets de rythme s'intègrent à l'ensemble du spectacle comme au cœur de la vie<sup>40</sup>.

Letarte a confié à ce sujet que le théâtre d'objets était le genre ayant démontré le plus d'ouverture face à cette possibilité qu'offre le son. Pour lui, les normes du théâtre hyper-réaliste sont compliquées à respecter, car le style ne laisse pas vraiment les différents médias théâtraux devenir des éléments de sens qui participent à la dramaturgie et à la poétisation d'une pièce<sup>41</sup>. Rappelons que sa conception sonore du spectacle *Villes, collection particulière* avait pour but d'offrir aux villes une bulle sonore leur permettant d'exister en tant que personnage. Chaque ville y est désignée par un prénom féminin et y est dépeinte à l'instar d'une véritable personne.

D'autre part, lorsque la frontière entre les bruits et la musique s'affine, le silence entourant chaque son poétise la scène : « la musicalisation des bruits a pour effet de créer un silence où l'on croit entendre des voix<sup>42</sup> ». C'est justement le cas dans *Persée* où la conception sonore donne une voix au personnage mystérieux et menaçant de Méduse (voir à partir de 7 min et 25 sec de l'extrait en note de bas de page)<sup>43</sup>. Les créateur·rice·s avaient tout d'abord essayé de faire sa voix avec leur propre appareil vocal, mais la musique s'étant montrée plus concluante, elle a fini par endosser le rôle<sup>44</sup>.

Un autre exemple de cette personnification par le son se trouve dans *Ubu sur la table* (voir l'extrait vidéo en note de bas de page)<sup>45</sup>. En effet, le cheval du Capitaine Bordure n'existe que par le son des doigts pianotant sur la table et quelques imitations de hennissement de cheval. Lorsque le Capitaine apparaît, il semble arriver au galop, mais sans cheval. Ce mouvement

40. ROY, *Le Théâtre Repère*, p. 51.

41. Voir l'annexe *Entrevue avec Nicolas Letarte*, p. 139, ligne 125.

42. LARRUE et MERVANT-ROUX, « Théâtre », p. 39.

43. THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Persée - Extraits*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OP38AMGGRPs> (visité le 08/08/2022).

44. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (2)*, p. 145, ligne 114.

45. Clovis DARIEU. *L'absence d'objet*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/labsence-dobjet/> (visité le 08/08/2022).

du marteau est dépendant des signes sonores précédents car le geste n'est pas suffisant pour transmettre l'information du cheval<sup>46</sup>. Cette apparition de personnage uniquement par le son nécessite parfois l'établissement d'une convention. Dans *L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*, la convention de l'ouverture d'une bouteille de bière est justement établie grâce à la présentation du geste d'ouverture d'une capsule accompagnée de l'onomatopée « tssiit »<sup>47</sup>. Par la suite, l'adjectif « petite » est prononcé « ptssiit » en étant associé à la bière et au geste d'ouverture. Il participe ainsi à la mise en place de la convention. C'est ainsi qu'à la fin du spectacle, l'onomatopée est devenue suffisamment forte en sens pour désigner à elle seule l'ouverture d'une bière.

Le bruitage est aussi un outil précieux dans ce genre de convention. Le spectacle *Léon le nul*, qui est un spectacle de théâtre d'objets sans objet, comprend d'innombrables autres exemples. Tous les objets et personnages du spectacle n'apparaissent que dans l'imagerie mentale du public : sur scène ne sont présents que l'acteur, une chaise et une bouteille d'eau. Le reste est évoqué à l'aide d'une description narrative, de sons produits en bruitage à la bouche et de gestes (souvent du mime) très précis. Les conventions sont établies au fur et à mesure pour qu'une fois de plus, à la fin du spectacle, un seul de ces éléments (description narrative, son ou geste) permette de faire référence à un objet ou à un personnage en particulier. Voici d'ailleurs la liste non-exhaustive des personnages et objets dont la convention est établie durant le spectacle et qui finissent par n'être désignés qu'à l'aide d'un son : Léon, son frère, sa mère, son amoureuse, le groupe des méchants enfants, une montgolfière, ses chaussettes dépareillées, le téléphone, un train, le klaxon du train, son lit superposé, des portes, des fenêtres, la voix dans la gare. Ce travail d'écriture et de mise en scène est basé sur un travail du détail. Dans un article de Voyer-Léger, il est justement décrit une recherche sur la racine des personnages, des lieux, etc. Selon elle, Roland Barthes parlerait ici de biographème (un détail qui résume un tout)<sup>48</sup> puisque le but était alors de trouver le chemin le plus court et le plus poétique pour désigner quelque chose. Finalement, les bruits sont ceux qui se sont avérés les plus efficaces pour cet exercice grâce à leur capacité à porter des indices.

---

46. Voir l'annexe *Entrevue avec Olivier Ducas et Francis Monty (1)*, p. 125, ligne 115.

47. La bière n'est certes pas un personnage de l'histoire, mais joue un rôle dramaturgique très important dans le spectacle puisqu'un des personnages principaux est alcoolique. Cette convention participe donc à personnifier une addiction.

48. Catherine VOYER-LÉGER. *Fais ça court!* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/05/21/fais-ca-court-2/> (visité le 08/08/2022).

## CONCLUSION

La dimension sonore d'une représentation théâtrale est porteuse de sens et influe grandement sur la réception d'une œuvre par le public. Pourtant, la conception sonore au théâtre est un objet d'étude encore peu exploré. Selon les études en dramaturgie sonore, ce manque de considération est dû à un ocularocentrisme généralisé dans le domaine de la mise en scène, une résistance médiatique exacerbée par l'idéologie essentialiste et un vocabulaire trop pauvre et imprécis pour parler de la réalité sonore au théâtre. Par ce mémoire à l'intersection de la musicologie et de la théâtreologie, nous avons ainsi souhaité contribuer à un domaine d'études encore en émergence en nous penchant sur le cas particulier de la pratique et de l'esthétique du théâtre d'objets de La Pire Espèce, compagnie de théâtre emblématique du genre au Québec. Ce choix de sujet d'étude s'est basé sur l'originalité et le décloisonnement dont la compagnie fait preuve dans ses créations. Tout au long de ce mémoire, ces particularités ont en effet démontré leur impact sur l'esthétique et le langage sonores de la compagnie.

Rappelons que le but principal de cette recherche est justement de documenter les différentes utilisations dramaturgiques du son que La Pire Espèce a développées. Pour ce faire, une enquête de terrain a été menée auprès de collaborateur·rice·s de la compagnie et de ses deux cofondateurs, Olivier Ducas et Francis Monty. De plus, ces derniers ont offert plusieurs périodes d'observation (répétitions et ateliers recherche-crédation) à la chercheuse et lui ont donné accès aux archives numériques de la compagnie (en plus de celle déjà disponible en ligne). La documentation présente sur le site internet de la compagnie ainsi que toutes les données recueillies ont parallèlement été complétées par une recension des écrits. Les principaux sujets ayant été retenus concernent l'intermédialité théâtrale, le théâtre de recherche, le théâtre d'images, le théâtre d'objets, la création collective au Québec, la musique concrète, le patentisme, les musiques numériques et, plus largement, la conception sonore au théâtre. En outre, l'entièreté de ces données a fait l'objet d'une analyse qualitative (la théorisation ancrée) à l'aide du logiciel NVivo. Celui-ci a permis la mise en lien des concepts et des idées apportées par les différentes ressources exploitées. Il a finalement accompagné toute la théorisation jusqu'à une arborescence organisée des données qui est à l'origine de la structure de ce mémoire et correspond à la table des matières.

Dans le premier chapitre, la mise en contexte du théâtre d'objets au sein du théâtre de recherche et du théâtre d'images a permis de constater l'existence de parallèles entre le théâtre de Robert Wilson, de Robert Lepage et de La Pire Espèce. Elle a notamment souligné le fait

que le théâtre d'objets est un théâtre d'expérimentation cherchant à donner à ses spectacles de multiples interprétations. La dimension interdisciplinaire de ce genre théâtral l'amène à privilégier la mise en scène de l'image visuelle et sonore plutôt que du texte. Aussi, un passage en revue des caractéristiques du théâtre d'objets a permis d'en poser les bases. Nommons par exemple le fait que l'objet y est au centre de la création, que les acteur·rice·s y contrôlent généralement tous les paramètres théâtraux, que le vrai et le faux y sont des notions importantes ou encore que l'imagerie mentale suscitée par ses spectacles fait de lui un théâtre de suggestions.

Le second chapitre a donné un aperçu du modèle de création collective qui a ensuite été utilisé pour mettre en relief le modèle de création de La Pire Espèce. La compagnie a à cœur de réunir ses différent·e·s collaborateur·rice·s lors de toutes les étapes de recherche-création et d'instaurer un climat où *générosité* et *jeu* sont les maîtres-mots. Lors de ces rencontres, tout le monde semble adopter une « posture de réceptivité globale ». De plus, la compagnie prône une non-hiérarchisation des médias et un décloisonnement des pratiques. Bien que des metteur·se·s en scène soient toujours présent·e·s et orientent les recherches-créations avec des directions artistiques claires et assumées, ses spectacles s'inscrivent dans une forme de « représentation émancipée ».

Dans le chapitre 3, les recherches sur les outils dramaturgiques utilisés par la compagnie ont dévoilé l'importance pour elle d'établir et de penser sa relation avec son public. Par exemple, sa volonté de donner le contrôle total de la représentation à ses interprètes (régie son et lumière, matériel d'improvisation, etc.) est intrinsèquement liée à la volonté de faire comprendre à son public que rien ne lui est caché : les interprètes sont réellement à la merci de la moindre erreur. En rendant ainsi palpable la possibilité de « points de fractures » lors des représentations, l'idée est de prouver au public que tout ce qui se passe sur scène s'y passe réellement, sans trucage. De plus, l'esthétique de la compagnie est basée sur l'effet de distanciation. En effet, elle s'adonne constamment au détournement de l'illusion théâtrale. Cela n'a d'autre dessein que de nourrir sa relation avec son public. En outre, le Théâtre de La Pire Espèce emprunte des outils à d'autres arts comme le conte, la cinéma ou encore la bande-dessinée. Ses interprètes étant en contrôle du temps et de l'espace sur scène, les ellipses spatio-temporelles, le montage de signes ou encore le cadrage y sont incessants. Par ailleurs, la compagnie est en recherche constante d'économie et d'efficacité significatives. Elle aime mettre en place des conventions à l'aide d'analogons afin de créer toujours plus de raccourcis narratifs. L'analyse de ses spectacles a justement démontré que la conception sonore est un outil très économique et efficace. De plus, les concepteurs sonores de la compagnie ont développé des techniques de composition et d'intégration leur permettant de créer de véritables « systèmes sonores vivants » et d'ancrer leurs conceptions sonores dans le temps de la représentation.

Enfin, ce mémoire met en lumière la similitude des contraintes et des techniques entourant la composition pour un art vivant et un jeu vidéo.

Le chapitre 4 aborde pour sa part l'écriture scénique de La Pire Espèce qui se base sur la croyance de ses membres en la « contrainte créative ». Les Études auxquelles se livre la compagnie sont effectivement basées sur l'écriture *pour* et *avec* la contrainte. La contrainte phare de la compagnie est bien sûr celle de ne jamais tromper son public, mais les contraintes médiatiques sont aussi fréquentes (par exemple la manipulation d'une caméra en direct sur scène). Par ailleurs, le « patentisme » est une qualité appréciée chez les collaborateur·rice·s de la compagnie étant donné que celle-ci base sa démarche de création sur l'itération et l'essai-erreur. Cette dernière s'est par ailleurs révélée être très proche de la démarche de composition documentée par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*<sup>49</sup>. En effet, l'idée de partir de la matière réunit ces deux démarches, c'est en ce sens que selon nous son théâtre pourrait être qualifié de concret. L'analogie a pu être poussée plus loin puisque La Pire Espèce s'adonne à ce que nous avons nommé une *attention (globale) réduite* face à ses objets. Cette étape de recherche-crédation a été qualifiée d'« archéologie onirique », car les artistes semblent se laisser porter par ce que les objets leurs dictent. En outre, la polysémie est omniprésente dans les spectacles de la compagnie. Il est en effet important pour elle de mener à bien une « étude des potentialités dramatiques » de ses objets, outils et médias (notamment à l'aide de l'attention réduite) afin de choisir ceux présentant la plus grande interprétabilité ou polyfonctionnalité. Somme toute, cette méthode de création collaborative – où l'utilisation de tous ces médias finit par mener à une multitude d'écritures simultanées – a poussé la compagnie à mettre en place ce qu'elle appelle l'« écriture trouée » afin d'éviter l'« asphyxie poétique ».

Enfin, le chapitre 5 a souligné le fait que La Pire Espèce porte une attention toute particulière à la manière dont ses écritures s'imbriquent. C'est pour elle un jeu de contrepoint dont l'équilibre est précaire. Le choix de la distribution des informations aux médias est toujours délicat, mais primordial afin d'éviter l'imitation médiatique que la compagnie fuit. La force d'évocation du son est considérée comme dangereuse par Ducas et Monty qui font toutefois une utilisation du média sonore assez diversifiée. Le son est par exemple souvent utilisé pour incarner ou évoquer un personnage, pour poser une convention, pour créer et modifier des espaces, donner des informations rapidement et efficacement (notamment à l'aide du bruitage à la bouche), etc. Toutefois, son esthétique sonore répond aussi à des besoins plus courants. La conception sonore est par exemple régulièrement utilisée comme paysage sonore. La sonorisation fait par ailleurs partie intégrante des créations de la compagnie, car elle participe à l'adaptabilité

---

49. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*.

des conceptions sonores en étant réfléchi dès l'étape de recherche-crédation et qu'elle contribue à épaissir l'interprétabilité de ses spectacles en créant des couches de sens supplémentaires.

Ainsi, *La Pire Espèce* se trouve avoir une utilisation du média sonore particulièrement créative et réfléchi. Elle met en avant toutes les grandes possibilités narratives qu'offre le son en l'incluant dans son écriture scénique. Ces utilisations sont par ailleurs transposables en dehors d'un contexte de théâtre d'objets. L'objectif à travers cette recherche était donc plus général puisque ce mémoire nourrit aussi les recherches en son au théâtre et en spectacle vivant.

Le décloisonnement des disciplines dont la compagnie fait preuve contribue selon nous « à mettre au centre du débat international la puissance dramaturgique du son<sup>50</sup> » car cette façon d'envisager la conception sonore est encore jeune au théâtre. Elle ne demande qu'à être développée afin de trouver sa place et sa fonction dans les créations<sup>51</sup>. Notons que le vocabulaire utilisé tout au long de cette recherche a été emprunté à différentes disciplines. En effet, les parallèles entre les études théâtrales et musicologiques ont continuellement nourri cette recherche. Cela met en évidence que les mots et concepts nécessaires pour parler du son au théâtre existent bel et bien. Enfin, le terrain de recherche offert par une compagnie de théâtre marginale s'est montré très fertile pour l'étude dramaturgique du son. Comme espéré, il a permis une plus grande compréhension des enjeux poétiques et esthétiques de l'intégration de la conception sonore au théâtre.

Pour conclure, différentes pistes envisageables pour la poursuite de ce travail, comme par exemple l'analyse des réseaux humains qui se tissent entre les différents milieux artistiques (ici musique et théâtre), ainsi que des problématiques rencontrées lors des premières collaborations. Selon nous, il en ressortirait l'importance du développement d'un vocabulaire commun et de la mise en place de ponts entre les différentes formations. Une théorisation plus approfondie de la pratique est d'autant plus primordiale qu'il n'existe à ce jour aucune formation complète en conception sonore pour le théâtre au Québec<sup>52</sup>, mais cela passe par l'analyse et la compréhension de techniques développées empiriquement par les artistes actuel·le·s.

---

50. PITOZZI, « Aux bords de l'audible », p. 224.

51. QUÉINNEC, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », p. 231.

52. Voir l'annexe *Entrevue avec Frédéric Auger*, p. 122, ligne 321.



## RÉFÉRENCES

### Bestiaire d'objets

- DARIEU, Clovis. *L'absence d'objet*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/labsence-dobjet/> (visité le 08/08/2022).
- DE GRANDMAISON, Éloi. *La table*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-table/> (visité le 27/04/2022).
- DUCAS, Olivier. *Le champignon*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-champignon-2/> (visité le 03/05/2022).
- La sphère*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-sphere/> (visité le 02/05/2022).
- La vache*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-vache/> (visité le 04/05/2022).
- Le bilboquet*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-bilboquet/> (visité le 25/04/2022).
- Le bol à salade*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-bol-a-salade/> (visité le 06/05/2022).
- Le café*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-cafe/> (visité le 27/04/2022).
- Le camion*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-camion/> (visité le 27/04/2022).
- Le micro*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-micro/> (visité le 01/05/2022).
- Les dessins*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/les-dessins/> (visité le 03/05/2022).
- MONTY, Francis. *Le thermos*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/le-thermos/> (visité le 05/05/2022).
- SAUVÉ, Lucien. *L'archiviste*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/larchiviste-3/> (visité le 25/04/2022).
- VOYER-LÉGER, Catherine. *La boule miroir*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/la-boule-miroir/> (visité le 01/05/2022).
- *Les jujubes*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/les-jujubes/> (visité le 05/05/2022).

### Journal de création de La Pire Espèce

- CUSSON, Jonathan. *L'Effet Hyde : le choix des médiums*. 2018. URL : <http://pire-espece.com/journal/2018/03/05/leffet-hyde-le-choix-des-mediums-22/> (visité le 02/05/2022).

- Entrevue avec Julie Vallée-Léger, scénographe et auteure scénique.* 2014. URL : <http://pire-espece.com/journal/2014/03/20/entrevue-avec-julie-vallee-leger-scenographe-et-auteure-scenique/> (visité le 29/04/2022).
- Étude 2 – Enligne les commandes pour le centre du... caisson.* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/03/16/etude-2-enligne-les-commandes-pour-le-centre-du-caisson/> (visité le 25/04/2022).
- LETARTE, Nicolas. *La patente!* 2014. URL : <http://pire-espece.com/journal/2014/08/22/la-patente/> (visité le 06/08/2022).
- VOYER-LÉGER, Catherine. *Fais ça court!* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/05/21/fais-ca-court-2/> (visité le 08/08/2022).
- *Géométrie de la parole.* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/01/geometrie-de-la-parole/> (visité le 01/05/2022).
- *Les voix de l'enfer (une chicken en résidence).* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/12/les-voix-de-lenfer-une-chicken-en-residence/> (visité le 04/05/2022).
- *Pour Major Bob ou le début d'un voyage.* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/02/09/pour-major-bob-ou-le-debut-dun-voyage/> (visité le 02/05/2022).
- *Revenir en Ville(s).* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/02/09/revenir-en-villes/> (visité le 30/04/2022).
- *Un motton sous vide.* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/03/16/un-motton-sous-vide/> (visité le 04/05/2022).
- *Une histoire de force.* 2016. URL : <http://pire-espece.com/journal/2016/06/19/une-histoire-de-force/> (visité le 02/05/2022).

### **Autres ressources concernant La Pire Espèce**

- Démarche artistique.* URL : <https://pire-espece.com/demarche-artistique/> (visité le 27/04/2022).
- Die Reise.* URL : <https://pire-espece.com/spectacles/die-reise/> (visité le 25/04/2022).
- Futur intérieur.* URL : <https://pire-espece.com/spectacles/futur-interieur/> (visité le 25/04/2022).
- Journal de création de La Pire Espèce.* URL : <http://pire-espece.com/journal/blog/> (visité le 25/04/2022).
- La Poésie Des Choses - Facebook Live.* URL : [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=237015267399243](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=237015267399243) (visité le 09/07/2022).

- Le Bestiaire d'objets*. URL : <https://pire-espece.com/bestiaire/liste-dobjets/> (visité le 25/04/2022).
- Léon le nul*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/leon-le-nul/> (visité le 25/04/2022).
- Les contes zen du potager*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/contes-zen-du-potager/> (visité le 25/04/2022).
- Les études*. URL : <https://pire-espece.com/les-etudes/> (visité le 05/05/2022).
- L'histoire à finir de Jimmy Jones et de son camion céleste*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/lhistoire-a-finir-de-jimmy-jones-et-de-son-camion-celeste/> (visité le 25/04/2022).
- M. Ratichon*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/m-ratichon/> (visité le 02/05/2022).
- Œdipe*. URL : <https://pire-espece.com/2020/12/oedipe/> (visité le 25/04/2022).
- Persée*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/persee/> (visité le 25/04/2022).
- Petit bonhomme en papier carbone*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/petit-bonhomme-en-papier-carbone/> (visité le 25/04/2022).
- THÉÂTRE DE LA PIRE ESPÈCE. *Contes Zen - Bande-annonce*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=BOGvbX0wYUM> (visité le 30/04/2022).
- *Contes Zen - Bande-annonce 2*. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=Tqu1\\_lh7w3Y](https://www.youtube.com/watch?v=Tqu1_lh7w3Y) (visité le 05/05/2022).
- *Extrait - La Naissance de Persée*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nyziTMUojjk&t=206s> (visité le 27/04/2022).
- *La Pire Espèce - Extraits 2020*. 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qn0dXTB4Pro> (visité le 07/08/2022).
- *Persée - Extraits*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OP38AMGGRPs> (visité le 08/08/2022).
- *Villes, Collection Particulière - Scarlett*. 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f53ltAsRhNU> (visité le 23/08/2022).
- Théâtre de La Pire Espèce - Facebook*. URL : <https://www.facebook.com/theatredelapireespece> (visité le 25/04/2022).
- Théâtre de la Pire Espèce - Vimeo*. URL : <https://vimeo.com/user25030679> (visité le 25/04/2022).
- Théâtre de la Pire Espèce - YouTube*. URL : <https://www.youtube.com/> (visité le 25/04/2022).
- Ubu sur la table*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/ubu-sur-la-table/> (visité le 25/04/2022).

*Villes, collection particulière*. URL : <https://pire-espece.com/spectacles/villes-collection-particuliere/> (visité le 25/04/2022).

## Bibliographie

*Ableton Live*. URL : <https://www.ableton.com/en/> (visité le 06/05/2022).

ACHARD, Jean-Paul. *Dialectiques de l'image*. URL : <http://surlimage.info/ecrits/dialectiques.html> (visité le 14/12/2021).

— *Qu'est-ce que cadrer ?* URL : <http://surlimage.info/ecrits/cadrer.html#cadest> (visité le 13/12/2021).

— *Qu'est-ce qu'une image ?* URL : <http://surlimage.info/ecrits/image.html> (visité le 13/12/2021).

— *Schématisation de la communication audiovisuelle*. URL : <http://surlimage.info/ecrits/schematisation.html#UP> (visité le 13/12/2021).

— *Sémiologie de l'image*. URL : <http://surlimage.info/ecrits/semiologie.html#signe> (visité le 13/12/2021).

ALONZO, Arduina. « ROY, Irène, le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1993, 99 p. » In : *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 16 (1994), p. 236-240. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/1994-n16-annuaire3663/041223ar/> (visité le 22/01/2022).

À propos. URL : <https://dramaturgiesonore.com/a-propos/> (visité le 24/04/2022).

ASSOCIATION POUVOIR DE LIRE, POUVOIR D'ÉCRIRE. *Illusion : Concept clef pour étudier le théâtre*. URL : <https://eduscol.education.fr/odysseum/illusion-concept-clef-pour-etudier-le-theatre> (visité le 13/04/2022).

ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES. *L'écriture et la non écriture de la marionnette*. URL : <https://youtu.be/EtLBX5zpTws?t=2660> (visité le 04/02/2022).

AVIGNON UNIVERSITÉ. *Leçon de Christian Carrignon*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=H4y6Jfr3D5o> (visité le 03/04/2022).

BALTAZAR, Pascal et Georges GAGNERÉ. *Outils et pratique du sonore dans le spectacle vivant*. Rapp. tech. France, 2007, p. 10. URL : <https://archive2010.grame.fr/jim07/download/21-GT-SpectVivant.pdf>.

BEAUCHAMP, Hélène et Jean-Marc LARRUE. « Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère ». In : *annuaire* 8 (1990), p. 131-143. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1990-n8-annuaire3657/041114ar/> (visité le 02/02/2022).

- BELLER, Grégory. « L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 195-205. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037338ar/> (visité le 04/08/2021).
- BERGERON, Bertrand. « Jeu, revue de théâtre, no 131, "Conte et conteurs". Montréal, Cahiers de théâtre Jeu, juin 2009, 176 p. ISSN 0382-0335 ». In : *rabaska* 8 (2010), p. 210-213. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/rabaska/1900-v1-n1-rabaska3976/045280ar/abstract/> (visité le 06/10/2021).
- BERNIER, Nicolas. « Composition orientée objet ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 33-44. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017210ar/resume/> (visité le 04/08/2021).
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Entendre le théâtre*. URL : <http://classes.bnf.fr/echo/index.php> (visité le 02/08/2020).
- *Entendre le théâtre*. URL : <http://classes.bnf.fr/echo/chaillot/index.php> (visité le 10/10/2021).
- *Entendre le théâtre*. URL : <http://classes.bnf.fr/echo/poesieaction/index.php> (visité le 10/10/2021).
- BISSONNETTE, Sylvie. « Chapple, Freda, et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, 266 p. ». In : *annuaire* 45 (2009), p. 201-206. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n45-annuaire3893/044284ar/> (visité le 05/10/2021).
- BOSC, Cécile. « La rumeur du monde : une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 135-145. DOI : 10.7202/1037334ar.
- BOUTIN, Marc-Antoine. « Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain : approches musicales et sociales du travail créateur ». Maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 2019. URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21870> (visité le 10/07/2022).
- BOVET, Jeanne. « On connaît la musique ? La place de l'enseignement musical dans les écoles de théâtre du Québec ». In : *annuaire* 25 (1999), p. 73-82. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041378ar/> (visité le 04/08/2021).
- BRAUER, Markus. « Un ministre peut-il tomber enceinte ? L'impact du générique masculin sur les représentations mentales ». In : *L'Année psychologique* 108.2 (2008), p. 243-272. URL : [https://www.persee.fr/doc/psy\\_0003-5033\\_2008\\_num\\_108\\_2\\_30971](https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_2008_num_108_2_30971) (visité le 13/03/2022).

- BRAULT, Marie-Andrée. « Cas d'espèce : regard sur le Théâtre de la Pire Espèce ». In : *jeu* 120 (2006), p. 63-69. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2006-n120-jeu1113006/24397ac/> (visité le 01/12/2020).
- BRECHT, Bertolt et Jean TAILLEUR. *Petit organon pour le théâtre ; suivi de Additifs au Petit organon*. Scène ouverte, 0768-1666. Paris : L'Arche, 2013.
- BROWN, George, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE. « "Mettre en scène" : une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle ». In : *im* 12 (2008), p. 9-12. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2012-n19-im3626/039228ar/> (visité le 16/08/2021).
- BROWN, Ross, Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Bruit pittoresque / Cadres musicaux. La composition pittoresque et mélodramatique du son au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.
- BUREAU DE L'APA. *Entrez nous sommes ouverts*. URL : <https://vimeo.com/224258146> (visité le 12/07/2022).
- CHION, Michel. *Des mots et des sons - plastique*. URL : <https://creamus.inagrm.com/lexique/co/plastique.html> (visité le 15/04/2022).
- Colloque de l'AQM 2021*. 2021. URL : <https://aqm.ca/colloque-2021/> (visité le 25/04/2022).
- Compagnie de théâtre d'objets*. URL : <https://pire-espece.com/> (visité le 02/12/2020).
- COUSINS, Rick. « Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre : A View from the Fringe ». In : *rssi* 36.1-2 (2018), p. 327-346. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051191ar> (visité le 24/01/2020).
- « Radio Cargo Cult Liturgy : essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 175-194. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037337ar/> (visité le 25/01/2022).
- Cycling '74*. URL : <https://cycling74.com/> (visité le 16/07/2022).
- Définitions : bruitage*. URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bruitage> (visité le 31/03/2022).
- Définitions : instrument*. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/instrument/43459> (visité le 27/02/2022).
- Des écritures scéniques pour l'objet manipulé*. URL : <http://www.theatredecuisine.com/spectacle/des-ecritures-sceniques-pour-lobjet-manipule> (visité le 13/07/2022).
- DESHAYS, Daniel. « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral ». In : *Théâtre/Public* 199 (2011), p. 46-47. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343749428> (visité le 07/02/2022).
- *Pour une écriture du son*. 50 questions. Paris : Klincksieck, 2006.

- DEVILLE, Katy et Christian CARRIGNON. *Présentation : Théâtre de Cuisine*. URL : <http://www.theatredecuisine.com/theatre-dobjet/presentation> (visité le 03/12/2020).
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée : essai*. Le Temps du théâtre. Arles : Actes Sud, 2009.
- DUCAS, Olivier, Marcelle HUDON et Francis MONTY. « Un voyage dans l'oeuvre de Felix Mirbt ». In : *jeu* 143 (2012), p. 138-143. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2012-n143-jeu0125/66844ac/> (visité le 04/04/2022).
- DUVAL, Justine. *Analyse : Le Théâtre d'objet*. 2012. URL : <https://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php#1123> (visité le 01/12/2020).
- Felix Mirbt*. URL : <https://theatre.museedelhistoire.ca/narratives/details.php?lv12=4810&lv13=4818&lv14=5329&language=french> (visité le 04/04/2022).
- Felix Mirbt*. URL : <https://wepa.unima.org/fr/felix-mirbt/> (visité le 04/04/2022).
- FILLION, Eric. « Le sahabi de Sonde : évolution d'une source sonore ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 9-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017207ar/> (visité le 04/08/2021).
- FINER, Ella. « Réflexion sur les distances : mise en scène des voix ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 207-215. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037339ar/> (visité le 04/08/2021).
- FRANCŒUR, Louis. « Pour une phanérosopie du spectacle ». In : *tce* 46 (1994), p. 38-53. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1994-n46-tce664/025839ar/> (visité le 22/01/2022).
- GOLDMAN, Jonathan. « Introduction : autour des patentoux ». In : *circuit* 23.1 (2013), p. 5-7. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2013-v23-n1-circuit0702/1017206ar/> (visité le 04/08/2021).
- GYGAX, Pascal et Noelia GESTO. « Féminisation et lourdeur de texte ». In : *L'Année psychologique* 107.2 (2007), p. 239-255. URL : [https://www.persee.fr/doc/psy\\_0003-5033\\_2007\\_num\\_107\\_2\\_30996](https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_2007_num_107_2_30996) (visité le 13/03/2022).
- GYGAX, Pascal et al. « Generically Intended, but Specifically Interpreted : When Beauticians, Musicians, and Mechanics Are All Men ». In : *Language and Cognitive Processes* 23.3 (2008), p. 464-485. URL : <https://doi.org/10.1080/01690960701702035> (visité le 13/03/2022).
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval, 2001.
- HELBO, André. « Le son, le signe, la scène ». In : *rsssi* 36.1-2 (2018), p. 255-269. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051187ar> (visité le 24/01/2020).

- HENNION, Antoine et Bruno LATOUR. « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ». In : *Les cahiers de médiologie* N° 1.1 (1996), p. 235-241. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm> (visité le 04/10/2021).
- HOME-COOK, George. « Théorie des atmosphères. L'écoute, le silence, et l'attention au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.
- Introduction à la linguistique*. URL : [https://www.sfu.ca/fren270/semiologie/page2\\_8.html#start](https://www.sfu.ca/fren270/semiologie/page2_8.html#start) (visité le 21/03/2022).
- L'Abrégé de La Pire Espèce*. Montréal, 2019.
- LANGLOIS, Philippe. « Une pensée de l'image ». In : *Pierre Schaeffer - Les Constructions Impatientes*. Paris : CNRS Éditions, 2012, 179-190 p. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00732773> (visité le 15/01/2022).
- LARREYA, Paul. « Le débordement du sens : quelques métonymies et métaphores syntaxiques de l'anglais et du français ». In : *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 9.2 (2012). URL : <https://journals.openedition.org/erea/2356#tocto1n2> (visité le 07/08/2022).
- LARRUE, Jean-Marc. « Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiales sur les enjeux du son au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.
- LARRUE, Jean-Marc et Dominique LAFON. « La création collective au Québec ». In : *Le théâtre québécois, 1975-1995*. Archives des lettres canadiennes t. 10. Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001.
- LARRUE, Jean-Marc et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Dire le son (du théâtre) ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 9-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037325ar/> (visité le 24/08/2020).
- « Théâtre : le lieu où l'on entend ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 17-45. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037326ar/> (visité le 04/08/2021).
- LEFEBVRE, Paul. « Du bricolage ». In : *jeu* 12 (1979), p. 219-221. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1979-n12-jeu1063349/29137ac/> (visité le 02/02/2022).
- Les Mots-Valises*. URL : <http://monsu.desiderio.free.fr/curiosites/mots-val.html> (visité le 21/03/2022).
- LIMBOS, Agnès. « Le théâtre d'objet (sans s) ». In : *Études théâtrales* N° 63-64.2 (2015), p. 161-165. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2015-2-page-161.htm?ref=doi> (visité le 01/12/2020).



- L'ORCHESTRE D'HOMMES-ORCHESTRES. *Cabaret brise-jour*. URL : <https://vimeo.com/136734721> (visité le 12/07/2022).
- MARTINEZ, Ariane. « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIXe siècle et aujourd'hui ». In : *annuaire* 46 (2009), p. 159-168. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n46-annuaire3980/045377ar/> (visité le 08/12/2021).
- MEERZON, Yana. « La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre postdramatique : Présentation ». In : *Recherches sémiotiques* 35.2-3 (2015), p. 3-15. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051066ar> (visité le 24/01/2020).
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" ». In : *Images Re-vues* 7 (2009). URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428> (visité le 21/12/2020).
- « Le premier "théâtre d'images" (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme ». In : *Revue de la BNF* 48.3 (2014), p. 24-30. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-24.htm> (visité le 08/12/2021).
- MESSIER, Martin et Nicolas BERNIER. *La chambre des machines*. URL : <https://martinmessier.art/la-chambre-des-machines-fr.html> (visité le 26/04/2022).
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal. « Le théâtre de Pierre Schaeffer dans l'entre-deux-guerres ». In : *Pierre Schaeffer - Les Constructions impatientes*. Paris : CNRS Éditions, 2012, p. 68-75. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00732773> (visité le 15/01/2022).
- MISERSKY, Julia, Asifa MAJID et Tineke M. SNIJDERS. « Grammatical Gender in German Influences How Role-Nouns Are Interpreted : Evidence from ERPs ». In : *Discourse Processes* 56.8 (2019), p. 643-654. DOI : 10.1080/0163853X.2018.1541382.
- NISHIDA, Kitarô. « La durée pure de Bergson ». In : *Annales bergsoniennes VI*. Presses Universitaires de France, 2013, p. 29-34. URL : <https://www.cairn.info/Annales-bergsoniennes--9782130617631-page-29.htm> (visité le 13/03/2022).
- NVivo. URL : <https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home> (visité le 06/05/2022).
- OUAKNINE, Serge. « Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre ». In : *jeu* 31 (1984), p. 56-64. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1984-n31-jeu1065879/28458ac/> (visité le 13/04/2022).
- « Un théâtre qui passe à l'acte : dit théâtre de recherche ». In : *jeu* 12 (1979), p. 208-212. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1979-n12-jeu1063349/29135ac/> (visité le 02/02/2022).

- PAILLÉ, Pierre. « L'analyse par théorisation ancrée ». In : *crs* 23 (1994), p. 147-181. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/1994-n23-crs1517109/1002253ar/> (visité le 04/12/2020).
- PAPP, Tibor. « Embûches de la poésie sonore ». In : *inter* 50 (1990), p. 39-42. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1990-n50-inter1101719/59308ac/resume/> (visité le 23/02/2022).
- PASTENA, Angela Di, Loris Tamara SCHIARATURA et Françoise ASKEVIS-LEHERPEUX. « Joindre le geste à la parole : les liens entre la parole et les gestes co-verbaux ». In : *L'Année psychologique* 115.3 (2015), p. 463-493. URL : <https://www.cairn.info/revue-1-annee-psychologique1-2015-3-page-463.htm> (visité le 31/03/2022).
- PITOZZI, Enrico. « Aux bords de l'audible : une étude des théâtres du son ». In : *rss* 36.1-2 (2018), p. 223-254. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1051186ar> (visité le 24/01/2020).
- PREWITT-FREILINO, Jennifer L., T. Andrew CASWELL et Emmi K. LAAKSO. « The Gendering of Language : A Comparison of Gender Equality in Countries with Gendered, Natural Gender, and Genderless Languages ». In : *Sex Roles* 66.3 (2012), p. 268-281. URL : <https://doi.org/10.1007/s11199-011-0083-5> (visité le 13/03/2022).
- Pure Data*. URL : <https://puredata.info/> (visité le 16/07/2022).
- QLab*. URL : <https://qlab.app/> (visité le 06/05/2022).
- QUÉINNEC, Jean-Paul. « Émancipation et pluralité des pratiques sonores ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 229-253. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037341ar/> (visité le 04/08/2021).
- ROST, Katharina. « "Design sonore" contre "Bruitage" ? Pour une conception performative de la création sonore au théâtre ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.
- ROUSSELOT, Mathias. *Le sens de la musique : ontologie et téléologie musicales*. Sémiotique et philosophie de la musique. Paris : L'Harmattan, 2016. Chap. 1 v. (184 p.) : illustrations ; 22 cm.
- ROY, Irène. *Le Théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Série Études des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Québec : Nuit blanche, 1993.
- « "Paysage sonore" : phénomène sensible et communicationnel ». In : *annuaire* 25 (1999), p. 49-59. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041376ar/> (visité le 04/08/2021).

- ROY, Irène. « Théâtre, musique et environnement sonore. Présentation ». In : *annuaire* 25 (1999), p. 11-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041373ar/> (visité le 04/08/2021).
- RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits : Manifeste futuriste. 1913*. Paris : Éditions Allia, 2013.
- SALTER, Chris. « Dramaturgies du son ». In : *Théâtre/Public* 197 (2010), p. 73-76.
- SAUVAGEOT, Anne. « L'objet signe ». In : *Jean Baudrillard : La Passion de l'objet : « C'est l'objet qui nous pense »*. Socio-Logiques. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2020, p. 13-21.
- SCHAEFFER, Pierre. *Solfège de l'objet sonore*. Paris, 1967.
- *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Pierres vives. Paris : Edition du Seuil, 1966.
- SCHAFFER, R. Murray (Raymond Murray). *Le paysage sonore*. Musiques et musiciens. Paris : Editions J.C. Lattes, 1979.
- SCILABUS. *L'écriture inclusive a-t-elle un intérêt ? Quelles preuves ?* 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ur11TFdH1SI> (visité le 02/05/2022).
- STERNE, Jonathan, Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX. « Les espaces stéréophoniques du paysage sonore ». In : *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS Éditions, 2016.
- THÉÂTRE RUDE INGÉNIERIE. *Dreamland*. URL : <https://vimeo.com/410210126> (visité le 12/07/2022).
- TOBIN, Nancy. *Guide de la conception sonore*. 2e édition. Montréal : Éditions Nancy Tobin, 2018.
- « Le son au théâtre et en danse contemporaine : les principes conceptuels récurrents de ma pratique ». Maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2017. URL : <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/11063>.
- TouchDesigner*. URL : <https://derivative.ca/> (visité le 16/07/2022).
- UHIARA, Rafaella. « "Sonoplastia", un mot fantôme ». In : *Théâtre/Public* 199 (2011), p. 35-39. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343749428> (visité le 07/02/2022).
- URRUTIAGUER, Daniel et Laure DE VERDALLE. « Transfiguration théâtrale des objets par les sonorités et valeur esthétique ». In : *annuaire* 56-57 (2014), p. 123-134. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2014-n56-57-annuaire02644/1037333ar/> (visité le 04/08/2021).
- VAUTRIN, Éric. « Ouïe et sons ». In : *Théâtre/Public* 197 (2010), p. 76-80.
- VERVECKEN, Dries, Bettina HANNOVER et Ilka WOLTER. « Changing (S)Expectations : How Gender Fair Job Descriptions Impact Children's Perceptions and Interest Regarding Traditionally Male Occupations ». In : *Journal of Vocational Behavior* 82.3 (2013), p. 208-

220. URL : [https://www.academia.edu/27241167/Changing\\_S\\_expectations\\_How\\_gender\\_fair\\_job\\_descriptions\\_impact\\_childrens\\_perceptions\\_and\\_interest\\_regarding\\_traditionally\\_male\\_occupations](https://www.academia.edu/27241167/Changing_S_expectations_How_gender_fair_job_descriptions_impact_childrens_perceptions_and_interest_regarding_traditionally_male_occupations) (visité le 13/03/2022).

VERVECKEN, Dries et al. « Warm-Hearted Businessmen, Competitive Housewives? Effects of Gender-Fair Language on Adolescents' Perceptions of Occupations ». In : *Frontiers in Psychology* 6 (2015). URL : <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2015.01437> (visité le 13/03/2022).

*Wwise*. URL : <https://www.audiokinetic.com/fr/products/wwise/> (visité le 06/05/2022).



## ANNEXE A    ENTREVUE AVEC FRÉDÉRIC AUGER

1 Laurianne Bézier : Je voulais simplement commencer en te posant la question : quel est ton parcours (autant  
2 scolaire, qu'artistique, que professionnel) et comment t'as amassé toutes les connaissances que t'utilises dans  
3 ton métier ?

4 Frédéric Auger : Ouais, c'est un parcours un peu intuitif là je dirais, j'ai toujours été très porté vers  
5 l'autoapprentissage, l'autodidactisme, puis j'ai commencé... En fait c'est autour du cégep, où j'ai d'abord été  
6 en sciences humaines, que j'ai commencé avec le comité de spectacles du cégep. Ils faisaient des spectacles  
7 toutes les semaines. Tranquillement j'ai commencé à m'y intéresser. Je suis devenu sonorisateur par la force de  
8 la pratique. J'ai fait peut-être cinq ou six ans (ça, c'est à la fin des années 90 environ) dans le domaine peut-être  
9 plus technique, sonorisation, amplification de concerts de musique. Pas du tout théâtral, ni performatif. En fait,  
10 ce n'était pas du tout dans mon radar à ce moment-là. [...] Mais donc ça venait avec beaucoup de déplacements.  
11 Puis là je me suis posé. J'ai pensé un peu plus loin, avec l'expérience que j'avais acquise en sonorisation.  
12 Je me suis dit que je pouvais peut-être faire d'autres choses. C'est là que je suis allé cogner à la porte de  
13 Robert Lepage. [...] Il travaille beaucoup avec la vidéo, avec le son, avec des éclairages, avec des dispositifs  
14 scéniques très compliqués aussi. [...] J'ai travaillé pendant 6 ans pour sa compagnie comme sonorisateur et  
15 concepteur sonore – même si ce n'était pas encore ma fonction première [...]. Donc intégration de la musique  
16 en contexte de la dramaturgie de théâtre. [...] Ce n'est qu'après ce temps-là avec Robert Lepage, en rentrant à  
17 l'université, que je me suis mis à chercher quelque chose d'un peu plus stable et qui me demandait moins  
18 d'être à l'extérieur (car avec Lepage on avait fait une vingtaine de pays en six ou sept ans). Puis quand les  
19 enfants sont arrivés, je suis allé cogner à la porte de l'Usine C qui cherchait un chef sonorisateur. Puis tout  
20 a découlé jusqu'à ce que je fais maintenant. C'est là-bas que j'ai rencontré Brigitte Haentjens, qui est une  
21 metteuse en scène de théâtre un peu plus conventionnelle dans l'approche, mais qui est plus contemporaine  
22 dans le travail du texte et des corps. J'ai rencontré l'Orchestre d'hommes-Orchestre lors d'un passage qu'ils  
23 faisaient à l'Usine C avec leur propre sonorisateur à l'époque. Ils sont revenus un an après, et comme leur  
24 sonorisateur n'était pas disponible, ils m'ont demandé « est-ce que ça te tente de le faire ? ». Après ça, on est  
25 partis en tournée. On a fait vingt-six pays dans les six dernières années. J'ai travaillé dans toutes les créations  
26 de l'ODHO depuis 2009. J'ai rencontré Marie brassard aussi, que tu connais peut-être. Elle est une metteuse  
27 en scène, comédienne et auteure à Montréal. Elle travaille beaucoup l'intégration et la transformation de la  
28 voix au théâtre. Son univers est très proche de celui du cinéma. Les sonorisations de ses spectacles sont très,  
29 très frontales. L'idée c'est d'avoir le comédien dans le creux de notre oreille, comme si on était dans l'histoire  
30 avec ce personnage-là. J'ai rencontré les gens du bureau de l'APA aussi. Leur univers est similaire à celui  
31 de l'ODHO. Le Théâtre Rude Ingénierie aussi. De fil en aiguille, l'Usine C m'a amené à être régulièrement  
32 concepteur sonore pour les compagnies. Avant j'étais à l'accueil en fait à l'Usine C. Je recevais des gens de  
33 l'extérieur qui venaient de plein de compagnies, et je donnais un appui, un apport technique, mais des fois  
34 aussi artistiques selon les créations. J'ai eu la chance de travailler aussi avec Roméo Castellucci, un metteur  
35 en scène italien qui travaille tous les aspects de la performance, autant la plasticité de l'espace dans lequel il  
36 vit que le son, l'éclairage et tout ça. Il était venu pendant le Festival Trans-Amérique en 2011 (ou 2012 ?) avec  
37 un spectacle qui n'était pas complètement achevé. Il a vu qu'il y avait quelqu'un qui était intéressé, il m'a  
38 pris par le collet et là j'ai mené la création à terme pour la présenter devant les spectateurs. Après l'Usine C,  
39 je me suis retrouvé à être plus concepteur sonore pour des musiciens ou des gens qui produisent des sons, ou  
40 qui créent des objets sonores. [...] Puis là je suis devenu chef sonorisateur d'Akousma (qui reçoit les musiques  
41 numériques immersives, que tu dois connaître). [...] Puis de fil en aiguille, je me suis retrouvé à une place  
42 où les gens m'appellent pour me proposer quelque chose qui ressemble beaucoup à l'approche que j'ai envie  
43 de suivre. Je me suis mis à toucher aux DAW, aux musiques électroacoustiques, à faire des musiques pour  
44 de la danse, à faire de l'intégration de musique en rapport à des textes théâtraux spatialisés. Des fois ça  
45 arrive que je sois vraiment plus dans une approche de « mise en forme sonore », c'est-à-dire que je ne vais  
46 pas produire le contenu sonore, mais je vais le tridimensionnaliser, le rendre un peu plus vivant. [...] Puis  
47 l'enseignement s'est ajouté un peu à tout ça. C'est l'ancienne directrice de tournée de Robert Lepage, qui  
48 s'est retrouvée directrice de production à l'École nationale de théâtre de Montréal, qui m'a invité à prendre le

49 relais d'un professeur qui était là depuis trente-deux ans, Richard Soly. Lui il a travaillé en opéra, puis dans de  
 50 grandes salles de diffusion. [...] J'avais déjà enseigné en 2003, 2004 et 2005 au Cégep de La Pocatière dans un  
 51 programme multiplateforme, c'est-à-dire que ça touchait autant au théâtre, à la danse, à la musique qu'aux  
 52 arts performatifs. Maintenant, ça fait sept ou huit ans que j'enseigne là-bas et depuis cette année j'enseigne à  
 53 l'Université du Québec à Montréal aussi. J'ai pris le relais de Nancy Tobin, qui serait une bonne personne  
 54 aussi à rencontrer, si jamais tous ces aspects-là t'intéressent. Elle a eu une démarche à peu près similaire à la  
 55 mienne, mais une dizaine d'années plus tôt. On s'est rendu compte en fait après coup (en discutant ensemble  
 56 puis en lisant son mémoire de maîtrise) que j'ai presque suivi le même chemin, mais à dix ans d'intervalle. On  
 57 n'est pas arrivé au même résultat et on n'a pas travaillé avec les mêmes compagnies, mais on s'est buté un  
 58 peu au même manque de documentation. [...]

59 LB : OK wow! Je voulais te demander d'ailleurs : quels artistes, livres, œuvres ou recherches tu recommande-  
 60 rais ?

61 FA : Bin en fait... C'est tout récent, de cette année, parce que je n'ai jamais fait de démarche de recherche  
 62 théorique sur ce que je fais. [...] C'est sûr que par exemple, à l'École nationale, ils vont beaucoup faire le  
 63 chemin en pratiquant le métier, c'est-à-dire qu'il y a des cours où tu apprends toutes les bases, et puis après  
 64 ça ils n'ont pas le choix de prendre un poste de conception sonore, même s'ils n'ont pas les outils pour le  
 65 faire. Puis là ils se lancent dans le vide, il y a un mentor qui va les suivre dans le processus, mais il n'y  
 66 a que douze heures dédiées à la conception sonore dans un parcours de trois ans. C'est vraiment très peu.  
 67 Moi j'ai trente-six heures avec eux la première année, mais pour toucher surtout l'aspect « mise en forme  
 68 de tous les outils technologiques », puis après ça j'ai douze heures la deuxième année. Mais c'est très, très  
 69 restreint. Et puis même à l'UQÀM : j'ai quatre-vingt-dix heures avec eux, mais ils sont en scénographie. Donc  
 70 ils n'ont souvent aucune base en musique ou en son. En quatre-vingt-dix heures, on fait comme une espèce de  
 71 grand tour de tout ça : il faut qu'ils produisent une conception sonore avec un logiciel d'édition, avec des  
 72 sources qu'ils enregistrent sur le terrain, des sources modifiées, des sources transformées, etc. Donc c'est un  
 73 peu du contenu du bac en musiques numériques, mais vu en quatre-vingt-dix heures. C'est très condensé.  
 74 Mais souvent c'est vraiment très intéressant parce que ça force à aller à l'essentiel de tout ça. Et puis, si  
 75 quelqu'un veut aller plus loin après, ça peut l'aider à développer son propre cheminement. Donc tu sais je  
 76 n'ai pas encore trouvé, disons, LE bouquin où il y a tout ce que je veux trouver. C'est plus une combinaison  
 77 de quatre ou cinq livres. Ils font le panorama général. Des fois il y a une section super intéressante dans un  
 78 bouquin, mais tout le reste c'est la même chose que tous les autres livres. [...]

79 Mais c'est beaucoup à cause des maisons d'édition et du fait qu'on a moins de moyens ici qu'aux États-Unis  
 80 ou en Angleterre. Mais des fois je trouve ça difficilement applicable à ici parce qu'ils sont dans des processus  
 81 beaucoup plus hiérarchiques, beaucoup moins collaboratifs : ici on travaille beaucoup plus sur une échelle  
 82 horizontale. En théâtre américain, par exemple, les comédies musicales sont vraiment très hiérarchiques. Il y a  
 83 des cases avec quelqu'un qui est tout en haut et un organigramme qui descend. Et puis la façon de travailler  
 84 ou de répondre à ça va être très différente d'une façon plus horizontale où on dit qu'à partir du jour un,  
 85 tous les concepteurs sont là, tous les idéateurs sont là, la personne qui a écrit le texte elle est là, puis on  
 86 construit quelque chose ensemble. Plutôt que de faire un processus classique, comme il y a encore beaucoup en  
 87 Angleterre puis aux États-Unis et dans certains théâtres aussi ici, où on prend un texte classique, on va passer  
 88 90% du temps juste les comédiens et le metteur en scène ensemble, les concepteurs viennent à la première  
 89 lecture, puis ils vont venir peut-être une fois ou deux fois au cours du processus, et après ça il y a dix jours  
 90 avant l'entrée en salle où tout se passe. Puis là on plaque la conception sonore, la conception vidéo, l'éclairage,  
 91 puis tout ça. Mais elles n'ont pas le temps de se développer avec le reste... Alors qu'ici les processus, en  
 92 tout cas auxquels moi je me suis plus frotté, c'est vraiment des processus où on développe toute la façon de  
 93 travailler ensemble. Puis chacun va devenir un personnage et va interagir avec la façon que le comédien a de  
 94 se déplacer sur scène ou de faire. C'est que ça demande une autre présence qui est complètement différente,  
 95 mais qui en dehors des schémas classiques du théâtre (où on va plaquer les didascalies qui sont déjà écrites  
 96 puis quelques transitions pour masquer les sons de changements de décor par exemple, c'est une façon comme  
 97 plus classique de l'aborder). Mais ça ne veut pas dire qu'elle ne se trouve pas ailleurs cette façon d'approcher  
 98 l'objet sonore puis d'approcher la mise en forme, c'est juste qu'elle a moins été documentée. Elle est plus  
 99 contemporaine, ou nouvelle mettons. [...]

100 LB : Est-ce que t'as déjà fait la trame sonore de plusieurs spectacles ?

101 FA : Oui, ça, ça fait partie de mes activités. J'en fais une ou deux par année. À date j'en ai fait six ou sept...  
 102 Mais la plupart du temps c'est vraiment un travail de collaboration, comme avec l'ODHO. [...] Pis tu sais,  
 103 j'aime ça faire des bandes-son pour du théâtre. Mais faire 100% de ça... je pense que je ne serai pas heureux.  
 104 J'ai besoin de la rencontre, pis de l'opération en direct. C'est comme ça pour la plupart des choses que je fais.  
 105 C'est arrivé pour trois spectacles qu'il faille que je livre une création sonore qui était opérée par quelqu'un  
 106 d'autre. Souvent de façon statique malheureusement. Puis moi je crois beaucoup au vivant... dans les arts  
 107 vivants. Incluant la bande-son... Ça à l'air niaiseux, mais 90% des pièces de théâtre à Montréal c'est un Q-lab  
 108 avec des *cues* déjà établis et on essaie de garder ça vivant en rajoutant des couches, pis en faisant des *fade in*,  
 109 *fade out* puis des travaux de matières que le régisseur va intégrer. Mais ça reste des paramètres de volume et  
 110 de durée qui sont fixes dans le temps. Il n'y a pas de sensibilité de l'opérateur là-dedans. Il faut juste qu'il le  
 111 fasse au bon moment du spectacle pour que ça s'intègre de la bonne façon. Mais en 3 semaines le spectacle il  
 112 prend d'autres formes, puis la bande-son elle est figée dans cette espèce de forme là, qui a été établie le soir  
 113 de la première.

114 [...]

115 LB : Et par exemple, qui est-ce qui pense la bande-son du spectacle, selon les troupes avec lesquelles tu  
 116 travailles ?

117 [...]

118 FA : Selon les processus et les metteurs en scène, la façon de construire est vraiment très différente. En fait,  
 119 moi j'ai la chance de travailler avec des compagnies et des gens qui ont une sensibilité au sonore qui est  
 120 déjà très développée. Par exemple, l'ODHO le mot « grain sonore » est là dès le premier jour. Depuis que  
 121 je travaille avec eux. Puis souvent ils ont une intuition, des idées... Mais ils n'ont pas forcément la façon de  
 122 mettre en forme tout ça, et c'est là que j'entre en jeu. Mais on a déjà le même langage à la base : les textures,  
 123 les formes du son... Mais il y a certains metteurs en scène, par exemple Philippe Cyr (avec qui j'ai travaillé  
 124 pour *J'aime Hydro*), quand on a commencé à travailler ensemble, le son n'était pas dans sa grille de lecture. Il  
 125 n'avait pas cette sensibilité-là. Lui quand il allait au théâtre, il avait une lecture générale de tout ça. C'est ce  
 126 qui arrive dans beaucoup de processus : quand le son est bien réussi, on l'abstrait. Quand il est mal réussi, là  
 127 on le critique parce qu'on a l'impression qu'il était de trop ou qu'il n'était pas approprié. Mais souvent une  
 128 conception sonore bien réussie au théâtre, on ne va pas l'annoter nécessairement. Elle va simplement faire  
 129 partie de l'objet général qu'on a construit. Et il y en a qui n'ont pas cette sensibilité-là au sonore, donc là le  
 130 rôle du concepteur tend vraiment plus à essayer de justifier la pertinence de chacune de ses affaires. Des fois il  
 131 faut verbaliser le *pourquoi* ou le *comment* ça peut passer. Des fois c'est très abstrait parce que pour nous,  
 132 on peut avoir une conceptualisation de tout ça sans avoir les matériaux pour les faire écouter au metteur  
 133 en scène. Alors il faut d'abord déballer notre langage plus général pour que la personne puisse comprendre.  
 134 Après ça, dans le processus, on insère tranquillement les premières ébauches de chacune des idées qu'on a en  
 135 tête. Les volumes, les durées, la forme des masses sonores. Tranquillement ça s'intègre dans le processus, puis  
 136 la personne finit par le mettre dans ses blocs de construction.

137 Mais il y a d'autres gens aussi... J'ai travaillé avec Claude Poissant par exemple, mais lui il a déjà une  
 138 sensibilité très développée au son. Donc à chaque fois qu'il y a quelque chose qui est intégré, il faut que ça soit  
 139 juste, pertinent et au bon volume. Sinon ça va l'ennuyer. Il va trouver ça désagréable ou pas bien intégré.  
 140 Dans ce genre de collaboration là, dès qu'on commence à parler du texte, on parle de nos premières intuitions :  
 141 « j'entends du son partout », « j'entends du son plus ponctuel à certains endroits », « j'entends tel type de  
 142 son »... Il faut établir les premières idées générales. Après ça c'est beaucoup dans le processus que les choses  
 143 vont se révéler.

144 Des fois je prends des notes à partir de la première lecture de texte. Je vais faire une lecture de mon côté  
 145 (si le texte est existant) pour noter ces premiers moments-là où je suis comme « là je sens qu'il y a un son  
 146 qui doit entrer, là je sens qu'il y a une transformation, là j'ai l'impression qu'il faut aller vers tel autre type  
 147 d'affaires ». Après ça, il y a la première lecture avec les comédiens qui va changer cette lecture-là parce qu'il y  
 148 a un nouveau rythme, une nouvelle façon de lire la pièce avec le corps des comédiens puis avec la façon de  
 149 mettre les mots en bouche aussi. Dans le milieu professionnel, on a la chance que, même si c'est la première  
 150 lecture, le metteur en scène donne quelques indications de jeu avant de se lancer. C'est souvent le seul moment  
 151 dans les 2 premiers mois de création où on va voir le spectacle dans sa durée, ce qui nous permet de travailler.



152 Moi j'enregistre systématiquement toutes les premières lectures, même si ce n'est pas les bonnes façons de  
 153 jouer ou d'acter ou quoi que ce soit. C'est juste pour avoir les durées et être capable de travailler et d'arriver  
 154 avec un son qui fonctionne.

155 Quelques personnes travaillent aussi en faisant régulièrement faire des enchainements, même si c'est toute  
 156 croche, même si c'est bancal. Parce que des fois on travaille par bloc, puis à un moment donné, ça fait un  
 157 mois et demi qu'on travaille des blocs et lors des premiers enchainements on fait « hein ? Comment ça qu'on  
 158 n'a pas vu que là il manque telle affaire ? ». Donc il y en a certains qui intègrent plus tôt les filages, afin de  
 159 révéler plusieurs affaires, et d'autres qui repoussent ça à plus tard. [...] Donc dépendant des processus, ça ne  
 160 va pas être la même approche ou la même façon de dialoguer. Puis le Bureau de l'APA, ça s'en est un de  
 161 contexte particulier où c'est vraiment un terrain en friche dès le départ, encore plus que l'ODHO. C'est-à-dire  
 162 qu'on va partir de textes ou d'idées, de rencontres qu'on veut faire. Le dernier spectacle qu'on a fait, *Entrez*  
 163 *nous sommes ouverts*, c'était l'idée de rendre visible des connexions. Mais pas juste des connexions électriques,  
 164 des connexions mentales, des connexions entre les sujets, des connexions entre les êtres humains, etc. Et on a  
 165 déballé tout un langage de comment, physiquement, on peut connecter deux affaires. Il y avait des connexions  
 166 dans un verre de vin : lorsque l'on prenait une gorgée, là ça connectait les choses entre elles et ça déclenchait  
 167 une autre affaire. Il y avait des connexions avec des dégâts par terre, des connexions avec des baisers, pleins  
 168 de connexions électriques, mais qui nous amenaient dans d'autres langages. Ce spectacle-là c'est vraiment  
 169 juste la connexion notre idée de départ. Il y a deux ou trois textes théoriques qui intéressaient Simon Drouin  
 170 et Laurence Brunelle-Côté, qui sont les fondateurs de cette compagnie, puis après ça on a des morceaux, on a  
 171 des idées, on veut qu'il y ait un bout de... Clara Rockmore. [...] Donc là l'écriture est vraiment plus tout le  
 172 monde ensemble, en construisant ces affaires-là, il y a du texte qui se rajoute de fil en aiguille, il y a beaucoup  
 173 de textes, beaucoup de sons aussi, mais c'est plus des impressions de départ. [...] Donc je te dirais que c'est  
 174 vraiment dépendant du type de processus et de metteur en scène. Il y a beaucoup de metteurs en scène qui  
 175 n'ont pas ça dans leur grille de lecture. Philippe m'a même fait le plus beau commentaire que j'ai eu dans  
 176 la vie, il m'a dit : « depuis que je t'ai rencontré, soit tout m'énerve dans le son au théâtre, soit maintenant  
 177 je suis capable de le rentrer dans ma grille de lecture ». Parce qu'on a tellement travaillé cet aspect-là en  
 178 répétition, que maintenant ça fait partie de son langage. Il y en a beaucoup qui ne travaillent pas avec ça, et  
 179 puis il y en a d'autres, comme Marie Brassard, pour qui c'est vraiment très important. Tout est sonore dans  
 180 son travail, même sa façon d'écrire les textes. Elle va les écrire avec des musiciens qui jam autour d'elle en  
 181 même temps ! Pour ces formes-là, il y a souvent un long travail de table. Pendant deux ou trois semaines ils  
 182 vont regarder des films, lire des textes, écouter de la musique, discuter de certaines choses. Elle met tout le  
 183 monde dans le même bain mental, le même bain d'inspiration. Après ça, lorsqu'on se lance, c'est surtout le  
 184 texte qu'elle va faire. Et la musique qui l'accompagne va être dans l'état d'esprit qu'elle a voulu créer (ce qui  
 185 serait plus difficile des fois juste avec un texte encore en friche ou qui n'est pas complètement terminé). Fait  
 186 que à partir de là la table est mise et tout le monde se lance. On improvise, puis à un moment donné, il y a  
 187 quelque chose, une structure qui se fige. Il y a un texte qui se fige. Il y a une musique qui se fige aussi. [...]

188 LB : Et est-ce que t'as l'impression d'avoir développé des manières de composer pour le théâtre spécifiquement ?  
 189 Si on compare à d'autres arts de la scène, ou même juste à quand tu composes ta musique.

190 FA : Ouais, c'est sur ce qu'il y a comme l'aspect narratif qui est très différent. Quand tu composes ta  
 191 musique tu n'as pas à questionner la pertinence de ce que tu fais. [...] Alors qu'au théâtre, y a le texte qui est  
 192 super important. Le son va s'insérer à l'intérieur, graviter autour, porter cette affaire-là, parfois le mettre  
 193 en contradiction. Mais il y a toujours un gros élément de texte qui fait que le son a une signification, ou  
 194 disons une narrativité qui est plus dure à mettre de l'avant. Lorsqu'on met une narrativité dans le son, tout  
 195 de suite l'attention de l'auditeur va là-dessus. À ce moment-là, il faut que ce soit un passage sans texte, ou  
 196 bien un passage où l'on veut dire quelque chose de complémentaire au texte, en contrepoint, en opposition...  
 197 Alors qu'en musique, la forme est beaucoup plus libre. En théâtre il faut toujours se poser la question de la  
 198 pertinence et de la justesse. À chaque fois qu'il y a quelque chose qui entre, il faut se demander pourquoi  
 199 cette couche-là est là, pourquoi elle est à ce volume-là, est-ce qu'il y a des ponctualités sonores, est-ce que  
 200 c'est plutôt lisse, est-ce que c'est granuleux. Et toutes ces questions-là, il faut se les poser en fonction du texte  
 201 et de l'évolution dramaturgique. [...] Des fois ce sont des objets présents dans le texte qui peuvent être pris  
 202 comme des contraintes. Par exemple s'il y a un personnage qui joue du piano dans le texte, on peut se dire  
 203 qu'on va utiliser un piano, l'enregistrer, faire du piano préparé, utiliser toutes les torsions, les craquements,  
 204 etc. En prenant cet objet-là et en l'exploitant au maximum ça va donner une espèce de cohérence à l'ensemble

205 aussi. J'approche beaucoup plus le théâtre et les arts vivants par des formes qui ne sont pas nécessairement  
 206 reconnaissables, ou qui ne sont pas nécessairement musicales. Et il y a des compositeurs qui font complètement  
 207 le contraire, si tu vois par exemple Duceppe, il y a beaucoup de conceptions sonores où c'est de la musique  
 208 écrite de manière musicale, avec une façon de jouer musicale. Mais il n'y a pas l'idée du jeu avec la forme  
 209 ou la texture sonore. Puis des fois ça marche très bien, pour du théâtre un peu plus classique ça marche  
 210 quand même assez bien. Mais personnellement j'aime ça m'éloigner de cette façon de faire car il y a un côté  
 211 d'étrangeté qu'amène le travail du son. Par exemple lorsque l'auditeur est baigné dans quelque chose, mais  
 212 qu'il ne peut pas dire si c'est une guitare ou une basse qui a fait ça. En fait, partir de ce que Pierre Schaeffer  
 213 appelait l'écoute réduite. C'est-à-dire de se mettre dans le son lui-même et oublier complètement son origine,  
 214 la façon dont on l'a capté, etc. Puis dire on part de là, puis on l'amène ailleurs. Je trouve ça plus stimulant  
 215 pour les spectateurs. Quand t'arrives dans un environnement sonore où on dirait que ça fait fusion avec le  
 216 texte, tu fais pas forcément attention, mais quand tu sors du spectacle tu fais « oh j'ai vraiment été dans  
 217 quelque chose pendant une heure de temps, pis je ne peux pas dire des fois si c'est la musique ou le son ». [...]

218 LB : Au niveau outils de création, tu me disais tout à l'heure que tu avais tendance à enregistrer les premières  
 219 lectures. Est-ce que tu as développé d'autres techniques comme ça pour t'intégrer dans la pièce ?

220 FA : Oui, mais je dirai que le texte à la première lecture c'est le plus important. Quand il y a un texte déjà  
 221 écrit, je vais le relire déjà une première fois (sans trop prendre de notes, je vais juste faire un trait là où je  
 222 pense qu'il y a quelque chose qui doit se passer). À la deuxième lecture, là j'élabore un peu plus les durées,  
 223 le type de masse, le type de présence aussi dans l'espace. [...] Sinon, la présence des comédiens sur scène  
 224 et la scénographie vont être des outils de travail. Si on s'en va vers un type de scénographie omniprésent  
 225 et très gros, ça peut amener la conception sonore à une forme d'accompagnement, ou peut-être une forme  
 226 d'opposition par moment... Ça doit faire partie de la grille de lectures le plus tôt possible la scénographie.

227 LB : Et est-ce que toi tu montes sur scène parfois ?

228 FA : [...] En général je suis plutôt en arrière que sur la scène. Ça me permet d'entendre ce que les spectateurs  
 229 entendent car lorsqu'on est sur scène, c'est un environnement sonore vraiment très différent de ce que les  
 230 spectateurs peuvent vivre. J'essaie toujours de baigner les performeurs dans le même environnement sonore  
 231 que la salle pour qu'ils sentent la même chose. Mais c'est sûr que la cage de scène et l'espace public c'est  
 232 souvent deux environnements acoustiques fort différents. Sur scène ça va souvent être plus réverbérant, parce  
 233 que même avec des rideaux il va y avoir des murs, un plafond... Alors que lorsque la salle est pleine, il va y  
 234 avoir beaucoup plus d'absorption avec les corps, les vêtements... Donc dans la salle il va y avoir beaucoup  
 235 plus de précision dans le son, beaucoup plus de détails. Mais c'est difficile pour les gens sur scène d'avoir la  
 236 même immersion que les gens qui sont dans la salle. Donc souvent c'est plus utile que je sois dans la salle  
 237 pour contrôler ces paramètres-là et réagir en temps réel, plutôt que d'être sur scène et de performer.

238 [...]

239 LB : Et au niveau des actionneurs, tu utilises quels genres d'outils ?

240 FA : Souvent des claviers. [...] On a fait quelques essais avec de nouvelles technologies, mais ça reste toujours  
 241 trop conceptuel pour que ça soit quelque chose d'incarné et de vivant. [...] Je dirai que lorsque ça s'éloigne  
 242 trop de quelque chose de senti et que ça devient trop académique ou trop recherche, ça devient difficile de  
 243 l'intégrer dans un spectacle. Je le constate beaucoup avec Akousma. Les propositions qui y sont faites me  
 244 nourrissent beaucoup. Je trouve ça génial les façons d'interagir, la manière dont une affaire peut être contrôlée  
 245 à partir d'un *sensor*, ou à partir d'un mouvement, d'un geste, d'une température, d'une lumière, etc. Mais on  
 246 dirait que dans les types de langages avec lesquels je travaille, ça devient toujours difficile d'intégrer ça d'une  
 247 façon qui est ressentie pour le spectateur.

248 LB : Qu'est-ce que tu veux dire par ressenti ?

249 FA : Par exemple, les propositions qu'il y a au festival Akousma, y en a souvent comme Patrick...

250 LB : Patrick St Denis ?

251 FA : Oui Saint-Denis exactement. Il a fait une super performance avec des choses comme ça. Je trouve ça génial  
 252 d'avoir développé tout ça. Ça me fait tripper comme un fou de voir ça. [...] Mais tu mets ça, décontextualisé,  
 253 face à une personne qui a un bagage de théâtre. Il ne va pas avoir le même intérêt, ou le même point d'entrer,

254 parce qu'il n'a pas le bagage pour dire « OK, il y a toute une recherche derrière ça ». Et puis c'est difficile  
 255 d'intégrer ce genre de technologie sans que ça devienne un *gadget* dans un contexte théâtral. Parce que la  
 256 forme en soi des présentations à Akousma, moi je la trouve géniale, et elle est même théâtrale d'une certaine  
 257 façon. Ils font de grands gestes, etc. En soi ça pourrait être des numéros de cabaret de lutherie numérique  
 258 d'un spectacle de Bureau de l'APA. On ajoute du texte avec un peu de sémantique et voilà. Mais dans les  
 259 formes que je travaille, généralement il y a toujours un aspect textuel (bien qu'il soit souple). [...] Mais j'adore  
 260 les propositions à Akousma, je trouve ça génial. Mais je pense que ça serait difficile de les intégrer de façon  
 261 organique dans un processus où on raconte une histoire. [...] Il y a comme un aspect qui est un peu plus  
 262 hermétique peut-être ? [...] Mais donc à ce jour, ce qu'il y a eu comme lutherie numérique interactive, c'était  
 263 plutôt des déclencheurs que le public peut actionner dans le cadre d'une installation. Mais ça reste toujours de  
 264 l'ordre de l'interrupteur, sans trop de sensibilité possible... Mais je ne crois pas que ce soit encore arrivé que  
 265 je trouve concluante, avec ma lecture de spectateur, une utilisation de lutherie numérique dans un contexte  
 266 théâtral. Mais souvent, il peut y avoir un pas vers une exploration, qui moi me satisfait à 100%, mais que  
 267 beaucoup de spectateurs vont trouver trop exploratoires. Ils font « ah c'est pas abouti, ce n'est pas achevé ».  
 268 [...] C'est que c'est plein d'affaires en friches qui sont géniales, il faut juste développer l'intérêt du public pour  
 269 ces affaires-là. Leur donner les outils et les clés pour le faire. Et puis il y a de plus en plus de médiations  
 270 culturelles qui vont dans ce sens-là. Elles donnent aux gens les outils d'appréciation. Si tu sors d'un milieu  
 271 où t'as juste vu des *shows* de *Blues* dans un bar et que t'arrives dans une salle de spectacle où il y a pleins  
 272 d'affaires de ce genre-là qui te sont proposées, tu ne seras pas capable d'y goûter de la même façon... C'est un  
 273 bagage, c'est une formation et c'est des directeurs artistiques. Certains prennent des risques et d'autres n'en  
 274 prennent pas. Ils préfèrent continuer de rendre bête leur public en proposant toujours les mêmes spectacles  
 275 d'humour, les mêmes trios jazz... [...]

276 Mais il y a aussi le fait que ce genre d'affaires là touchent la question des nouvelles écritures scéniques.  
 277 Par exemple, le Bureau de l'APA, je ne considère pas que ce soit du théâtre, même s'il y a un aspect  
 278 foncièrement théâtral. Et les lutheries numériques, dans ce type de contexte de travail, elles pourraient  
 279 très bien s'intégrer. Mais ce sont de nouvelles écritures scéniques, de nouvelles façons d'aborder la scène et  
 280 d'aborder l'art performatif qui ne sont pas nécessairement théâtrales. Mais tu sais, la frontière de ce qui est  
 281 du théâtre ou pas... Le théâtre s'est ouvert à beaucoup de nouvelles choses et parallèlement, il y a plein de  
 282 choses qui se sont développées en ne se réclamant pas nécessairement du théâtre (même si elles font partie de  
 283 ce milieu-là). Mais donc je dirai que c'est peut-être plus dans ces nouveaux territoires-là que ça pourrait être  
 284 exploré (l'intégration des lutheries numériques sur scène). Parce que dans la forme théâtrale classique, ça  
 285 devient souvent un *gadget* ou objet qui va être plaqué. [...] Donc à mon avis, ça marcherait peut-être plus  
 286 dans de nouvelles propositions scéniques, comme ce que fait l'ODHO ou le Bureau de l'APA, qui vont toucher  
 287 plus au cabaret. De manière à ce que ce soit intégrer en ayant un sens tout en pouvant toucher à l'aspect  
 288 exploratoire, recherche, développement de l'outil. [...] J'avoue que je n'avais jamais réfléchi de cette façon-là  
 289 parce que j'ai toujours fréquenté deux mondes qui se nourrissent mutuellement, mais qui ne se mélangent pas  
 290 tant. Le théâtre amène aux arts performatifs et aux arts numériques, comme par exemple Nicolas Bernier  
 291 et Martin Messier qui font des gestes, ont des attitudes qui viennent clairement du théâtre. [...] *La chambre*  
 292 *des machines* c'est un peu ça, tu sais, cette espèce de personnage qui lutte contre cette patente-là qui génère  
 293 des sons. Il y a un côté théâtral, mais en même temps, c'est une autre forme de présentation. Une forme  
 294 d'art performatif qui a sa justification en soit. Mais c'est une très bonne question. Parce que nous on s'en est  
 295 servi plus comme d'un outil pour faciliter le polysémantisme des affaires, dans Théâtre Rude Ingénierie c'est  
 296 beaucoup ça : ajouter des couches et sortir de ce que l'être humain est capable de faire, en disant « là, on a  
 297 vraiment une machine qui fait comme si on avait cent cinquante êtres humains qui opéraient en même temps  
 298 avec nous », mais elle n'a jamais été pensée comme pouvant être en avant-plant, ou comme étant l'objet qui  
 299 raconte l'histoire. Mais ça pourrait être intéressant de théâtraliser certaines affaires-là...

300 [...]

301 LB : Comment utilises-tu la bande-son diffusée, le son amplifié et le son en direct ? Comment penses-tu ces  
 302 choses-là ?

303 FA : Je n'y pense plus tellement parce que je le fais d'instinct, haha. C'est tellement intégré dans mes  
 304 méthodes... J'ai un passé de sonorisateur, donc cette fonction-là est devenue un réflexe. Mettre la bonne  
 305 égalisation, la bonne compression et le bon volume... Je n'y pense même plus. Après, pour le traitement des

306 objets sonores, j'ai développé toute une façon de travailler. J'utilise Ableton Live, des contrôleurs et j'ai une  
307 façon d'intégrer tout ça. La sonorisation des acteurs va passer par ces deux pôles-là. Je vais toujours penser  
308 l'ergonomie de mon instrument. Chaque fois que je le construis, il faut que j'ai accès à tous ces outils-là. Tout  
309 ce que j'envoie qui est préenregistré, traité, ou sonorisé, je le pense comme faisant partie d'un même objet  
310 sonore qu'il faut que je travaille avec un système de diffusion. À partir de là, je vais pouvoir me demander  
311 « où est-ce que je mets les haut-parleurs? Quelles seront leurs fonctions? Comment je les utilise? ». Une fois  
312 que le dispositif-là est en place, là je peux sculpter des objets. Que ce soit une voix sonorisée en direct, un  
313 son que j'ai préenregistré, ou un son que je génère ou que je transforme en direct. [...] Il y a un aspect très  
314 technique dans toutes ces affaires-là, mais il y a aussi un aspect très vécu. Le fait d'être dans l'espace, avec  
315 l'éventuel public, puis de sentir ce qui va se passer, comment le générer... Le son en direct a pour moi trois  
316 facettes assez différentes, sauf que dans l'intégration du travail c'est trois pôles qui ne deviennent plus qu'un  
317 seul. Souvent ce que je fais comme travail, il y a trois personnes différentes qui pourraient être là pour le  
318 faire : un musicien pour générer la musique, un sonorisateur pour sonoriser la voix des acteurs et rediffuser  
319 la musique, et une autre personne pour faire du traitement sonore. Je me suis retrouvé dans tous les rôles :  
320 des fois tout seul, des fois en collaboration avec un musicien, des fois à trois. Mais je l'ai intégré comme une  
321 façon plus totale de faire les choses, sans trop y réfléchir. [...] Mais tu sais « conception sonore au théâtre », il  
322 n'y a pas de programme là-dedans... Ça n'existe pas au Québec malheureusement... Le cours que je donne  
323 là, c'est Nancy Tobin qui l'a inventé il y a 9 ans parce qu'il n'existait pas avant. Ce qui est paradoxal c'est  
324 qu'il se donne à des scénographes! Il ne se donne pas nécessairement pas à des gens qui veulent se spécifier  
325 là-dedans. Chaque année j'en ai un ou deux, là j'en ai deux dans ma classe, qui veulent clairement faire de la  
326 conception sonore. Tous les autres, ça va dans leurs bagages de scénographe, ils apprennent à être conscient  
327 que le concepteur sonore existe haha... Connaître ses contraintes à lui, ses paramètres à lui, et être capable de  
328 dialoguer en ayant le bon vocabulaire pour parler avec cette personne...

329 [...]

## ANNEXE B    ENTREVUE AVEC OLIVIER DUCAS ET FRANCIS MONTY (1)

1 Laurianne Bézier : Je vais commencer avec « qu'est-ce que le théâtre d'objets selon votre conception de cette  
2 pratique et comment vous avez fait évoluer cette pratique au sein de la troupe ? »

3 Olivier Ducas : En bref là, le théâtre d'objets pour moi c'est vraiment, c'est un art, un théâtre où l'objet est  
4 central. Où c'est l'objet l'élément principal de sens. Par opposition à un théâtre d'acteur où c'est le jeu de  
5 l'acteur, le texte porté par l'acteur, etc. Au théâtre d'objets, tout passe par l'objet. C'est-à-dire que c'est  
6 l'élément de départ de création. C'est l'élément sans lequel la dramaturgie ne fonctionne pas en fait. Donc il  
7 est essentiel. Après ça ce n'est pas des lignes précises, c'est-à-dire qu'on peut utiliser l'objet avec l'approche du  
8 théâtre d'objets dans une pièce où il y aurait des acteurs à certains moments. Mais si nous on le définit dans  
9 notre travail, ça va être vraiment ça. C'est un théâtre où l'objet est essentiel et central dans la dramaturgie  
10 même.

11 LB : OK, donc vous partez de ça pour après créer vos scripts ou pour écrire quoi que ce soit, vous partez  
12 vraiment de l'objet lui-même.

13 OD : Quand on travaille, oui. Quand on travaille des spectacles de théâtre d'objets, oui. On travaille avec les  
14 objets dès le départ en fait.

15 Francis Monty : Tu t'es pas présenté Olivier.

16 OD : Olivier Ducas.

17 LB : Hahaha.

18 OD : Directeur artistique du Théâtre de La Pire Espèce, co-fondateur de la compagnie avec Francis Monty,  
19 auteur-metteur-en-scène-acteur-manipulateur au sein de la compagnie et aussi formateur en théâtre d'objets.

20 LB : Merci.

21 F : Francis Monty. Olivier a étudié en jeu à l'École nationale, moi en écriture. On s'est rencontré là-bas en y  
22 travaillant ensemble. On a eu à déménager la bibliothèque de l'école ensemble, et on a parlé de notre envie de  
23 travailler la marionnette, envie de travailler autrement. Ça a été une super formation, mais on n'en a pas été  
24 toujours satisfaits. Je pense que ce dont on rêvait à l'époque, même si on le savait pas encore (mais maintenant  
25 qu'on fait du théâtre d'objets on le sait), c'est la position de l'acteur-conteur-manipulateur. C'est ça qui  
26 nous intéresse le plus. C'est-à-dire que, en théâtre d'acteur, l'acteur est généralement soumis aux éléments  
27 scéniques, à la machine du théâtre. Il ne contrôle pas vraiment la lumière, il ne contrôle pas vraiment le son  
28 ou les autres éléments qui constituent le spectacle. Il a généralement peu de contrôles. En théâtre d'objets, il  
29 y a déjà une adresse directe au spectateur. Celui qui parle est en contrôle du récit, c'est lui qui détient le  
30 récit et souvent (pas toujours, mais généralement) il contrôle aussi l'éclairage et le son. Et donc le temps. S'il  
31 décide tout à-coup de changer un peu de direction, soit parce qu'il y a de l'espace pour l'improvisation, soit  
32 parce qu'il y a des erreurs ou des accidents, il peut le faire. Il n'y aura pas un *cue* d'éclairage prévu dans  
33 deux secondes ou un *cue* de son sur lequel il n'a pas de contrôle. Et puis, le premier spectacle qu'on a fait  
34 comme ça, *Ubu sur la table*, il y avait beaucoup d'improvisation et on jouait à deux, on faisait une dizaine  
35 de personnages. Fait qu'il y avait déjà cette dimension d'être un peu le demi-dieu qui contrôle le monde,  
36 qui raconte et qui joue tous les personnages. T'es pas obligé d'être crédible non-plu. Olivier peut faire un  
37 personnage féminin sans problème. On peut faire différents personnages, des vieux, des monstres, n'importe  
38 quoi. Ça c'est un des grands plaisirs qu'on ne rencontre pas tant que ça dans du théâtre traditionnel. Mais  
39 vraiment ce rapport-là direct à la foule, on s'adresse directement à eux et on contrôle le récit, et on a la  
40 possibilité de changer d'époque, de changer de lieu, de faire deux scènes en même temps si on veut. Toutes  
41 ces grandes possibilités narratives, on ne les avait pas tant que ça dans du théâtre plus traditionnel pis ça, ça  
42 nous faisait franchement du bien, comme acteurs, mais comme créateurs plus largement.

43 OD : À la question « comment on a développé le théâtre d'objets ? », je te dirai qu'au départ on a été vraiment

44 interpelés et excités par les capacités et le potentiel de l'objet sur scène. Au fur et à mesure des spectacles  
 45 c'est là où la présence, où l'importance de l'acteur qui commande, qui décide ou qui choisit a pris plus de  
 46 place encore, et plus d'importance dans notre écriture et dans les questions préalables aux créations qu'on  
 47 s'est posées. Maintenant, je te dirai que c'est vraiment la question centrale. On travaille aussi des spectacles  
 48 sans objet, mais avec cette même pensée-là par rapport à la présence ou au rôle de l'acteur.

49 LB : Mais il y a une sorte de confusion qui se crée un peu entre acteur et metteur en scène ? Vu que l'acteur  
 50 lui-même vient prendre beaucoup d'aspects de la scénographie, et d'un peu de tout en fait.

51 FM : Oui !

52 LB : Et donc le fait en fait de ne pas être bloqué avec une temporalité fixe ça ouvre énormément le champ des  
 53 possibles pour vous.

54 FM : Oui et avec l'idée donc que les choses arrivent pour vrai. C'est-à-dire qu'on sait normalement que le  
 55 théâtre, ce qui le caractérise des autres formes d'art comme le cinéma par exemple, c'est que ça arrive pour  
 56 vrai, maintenant, aujourd'hui. Et le théâtre fait sa promotion avec cet élément-là. Sauf que ça n'est pas si  
 57 réellement présent ! Il y a beaucoup d'acteurs de théâtre qui continuent d'espérer ne pas être dérangés par les  
 58 spectateurs quand ils font leur spectacle. Alors qu'ils devraient se réjouir que les spectateurs soient réellement  
 59 présents, respirant, riant, criant autour d'eux (jusqu'à un certain point). Et donc dans l'approche qu'on a  
 60 avec le théâtre d'objets, c'est que tout est visible, tout est à vue, tout arrive maintenant comme dans le cas  
 61 des musiciens-*live* (parce qu'on en parlera aussi, ou des bruiteurs-*live*). Tout est en train de se construire  
 62 sous les yeux du spectateur. On a répété évidemment, mais c'est à chaque fois en train de se reconstruire.  
 63 Il y a même des spectacles où en créant, on va poser la question du spectateur. Comment la présence du  
 64 spectateur va être intégrée dans la dramaturgie ? C'est des questions essentielles qu'il faut se poser quand on  
 65 fait de l'objet [...] D'un côté c'est plus vrai, d'un côté c'est plus faux. La réalité de la représentation elle est  
 66 plus réelle dans le sens que s'il y a un accident, qu'on échappe quelque chose au théâtre d'objets, tu ne peux  
 67 pas faire semblant que ce n'est pas tombé. Il faut que tu le récupères, il faut que t'inventes un truc, que tu  
 68 fasses un clin d'œil au spectateur, n'importe quoi parce que t'es en relation directe avec lui depuis le début.  
 69 Faut que cet accident-là soit intégré, donc c'est plus vrai. Si on brise un œuf, comme on le dit souvent, l'œuf  
 70 est brisé pour vrai. Il ne va pas revenir. Un acteur fait semblant d'être mort, mais l'œuf va être vraiment  
 71 brisé, mort pour vrai. Par contre c'est plus faux parce qu'on ne dit pas aux spectateurs « vous allez voir, vous  
 72 allez vraiment croire que cet œuf-là c'est Macbeth ». Non, il va jamais croire que c'est Macbeth. Fait que le  
 73 supposé « comme si on jouait ça », c'est vraiment très clair en partant. Alors que le théâtre d'acteur, c'est  
 74 comme si son objectif c'était de dire « je vais tellement être un bon acteur que vous allez finir par croire que  
 75 c'est vraiment moi Macbeth ».

76 LB : Je comprends d'accord.

77 FM : C'est très différent au niveau de la vérité et du mensonge.

78 OD : C'est une convention, que tout le monde connaît là, que les spectateurs et les acteurs connaissent. Si on  
 79 ne la connaît pas, comme les peuples qui n'ont jamais vu de théâtre, ils ne comprennent pas ce que tu fais.  
 80 Mais si tu comprenais la convention de « je vais faire semblant que je crois que vous êtes des personnages et  
 81 vous vous allez faire semblant que vous êtes ces personnages-là », là le théâtre existe. Cette fausseté théâtrale  
 82 existe sur une convention. L'avantage qu'on a quand on est présents devant le spectateur en temps réel, dans  
 83 une réelle relation, c'est qu'on peut se promener d'une convention à l'autre. C'est-à-dire qu'on peut, à un  
 84 moment précis, jouer le personnage, dire « croyez que je suis Macbeth maintenant, je vais dire une phrase  
 85 écoutez bien c'est Macbeth qui la dit ». Mais je peux aussi en sortir pour établir de quoi à l'air le château qui  
 86 va se faire attaquer. Et donc je peux me promener d'une convention à l'autre. C'est ce qu'on appelle nous  
 87 autres la force du conteur.

88 FM : Tu peux même commenter en fait. Je peux jouer Macbeth et après faire « quel con Macbeth quand  
 89 même... ».

90 LB : Haha !

91 OD : Oui, c'est très brechtien en fait, si tu veux faire des parallèles.

92 LB : Oui !

93 OD : La distance est très, très brechtienne...

94 LB : Et est-ce que vous travaillez un certain dialogue entre bruit, musique, ambiance sonore, pis mise en scène  
95 et scénographie ? Si oui, pourquoi et comment ?

96 OD : En fait ça varie. Les spectacles ne sont pas tous construits de la même façon. C'est comme si à chaque  
97 nouveau spectacle on se pose des questions nouvelles. En tout cas, c'est soit les questions sont nouvelles soit  
98 on se les pose pour la première fois. On se dit « si je veux créer avec telles ou telles ou telles contraintes,  
99 qu'est-ce que ça suggère dans l'écriture ? » Ça fait qu'il y a des spectacles où on a travaillé avec des bandes  
100 sonores qui sont lancées par la régie. Mais il y a d'autres spectacles où le son est fait en direct. Des fois il y a  
101 un mixe des deux.

102 FM : *Ubu sur la table*, notre premier spectacle, c'est un mixe des deux.

103 OD : Exact.

104 FM : Va y avoir ça, beaucoup de bruitages bouches. On va faire des trompettes qui font que le roi arrive.

105 OD : [Imite la trompette] « tuuuuuuuuuu tutuuuuu ». Voilà.

106 FM : Deuxième scène ou troisième scène ?

107 OD : C'est la troisième scène dans *Ubu*.

108 FM : Oui, troisième scène d'*Ubu sur la table*. Mais on fait plein de trucs tout le long de la pièce. On fait du  
109 bruitage sans arrêt parce que, quand on travaille avec l'objet, il nous manque des références à un moment  
110 donné. Tu sais le marteau va faire Capitaine Bordure, la bouteille d'huile avec du jus de tomate va faire Ubu,  
111 mais on ne va pas commencer à monter un décor. Dans l'esthétique, ça ne fonctionnerait pas super bien.  
112 Faut que t'es juste un ou deux éléments qui suggèrent le décor. La suggestion est beaucoup plus utile que le  
113 réalisme. Son problème c'est que c'est limité au niveau des informations. C'est l'*fun*, on aime beaucoup ça  
114 parce que ça active l'imagination du spectateur, mais à un moment donné il manque des informations. Une  
115 des façons de résoudre ça, c'est de donner l'information en faisant différents sons. Par exemple, le cheval qui  
116 s'en vient au lointain : on l'entend pas fort, et hop, tout à coup le son monte. C'est nous qui le faisons, mais  
117 le son monte, ça suffit à transmettre l'idée qu'il était au lointain et qu'il s'est approché. On va faire le cheval  
118 principalement avec des hennissements et moi qui pianote la table. [pianote la table avec ses doigts] Au début  
119 je fais ça parce que je suis impatient, mais tout à coup le signe se transforme et devient le galop du cheval. Et  
120 là, *HUUUuuuuu*, je rajoute le hennissement, et le cheval est là. Il est invisible, mais il est là. C'est dans la  
121 deuxième scène d'*Ubu sur la table*.

122 OD : C'est un bon exemple parce que le marteau (qui est dans ma main) est au galop sur rien. Il est au galop  
123 dans le vide [imite le cheval au galop sur rien avec ses mains]. Sauf qu'on a eu le bruit des doigts de Francis et  
124 le hennissement d'un cheval, *Pprprprrr* (il fait un truc comme ça). Donc, parce qu'on a eu le mouvement et le  
125 son, le cheval existe juste grâce à des signes. Fait que des fois, même quand on parle de trame sonore, il y a  
126 une bonne partie de cette trame-là de son qui est du signe finalement. C'est des signes sonores comme on  
127 a des signes visuels, comme on a des signes qui viennent d'une certaine vitesse de mouvement. Fait qu'on  
128 travaille beaucoup, que ce soit dans l'image ou dans le son, en se demandant « c'est quoi l'élément de sens qui  
129 serait le plus économique et le plus précis ? ». Il y a un paquet de son qui sont en fait très connotés et qui sont  
130 aussi précis qu'un mot pour le spectateur, mais qui passent par un autre canal que juste « ah j'ai compris,  
131 j'ai compris, j'ai compris ». C'est-à-dire que là tu le vois, pis t'as compris parfois même avant de t'en rendre  
132 compte de ce qui se passe. C'est comme deux écritures parallèles : l'écriture des mots et l'écriture des sons si  
133 on veut.

134 FM : À côté de ça il y a quelques *tracks* de musiques dans *Ubu* qui nous permettent un peu de respirer je  
135 dirais. À un moment donné on a un chanteur d'opéra qui vient rendre un moment très dramatique. On est  
136 dans le cliché du film de l'épopée qui est utilisé beaucoup au cinéma. C'est pour ça qu'on va chercher une  
137 bande *live* à ce moment-là. On avait beaucoup cette hésitation-là quand on l'a créée de est-ce qu'on peut  
138 avoir les deux en même temps ? Finalement on a gardé les deux et ça fonctionne très bien comme ça.

139 OD : Mais encore là, comme dit Francis, la musique devient presque une citation. On va faire jouer une bande  
140 qui nous dit qu'on est dans tel genre de cinéma si on était dans un film. Les gens la captent comme ça aussi.  
141 Donc même cette musique-là devient un signe.

142 LB : D'accord, c'est vraiment pour créer un propos.

143 OD : Oui, ce n'est pas juste appuyé comme on le fait au cinéma. Il y a beaucoup de musiques au cinéma qui  
144 sont là pour appuyer l'émotion qu'on devrait ressentir.

145 FM : D'ailleurs on en fait une blague parce que le petit, son père vient d'être tué et il ne sait pas quoi faire, il  
146 est découragé. Puis d'un coup il y a une musique qui rentre en *fade in*... C'est quoi donc ?

147 OD : *Composition de Constance*.

148 FM : [chantonne la musique] « Taaaalinlinliiiiiinnntaaaa... ».

149 OD : Marche en grève.

150 FM : Et, c'est vraiment les clichés de ce type de films. Et le petit il fait « Ah tiens ! Cette musique me donne  
151 du courage ! ». Mais il n'est pas supposé l'entendre. Le fait de l'entendre ridiculise le procédé utilisé dans  
152 les films hollywoodiens. Ça s'adresse non seulement aux spectateurs, mais aussi même au personnage qui  
153 l'entendent et ça souligne la citation encore plus.

154 [...]

155 FM : Je pense qu'au sens large [en théâtre d'objets], l'œuvre est fragmentée entre différents éléments. À  
156 l'inverse, dans le théâtre, l'élément dictateur (je vais dire ça comme ça) c'est le texte. Le texte détermine  
157 presque tout. Après ça il y a des gens qui vont dire « oh mon Dieu le metteur en scène a totalement tordu  
158 l'œuvre, il fait dire autre chose, blablabla ». Mais en théâtre d'objets, ce n'est pas le texte, ce n'est pas l'objet,  
159 ce n'est pas le jeu de l'acteur, ce n'est pas le son. C'est l'amalgame, l'addition de tous ces fragments-là. De  
160 tous ces médiums-là au fond. Ça veut dire que si tu veux que l'objet... Quand on dit objet nous autres, on le  
161 met dans le cadre plus large qu'on appelle l'image, parce que des fois on va travailler avec de l'ombre, ou du  
162 dessin, ou différents, ou de la matière même, mais pour nous tout entre dans le même paquet qu'on appelle le  
163 théâtre d'images (chacun a ses spécificités là, mais bon, bref). On travaille avec l'objet, et pour que l'objet  
164 soit vraiment intéressant, il faut l'avoir écouté. Il faut vraiment se pencher sur « c'est quoi sa possibilité ? ».  
165 C'est « qu'est-ce qu'il raconte pour l'intégrer dans la grande partition ? » parce que sinon il sera pas utile.  
166 Mais une fois qu'on a trouvé son utilité, sa résonance (ses résonances), là on peut le mettre en parallèle avec  
167 d'autres écritures : le texte, puis le jeu de l'acteur qui vient commenter, ajouter, changer, transformer... En  
168 additionnant tout ça, là le son ça paraît.

169 OD : Je vais juste un petit peu préciser par rapport à notre travail : il va y avoir différentes approches de  
170 l'objet qui vont créer différentes écritures. Quand on est dans *Ubu sur la table*, on est parti en se disant « et si  
171 on faisait les personnages avec des objets ? Donc prenons une pièce de théâtre qui va bien convenir à ça ». Ça  
172 a été *Ubu Roi*, qui au fur et à mesure du travail avec les objets, s'est complètement transformé parce qu'on ne  
173 souhaitait pas être fidèle au texte, on souhaitait se servir du texte pour faire un spectacle avec des objets.  
174 Donc on s'est permis de transformer le texte pour convenir aux objets qu'on avait. Alors que là on a orienté  
175 un travail sur « faisons les personnages avec des objets », ou bien créer différents textes, que tu vas écrire plus  
176 tard Francis mettons, où l'objet devient plus une icône, une image, presque une image fixe qui va accueillir du  
177 texte, c'est une autre approche. Mais là c'est du théâtre d'objets, ça a pas à voir dans l'écriture.

178 FM : Tu vois déjà, ce qui était arrivé avec notre travail, c'est-à-dire notre texte dans *Ubu*, ce n'est même pas  
179 qu'on n'a pas du tout respecté le texte, c'est que le texte est devenu une matière. C'est qu'on ne voulait même  
180 plus monter *Ubu Roi*, on voulait juste s'en servir comme matière, comme outil pour faire une expérimentation  
181 au niveau des objets. C'est comme ça qu'on a l'a *scrappé*.

182 OD : Quatre-vingt-cinq pour cent du texte facile.

183 LB : En fait le texte est devenu un objet.

184 OD : Oui, parmi le reste. Ça établi aussi qu'à partir de ce moment, on a travaillé en disant « ce qu'on ne veut  
185 pas c'est être dans une structure de création où il y a une idée qui devient un texte, avec des concepteurs  
186 qui donnent chacun "ah, moi mon décor ça va être ça", "moi mes costumes ça va être ça" et qu'à la fin on  
187 arrive avec des acteurs qui sont déjà dans une grosse structure et qui viennent juste prendre leur place ». On  
188 a toujours voulu travailler avec tous ces éléments-là qui dialoguent pendant la création, qui s'influencent. On  
189 finit rarement d'écrire notre texte de spectacle avant la première. Il continue même de s'écrire une fois que le



190 spectacle est créé, puisque le spectateur arrive tout à coup. Ce spectateur-là vient aussi influencer la façon  
191 dont le texte doit être déployé dans le temps, dans l'espace, etc.

192 LB : Vous en avez besoin en fait. Vous avez besoin de faire des présentations pour pouvoir écrire le texte,  
193 puisqu'il y a une interaction directe avec le public.

194 FM et OD : Exact.

195 [...]

196 LB : En fait je me rends compte que c'est plus une maîtrise en sémiologie sur le théâtre d'objets qu'il faudrait...

197 FM : C'est vrai que le son c'est très, très, très différent selon ce qu'on fait. Tu posais la question de comment  
198 on travaille avec le son tout à l'heure, mais ce n'est jamais la même chose en fait. C'est très différent d'un  
199 spectacle à l'autre. Par exemple, il y a de courtes scènes qu'on a faites où on va mettre un microphone sur une  
200 table, un microcontact, on va le mettre en dessous de la table, puis la table étant une caisse de résonance, avec  
201 le microcontact, d'un coup c'est comme si on avait un effet de caméra, de zoom, sur ce que le personnage est  
202 en train de raconter. Il raconte l'histoire d'un poème d'Henry Michaud je crois, qui est sur sa mère mourante.  
203 Pis il travaille avec un rouleau à pâte. On a pris du sel en fait au lieu de la farine, mais ça simule la farine,  
204 mais on sait qu'il est en train de... On est dans le geste quotidien du rouleau à pâte et on sait qu'il est en  
205 train de cuisiner « criiignigrgrigrigr » avec le rouleau à pâte. C'est tout à coup comme si on avait un zoom  
206 sonore sur l'espace. On est vraiment dans l'intimité de ce qui est dit et sur la manipulation du personnage.  
207 À ce moment-là ce n'est pas lui qui parle, on a une voix *off* à côté. L'acteur est visible, mais il fait la voix  
208 par-dessus l'image si on veut. Comme ça ça nous permet d'être vraiment très près de cette action-là. Mais  
209 juste au niveau sonore, au visuel on n'est pas près, mais le son vient nous donner une intimité. Ça c'est notre  
210 manière de travailler. On a souvent travaillé avec des micros.

211 [...]

212 FM : Mais tu vois là on a dans ce spectacle-là (c'est une espèce de cabaret de théâtre d'objets où il y a plein  
213 de courtes formes), là on a un *band* de musique *live*, on a des micros des fois.

214 OD : Il y avait Mathieu aussi, qui travaille d'une certaine façon avec les micros et il fait du son *live*...

215 FM : Oui, il a ses trois personnages qui sont narrateurs et dont un des trois travaille avec une pédale de *loop*  
216 pour faire l'ambiance de la scène elle-même.

217 [...]

218 LB : Et quelle est l'importance pour vous de mettre la création, la production du son elle-même sur scène ? [...]

219 FM : Ça fait partie des outils du conteur au fond. Parce que si on ne le voit pas, ça devient de la magie. Si le  
220 contrôle est à la régie, le conteur ne contrôle plus cet élément-là. Par exemple, j'ai fait un spectacle, *Petit*  
221 *bonhomme en papier carbone* où j'ai un musicien *live* à côté de moi qui fait les voix *off* et un mélange d'envois  
222 de musiques enregistrées et de musique / bruitage *live* avec des pédales de *loop* et avec des papiers. Pour ce  
223 *show*, on amène nos propres *speakers* souvent parce qu'on a envie que le son vienne d'en arrière de moi, car  
224 c'est moi qui raconte. Quand t'es conteur, t'as quasiment un lien physique avec le public : la voix elle part de  
225 moi et elle se rend à l'oreille du spectateur. Si on utilise les *PA* (comme on dit on théâtre, c'est-à-dire les  
226 haut-parleurs en haut, en avant de la scène) ça ne marche plus parce que le son il va pas être au même niveau  
227 que moi. Il va être ailleurs. Il faut qu'il passe au travers de moi quasiment. Donc on met les *speakers* derrière  
228 moi, car ça me permet de m'ajuster à la musique, c'est très utile, mais en plus de ça, ça recrée cette idée que  
229 ça part d'une petite boîte-là. Tout le spectacle vient de la petite boîte qu'on a créée. Faut que le public voit  
230 qu'on est autour d'une table et que tout part de là. Pas de la grosse machine du théâtre.

231 LB : Est-ce que c'est récurrent dans votre pratique de faire vraiment attention à comment vous gérez le son  
232 amplifié, comment vous gérez l'amplification et la sonorisation ? Parce que parmi les personnes que je veux  
233 interroger il y a Mathieu Doyon justement et Nicolas Letartre. [...] Comment ça se passe l'interaction lors de  
234 la création ? Quel impact ont-ils dans le processus de création ? Comment ça se déroule humainement la mise  
235 en scène, la scénographie, l'écriture ?

236 OD : Tous nos concepteurs travaillent avec nous en salle en fait.

237 LB : OK, donc à chaque répétition c'est comme des acteurs à part entière ?

238 FM : Pas tout le temps, pour x raisons, mais ils sont là à quatre-vingts pour cent des répétitions je dirais.

239 OD : Parce que les morceaux s'emboîtent et s'écrivent les uns avec les autres, justement pour éviter ces  
 240 redites-là. Il y a toujours un danger si on travaille toujours chacun de notre côté de dire « voici ce que la  
 241 pièce raconte, voici vers quoi on s'en va » et que là tout le monde a compris, mais ils font tout ça. Tout le  
 242 monde fait la même chose. On le voit même quand on va au théâtre. On le voit dans les processus, des fois  
 243 tu te dis « ah mon dieu, c'est clair qu'ils ont travaillé dans une séquence traditionnelle et qu'ils sont tous  
 244 arrivés avec les mêmes solutions. On entend quatre fois la même solution et on voit la même solution ». C'est  
 245 d'une pauvreté sans nom. On a l'impression qu'ils nous traitent comme quelqu'un de stupide parce qu'ils  
 246 nous répètent quatre fois la même chose. Mais chacun d'eux a très bien travaillé, c'est l'ensemble qui ne  
 247 fonctionne pas. Fait que travailler en salle avec la scénographe, le concepteur sonore et tout le monde nous  
 248 permet de justement nous dire « ah tiens ! Là, t'arrives avec des propositions sonores qui me permettent de  
 249 couper 3 phrases. Donc je vais pouvoir dire autre chose ». Tout ça c'est vraiment enrichissant. [...] Très peu de  
 250 personnes voyant nos spectacles imaginent les questions qu'on s'est posées lors de l'écriture. On nous parle  
 251 très peu d'écriture en fait en général puisqu'ils ne voient pas très bien comment c'est écrit et pourquoi c'est  
 252 écrit d'une certaine façon, alors qu'en fait la principale question qu'on se pose tout le temps c'est « comment  
 253 on va écrire pour ça et comment chacun des éléments va dialoguer avec les autres ». [...] Mais oui, le son est  
 254 essentiel à l'écriture. Tu vois j'ai travaillé avec Nicolas Letarte sur un spectacle qui s'appelle *Villes, collections*  
 255 *particulières* où il y a plein de très courtes scènes. C'est vingt-huit portraits de villes imaginaires qui durent  
 256 toutes entre une minute et demie et trois minutes et demies chacune. Donc là le travail sonore était d'un coup  
 257 différent de ce qu'on va avoir ailleurs, car là ce qui est important c'est que quand on entre dans une ville  
 258 ou dans un portrait, chacune a un univers sonore très distinct des autres. Ces petites compositions viennent  
 259 très vite donner l'impression qu'on doit avoir sur cette ville-là en créant une bulle sonore. Mais même dans  
 260 la construction du son, des fois il y a des choses qui se font en parallèle avec le texte. C'est un peu comme  
 261 un piano à 4 mains où il y a du texte et du son et où les deux viennent s'emboîter. Donc Nicolas il venait  
 262 avec des propositions, on en discutait, je lui disais « cette ville-là et la huitième, il faut qu'il y ait un lien  
 263 instrumental parce que pour moi c'est des portraits complémentaires, mais contradictoires. Je veux qu'il y ait  
 264 le même instrument, mais qu'il soit traité de façons différentes. » Fait que là il travaillait comme ça et ça a  
 265 fini par faire un contrepoint. L'identité de la ville passe beaucoup dans le son.

266 LB : Nicolas est présent dans cette pièce ?

267 OD : Là ce n'était pas de la musique *live*, je seul sur scène et tout le son vient de la régie. Un contre-exemple  
 268 de « il n'y a pas de musiciens sur scène ».

269 LB : OK oui haha.

270 OD : Pour différentes raisons il fallait que ce soit un solo et que je sois seul sur scène. Mais là le son est envoyé  
 271 depuis la régie dans des haut-parleurs, donc ça c'est un son magique. C'est parce qu'il y a besoin de très vite  
 272 s'asseoir dans chacune des villes, elles sont tellement courtes que si ça nous prend deux minutes d'entrer dans  
 273 chacune des villes, ça arrive quand elles sont déjà finies.

274 FM : En même temps, la différence c'est que tu filmes tes objets sur scène et que c'est projeté sur un gros  
 275 écran. Ça va avec l'idée de l'écran, le son est comme au cinéma.

276 [...]

277 FM : Il y a quelque chose dans le détail du son des objets. Des fois on va s'attacher à des détails. Les gens qui  
 278 nous voient travailler sont un peu étonnés des fois. Par exemple on fait une scène avec un thermos [prend le  
 279 thermos à côté de lui pour imager]. Il fait pouf [imite la propulsion du bouchon du thermos] et puis tout à  
 280 coup il y a un petit bruit. Les acteurs le tiennent de même [manipule le thermos pour refaire la scène] et là ça  
 281 devient une fusée. À la fin t'as juste, *pouf*, la navette qui se détache et [manipule l'embout de son thermos].  
 282 Ah, mais tu vois il est un peu brisé, je l'aime pas justement celui-là. Parce que l'autre il fait vraiment un son  
 283 très particulier. On sait qu'il faut que ce son-là arrive à peu près à tel moment et il faut qu'il sonne comme ça.  
 284 Il faut qu'on s'attache réellement à ces sons-là parce qu'après ils font vraiment partie de la partition. Il y a  
 285 des objets qu'on découvre à un moment donné en les manipulant. On n'avait jamais vu qu'ils faisaient tel son.  
 286 Quand ça arrive on fait « Ah, mais là il faut l'intégrer ! Ça doit faire partie de la partition, ça va raconter

287 quelque chose ». On vire fou des fois avec les sons des objets.

288 OD : Tu la poses cette question-là quelque part, mais le son devient une caractéristique du personnage qu'est  
289 l'objet, même quand c'est pas un « personnage ». Ça devient fondamental dans sa personnalité d'objet. C'est  
290 vraiment cet objet-là, individu-objet, qui tout à coup fait ce son-là. C'est une caractéristique comme un  
291 vieillard qui a la voix chevrotante, c'est un trait de personnalité cette voix chevrotante, et bien là c'est la  
292 même chose.

293 FM : Tu te rappelles à Winnipeg ? On mettait des billes dans une espèce de gros vase en verre, on les brassait  
294 et là ils tournaient quasiment sans fin. Le son de cette affaire-là était incroyable. Ça fait une scène en soi, t'as  
295 pas besoin de faire grand-chose après.

296 OD : Au fond, ce qu'on dit c'est qu'on a une sensibilité au son qui est la même sensibilité qu'on a par rapport  
297 à quasiment tout ce qu'on touche. C'est-à-dire qu'on se demande « qu'est-ce qu'il y a comme particularités  
298 dans chacun des éléments sur lesquels je m'arrête ? Sa forme, sa résistance, ... ». On cherche toujours ce qu'on  
299 peut en tirer scéniquement, ce que ça raconte : « c'est quoi la poésie qui est contenue dans cet objet-là, mais  
300 que personne ne voit ? ». Parce qu'on n'arrête pas de voir plein de choses et de ne pas s'arrêter à la poésie de  
301 ce qu'on est occupé à lui prêter. «

302 LB : La question dont tu parlais c'était : « considérez-vous que les objets ont une voix et si oui, quels liens  
303 faites-vous entre la conception sonore propre au théâtre d'objets et l'expression vocale au théâtre » ?

304 OD : La réponse est oui. C'est que dès qu'on manipule des objets, on se rend compte qu'ils ont beaucoup de  
305 traits qui sont recevables sur scène et que le son est un de ceux-là. C'est peut-être aussi des fois la raison de  
306 pourquoi on est encouragé à ne pas travailler avec trop de structures scéniques lourdes (dont des *speakers*).  
307 Parce que si tu travailles avec des *speakers* et que le son est très fort, microphoné, etc., on n'entend plus le  
308 son réel des objets sur une table par exemple. Il faut rester dans quelque chose de très intime pour que le  
309 spectateur ait accès à ces détails. Dans *Les contes zen du potager* (c'est un autre spectacle qu'on a, c'est une  
310 série de contes traditionnels zen) il y a un conte où toute la scène – qui est très courte – est faite avec des  
311 petites physalis (c'est des petites cerises de terre). Les enveloppes qu'elles ont ressemblent à du papier de soie  
312 et nous on les défait et on les mange. Le son de ce papier de soie-là est formidable, il nous sert à faire un feu  
313 autour duquel les moines sont assis parce que ça fait le bruit du feu quand on les froisse légèrement. Il faut  
314 que les gens entendent, et t'as 120 personnes, il faut qu'au fond ils puissent entendre encore le physalis.

315 FM : Ce son-là il a une fragilité et c'est ça qu'on travaille. C'est-à-dire que si tu mets de l'amplification tu vas  
316 tuer la fragilité.

317 OD : Si on l'entendait dans le *speaker* on aurait le son, on ferait « ah c'est ça qui fait ce son-là », mais on ne  
318 serait pas touché de la même façon.

319 [...]

320 LB : Ou alors il faut travailler vraiment en précision avec un *speaker* qui va soutenir, mais qui va rester caché  
321 et de manière à ce qu'on ne comprenne pas qu'il y a un *speaker* et qu'on croit vraiment que c'est la physalis  
322 qui fait ce bruit-là (pour les personnes au fond) par exemple.

323 OD : Oui mais... Nous en général on se tient loin de ça. On aime mieux que les gens voient le *speaker*. On aime  
324 mieux *plugger* le *speaker* devant eux pour qu'ils sachent qu'on fait le son à travers ce *speaker*-là. Pas toujours,  
325 mais généralement on aime mieux ça. Pour pas qu'ils cherchent d'où ça vient. C'est tout le temps la même  
326 question. C'est que s'il y a de la magie devant nous, le réflexe qu'on a en tant que spectateur c'est « oohh ! »  
327 puis après c'est « mais comment font-ils cela, d'où est-ce que ça vient ? ». Et finalement on devient déconcentré  
328 de notre relation à l'œuvre par un « j'veux comprendre pourquoi je suis bluffé ». Nous on préfère dire « nous  
329 allons vous bluffer avec ceci, ceci, ceci, cela », puis les gens font « ah ouais, vraiment ? Vous allez pas me  
330 bluffer avec une boîte en carton, deux pinceaux et une balle de gomme ». Mais à partir de ce moment-là, on  
331 est tous libéré du fait de se demander comment c'est fait. Là on peut entrer dans la poésie et là le monde fait  
332 « wouah ! Bin voyons donc ! Il n'y a rien d'autre ! Je le sais qu'il n'y a pas d'aimant quelque part et que c'est  
333 juste devant moi que ça se fait, mais je suis touché. Mais comment se fait-il ? Qu'est-ce qui m'arrive ? ». On  
334 préfère ça nous, c'est une position presque éthique finalement. On veut pas réellement bluffer les gens, on veut  
335 qu'ils voient que c'est devant et qu'ils soient touchés par leur propre imagination qu'ils projettent sur ce qu'on  
336 est en train de faire.

337 [...]

338 LB : Est-ce que vous avez des artistes, livres, œuvres ou des recherches qui vous ont inspirés ou est-ce que  
339 vous avez fait des résidences pour faire vos recherches, ou est-ce que vous avez des sources ?

340 [...]

341 OD : Il y a des formes qui nous inspirent des fois. C'est sûr que l'économie dans l'écriture du conte par  
342 exemple nous inspire parce qu'on est dans « toute information est nécessaire dans un conte », donc ça, ça  
343 nous inspire. La poésie aussi, elle nous a inspiré pour les mêmes raisons.

344 LB : Et votre rapport au cinéma ?

345 OD : Oui c'est sûr qu'en théâtre d'objets on s'inspire beaucoup du langage du cinéma, à cause justement  
346 de la façon de cadrer des images. On passe notre temps à inviter le spectateur à cadrer des images. Des  
347 fois elle est cadrée sur la table, des fois on invite à venir nous cadrer nous parce qu'on fait un commentaire  
348 comme narrateurs. Des fois avec notre corps on va venir encadrer certains éléments plutôt que d'autres... donc  
349 finalement on invite le spectateur à faire du montage en direct. On s'inspire beaucoup du cinéma dans la  
350 façon de construire les images. La bande dessinée aussi, à cause justement de la façon de dire « il y a une  
351 image, on s'en va vers une autre image ». Les images sont partielles, il y a du temps qui se passe entre les  
352 images en bande dessinée, donc le spectateur voit juste de temps en temps des petits bouts de l'action. Tout  
353 ce qui se passe entre les cases, il doit le nourrir lui-même. Nous on travaille « image, image, image ». Donc  
354 nécessairement, il y a beaucoup de sons aussi. On n'est pas obligatoirement dans un temps continu, comme le  
355 fait le théâtre en général. L'acteur se déplace sur scène, il continu à vivre seconde après seconde, alors que  
356 nous on peut faire une image et, parce qu'il y a une autre image, on forme des ellipses et des sauts dans le  
357 temps beaucoup plus facilement.

358 [Intermède de départ de Francis et remerciement]

359 OD : Ce que je disais c'est qu'au fond c'est la relation qui nous intéresse. C'est de voir comment est-ce que ce  
360 qu'un acteur suggère va être reçu, la réaction de l'autre acteur, etc. Quand les acteurs jouent mal, ils s'envoient  
361 des répliques, mais on sent que ça ne change rien que l'un réponde à l'autre. Il a appris par cœur. Mais quand  
362 les acteurs jouent bien, c'est qu'ils font du ping-pong. On envoie une information, on ne sait pas comment  
363 l'autre la reçoit si elle arrive plus vite par exemple. Tout notre corps, tout va s'adapter à la réception de la  
364 vitesse avec laquelle la balle arrive et tout et tout. Donc je lance une information, une autre revient. Dans le  
365 fond, au théâtre on assiste à ça entre les acteurs, mais avec un musicien ou un bruiteur *live*, ils participent à  
366 ce jeu-là. Dans les faits la régie fait ça aussi. Un bon ou une bonne régisseuse va être à l'écoute de la moindre  
367 respiration des acteurs et va être capable de les relancer avec la même fluidité. Mais quand on est sur scène  
368 avec les mêmes éléments, avec les projecteurs en *live*, là il est dans le même souffle que la représentation, et  
369 les gens voient ce jeu-là.

370 LB : Est-ce que des fois vous êtes pris un peu avec les clichés ? Parce que le cliché a l'air d'être vraiment très  
371 important dans toute votre manière de véhiculer un sens, mais est-ce que des fois vous êtes pris avec et ça  
372 devient compliqué de s'en détacher ? [...]

373 OD : Oui, la question est bonne. La réponse c'est oui, on utilise beaucoup le cliché parce que le cliché c'est un  
374 signe. La force du cliché en fait c'est que c'est un raccourci. Sa faiblesse, c'est que c'est un raccourci. On est  
375 pris dans « j'envoie un signe, OK on l'a tous compris, tout le monde comprend la même chose n'est-ce pas ?  
376 Donc là on peut continuer ». Donc la vitesse du cliché est intéressante, car on l'a compris avant même de se  
377 rendre compte qu'on l'a compris. Après, ça ne marche que dans une culture commune. Si tout le monde dans  
378 la salle a la même culture, t'utilises un cliché, tout le monde le perçoit. Mais s'il y a une variété assez grande  
379 dans la salle, le cliché il ne sera pas clair. Le cliché c'est un signe au fond. En théâtre d'objets c'est un enjeu  
380 vraiment important parce qu'il y a des signes qui se perdent. Un exemple très simple : avec des enfants, si on  
381 prend une banane pour faire un téléphone par exemple (du détournement d'objets, un truc de base), et bien  
382 pour un enfant maintenant c'est un signe curieux. Pour lui, un téléphone ne ressemble pas à une banane, ça  
383 ressemble à un paquet de gomme. Donc là ça parle de mon âge, ça parle d'une référence d'un certain âge.  
384 Si je mets un champignon au-dessus d'un champ de bataille quand il y a une explosion, pour les gens qui  
385 ont déjà vu ou entendu parler du nuage atomique, ils comprennent que ce champignon soudainement est  
386 un champignon atomique. Pour les plus jeunes, ça ne veut rien dire. Donc il faut être conscient quand on

387 travaille avec les objets de quels sont les signes qu'on a. On parlait de sémiologie tantôt, c'est super important  
 388 d'essayer de comprendre tout le champ sémantique des objets avec lesquels on travaille. Après on accepte ou  
 389 non d'envoyer des informations qui ne sont pas captées par tout le monde. [...] Moi j'accepte très bien ça.  
 390 Ça me dérange pas que tout le monde ne comprenne pas tout. Après il y a des choses qu'il faut que tout le  
 391 monde comprenne donc il faut qu'on trouve une solution pour que ça soit assez clair. Des fois le plus clair  
 392 c'est de le dire. [...] Mais, il y a des fois, on veut avoir des éléments. Tout le monde ne comprend jamais tout  
 393 de toute façon, dans une pièce ou dans n'importe quoi. Ce n'est pas vrai que l'on comprend toujours tout. Si  
 394 l'on comprend les parties qu'il faut comprendre, c'est suffisant. Donc oui le danger c'est d'être en surface.  
 395 De dire : « tel objet me fait penser à ça, donc je l'utilise, donc je suis dans le cliché, donc tout le monde a  
 396 compris, donc on peut avancer ». [...] L'idée de la poésie c'est ça. C'est d'aller beaucoup plus loin que juste un  
 397 discours. C'est vrai que le danger, si je reviens à ta question, c'est d'être dans le cliché, c'est d'être pris dans  
 398 des sens qui passent leur temps à être écrasés, à être unidimensionnels. C'est pour ça que des fois quand on  
 399 travaille avec l'objet, ce qui est intéressant c'est aussi de travailler avec les mots. On peut dire un mot que  
 400 tout le monde comprend et qui a un sens littéral très clair, mais il peut aussi avoir un sens figuré. Donc on est  
 401 en train de faire de la poésie avec les mots. Avec les objets c'est la même chose. Il peut y avoir un objet qui  
 402 est très connoté, mais dès qu'on le rentre dans tel ou tel contexte, les gens ils font « oh mon dieu, je viens  
 403 d'attraper la référence ». Et avec presque rien, tout à coup, on les amène à voir autre chose, qu'ils n'avaient  
 404 pas vu et qui soudainement va être extrêmement touchant parce que ça va faire appel à une autre référence.  
 405 C'est super intéressant de ne pas rester pris dans un sens de l'objet, c'est là que c'est le plus *fun*, on peut faire  
 406 des chefs-d'œuvre avec un seul objet. Des chefs-d'œuvre de quoi ? De soixante secondes.

407 [...]

408 LB : Pour en revenir au bruitage, est-ce que pour vous c'est déjà arrivé que vous soyez pris avec un bruitage,  
 409 avec des clichés de bruitage, des clichés de son.. ?

410 OD : C'est que souvent, dans le bruitage qu'on fait sur scène, on fait ça pour donner une précision qui est très  
 411 connotée. Oui, si c'est une référence, il faut que les gens l'aient. Si je fais « bipbipp, vrouuuuum ». Seuls ceux  
 412 qui ont vu *Roadrunner* comprennent. Après ce n'est pas si grave. [...] Pour ce qui est du danger du cliché, le  
 413 danger est plus dans la musique où là on peut tomber dans « ahh les violons sortent, c'est triste ». Nous on  
 414 déteste ça, Francis et moi on est allergique à la musique d'ambiance. Ça nous tue, on déteste ça. Il y a des  
 415 spectacles et des films que je n'arrive pas à voir parce que la musique me dérange. *Le seigneur des anneaux*, la  
 416 musique me dérange beaucoup. C'est trop, c'est troooooop, c'est trop, vous nous dites tout le temps touuuut.  
 417 Ça m'êneerve, fermez la musique ! Laissez-moi réfléchir par moi-même ! Donc c'est sûr que dans notre travail,  
 418 on se tient assez loin en général des musiques d'ambiance si elles ne servent pas à nous donner « ah, on est  
 419 dans telle époque, c'est pour ça que c'est cette musique-là qui arrive » ou « ah c'est parce que c'est un clin  
 420 d'œil, c'est une référence ».

421 LB : Ou alors pour soutenir un acteur par exemple non ? [...]

422 OD : Oui, mais nous on ne fait pas ça. C'est-à-dire que c'est très rare qu'on s'installe dans une émotion dans  
 423 notre travail. Par exemple, je suis un personnage et je raconte que mon père est parti dans la forêt parce qu'il  
 424 cherchait son chien. Il l'avait perdu, il suivait des traces, mais il ne le trouvait pas. À un moment donné il  
 425 arrive au détour d'un endroit où il y a des roches, il les enlève, il se pose dessus, et là il arrive et « haannn... ».  
 426 Je vais me mettre à jouer ce qui se passe, donc là on va tomber dans l'émotion du père à ce moment-là, mais  
 427 on ne restera pas là pendant une demi-heure. Donc l'émotion arrive, c'est son moment, puis il n'y a plus rien  
 428 à dire. Dès qu'on a vécu cet instant-là, peut-être que là il va se pencher, il va peut être ramasser un objet qui  
 429 était important dans l'histoire, c'était le collier du chien, et là il va continuer à raconter l'histoire. Donc on  
 430 ne va pas s'installer dans l'émotion pour qu'elle dure et qu'on y croit. Elle arrive, on la vit, puis on passe à  
 431 d'autres choses. Je ne sais pas si on se rentre dans la même intensité émotionnelle, ce n'est pas à moi de le  
 432 dire, mais moi je pense que oui. Ça arrive de façon inattendue et ça repart aussi de façon inattendue, c'est à  
 433 ce montage-là qu'on aime amener les spectateurs. Au lieu de venir suivre la courbe dramatique qui est propre  
 434 au théâtre, je joue un personnage, j'entre sur scène, il se passe un peu de dialogue et ça va prendre quinze ou  
 435 vingt minutes avant qu'on puisse être touché par ma situation... En théâtre d'objets, on va passer d'un récit à

436 un drame en un claquement de doigts et on en ressort et on retombe dedans, etc. On aime construire comme  
437 ça. Il y a des gens qui détestent ça, ils font « ah on peut jamais s'installer dans rien, dès qu'il y a une émotion  
438 vous en sortez ».

439 [...]

## ANNEXE C ENTREVUE AVEC MATHIEU DOYON

1 Laurianne Bézier : Quel est ton parcours professionnel et artistique ?

2 Mathieu Doyon : Moi je suis toute sorte de choses, j'ai plusieurs chapeaux. En tant que musicien je suis  
 3 autodidacte, absolument sans formation, j'ai toujours fait de la musique, depuis que je suis tout petit. Ça a  
 4 commencé par la batterie, j'avais six ans, je crois. J'ai eu plusieurs groupes de musiques, au secondaire on  
 5 avait un *band*. Parallèlement à ça je m'intéressais beaucoup aux arts visuels et j'ai décidé de faire un cégep  
 6 et l'université en art visuel à l'Université Laval. Dans ma formation là-bas, j'ai rencontré des musiciens qui  
 7 faisaient aussi leur bac en arts plastiques. Après ma formation universitaire, j'ai créé un atelier de travail  
 8 tout seul. Ça m'intéressait, mais en même temps il me manquait le côté travail de groupe. [...] Donc on a  
 9 décidé de former un groupe de musique avec Samuel Roibois, qui était le bassiste mais aussi un plasticien.  
 10 [...] Là j'enchaîne sur ta question suivante, mais j'en suis venu à faire de la musique pour le théâtre. Si je  
 11 me souviens bien, ma première collaboration c'est avec un groupe de musique de rue que j'avais formé avec  
 12 Anne-Marie Olivier qui connaissait Francis Monty. [...] On s'est rencontrés, bien entendu et Francis m'a  
 13 proposé de participer à son projet de *Petit Bonhomme en papier carbone* pour que je fasse la musique. Par  
 14 la suite j'ai fait toute sorte d'autres collaborations. En ce moment je travaille sur le prochain spectacle de  
 15 Robert Lepage (un solo). Mais donc parallèlement à ça j'ai une carrière en art visuel. J'ai formé un duo qui  
 16 s'appelait Doyon-Rivest. Donc j'ai deux chapeaux si tu veux, le chapeau visuel et le chapeau sonore. Voilà,  
 17 c'est un peu mon parcours.

18 [...]

19 LB : C'est hyper inspirant, merci ! Et donc, comment as-tu accumulé les connaissances qui t'ont amené à faire  
 20 ça ? Parce que t'utilises aussi beaucoup de technologies, mais est-ce que c'est appris sur le tas ?

21 MD : C'est vraiment sur le tas. Je n'ai pas d'autres réponses que ça. [...] Ça va d'ailleurs influencer beaucoup  
 22 de mes réponses parce que je suis vraiment autodidacte musicalement. J'avance un peu à tâtons, des fois ça  
 23 me prend plus de temps d'arriver à mes fins que quelqu'un qui a une formation classique, ou du conservatoire...  
 24 Mais peut être que justement, ce côté-là « à tâtons » me permet d'arriver à des endroits où je ne me serai  
 25 jamais rendu si j'avais eu une formation classique. [...]

26 LB : Donc même dans ta manière de t'adapter à un spectacle, ça passe beaucoup par ton intuition ?

27 MD : Oui. Et puis, vraiment chaque production est différente. Comme par exemple dans *Petit Bonhomme*,  
 28 il y a une grande partie du travail des musiques a été fait par petits *shots* et on a fait une semaine de  
 29 résidence à Sutton, là où Francis a une sorte de chalet/maison qu'il partage avec d'autres. On a créé *Petit*  
 30 *Bonhomme* en bonne partie là-bas. D'un côté Francis travaillait chaque jour dans sa salle de répétition, moi  
 31 j'étais installé dans une chambre, j'allais voir ce qu'il faisait, ensuite je retournais de l'autre bord, je crée  
 32 des trucs, je ramenait ça et ça a été super efficace, en une semaine j'ai écrit 75% des musiques du spectacle.  
 33 C'est un contexte de travail qui est particulier et est super. Quand on a la chance de travailler comme ça c'est  
 34 fantastique, ce n'est pas arrivé souvent ceci dit. La plupart du temps c'est plutôt dans une salle de répétition.  
 35 Au début t'arrives avec ton *stock*, ton ordinateur, un petit contrôleur, le minimal pour pouvoir lancer des  
 36 choses. Ensuite tu retournes chez toi, tu t'inspires de ce qui a été fait (et t'as d'autres projets à avancer).  
 37 L'autre exemple que j'ai c'est avec Robert Lepage. Avec lui, et c'est le mode de fonctionnement d'Exmachina,  
 38 c'est des sessions de travail très intenses. Il y a trois blocs dans la journée, de 9h à 12h pour l'artistique,  
 39 l'après-midi c'est pour l'aspect technique, pis le soir c'est pour l'artistique. Quand t'es concepteur, t'es là de  
 40 9h du matin à 11h le soir à peu près. Six jours semaines pendant deux ou trois semaines, c'est assez intense.  
 41 Le matin c'est l'artistique, donc l'après-midi tu réagis à ce qui a été fait le matin, tu prépares des choses pour  
 42 telle scène qu'il y aura le soir. C'est vraiment très intense, très concentré, c'est un autre modèle de travail.

43 [...]

44 LB : Et comment tu travailles ce dialogue qu'il y a entre bruit, ambiance, mise en scène, scénographie,  
 45 musique... ? Comment tu fais pour t'adapter à tout ça et t'insérer là-dedans ?

46 MD : Tu sais, on propose des choses. C'est beaucoup de discussion avec des metteurs en scène... [...] Mettons  
 47 dans le travail avec Robert Lepage, il n'y a pas de texte encore, mais l'histoire est super précise. Je vais  
 48 m'inspirer de tout ça et sortir beaucoup de stock, en sachant très bien qu'il y a une grande partie qui ne  
 49 servira pas. Mais je ne vais pas me dire « pour telle scène j'ai besoin de telle ambiance qui va durer telle  
 50 durée », ce n'est pas comme ça que je fonctionne. Je vais sortir beaucoup de choses et ensuite je les valide  
 51 quand on est en salle de répétition, j'envoie des choses... On va se rendre compte assez vite si ça marche ou si  
 52 ça ne marche pas. Des fois il y a une musique que j'avais peut-être pensé pour telle scène, mais finalement elle  
 53 marche vraiment mieux avec telle scène. Mais j'aime mieux y aller avec des impressions plus générales sur le  
 54 *show* et sortir vraiment du stock, quitte à ce qu'il soit vraiment imparfait ou incomplet, mais simplement pour  
 55 avoir de premières propositions. Ensuite on valide et on essaie des choses : « telle ambiance irait vraiment bien  
 56 sûr cette scène-là, mais il faudrait l'épurer » ou « faudrait qu'elle soit beaucoup plus longue ». [...] Ça fait en  
 57 sorte qu'il y a beaucoup de choses qui ne serviront pas, donc il y a du temps qui est mis dans de l'exploration,  
 58 de la recherche. Des fois j'aimerais ça me dire « pour telle scène il faudrait que je compose un quatuor à corde  
 59 qui va durer quatre minutes et trente secondes dans le style de Debussy ». Mais je ne marche pas de même  
 60 moi, haha.

61 [...]

62 LB : Et entre la composition pour le théâtre d'acteurs et le théâtre d'objets, est-ce que tu vois des différences  
 63 notables ? Ou bien la différence est plus due aux mises en scène et aux différents groupes avec lesquels tu  
 64 travailles ?

65 MD : C'est plus ça, parce qu'il y a plein de sortes de théâtre d'objets... Mais personnellement, je n'aborde pas  
 66 ça différemment. [...] Que ce soit du théâtre d'objets ou pas, pour moi l'approche est similaire. Après, des  
 67 conceptions pour le théâtre d'objets je n'en ai pas fait tant. J'ai fait *Petit Bonhomme*, avec La Pire Espèce on  
 68 a fait plusieurs fois des cabarets, des trucs plus éphémères. Mais je n'en ai pas fait tant. Pour moi ce n'était  
 69 pas différent, je l'aborde pas différemment. Mais c'est vrai qu'il y a des différences. Avec *Petit Bonhomme* en  
 70 tout cas, c'est quelque chose de très intime dans le mode de présentation : Francis est derrière une table et on  
 71 est autonome. En fait, il y avait la contrainte que le *show* soit facilement transportable. Il entre au complet  
 72 dans trois valises, qui ne dépassent pas vingt-trois kilogrammes, éclairages compris. Tout ce dont on a besoin  
 73 en plus, c'est d'un micro, de deux boîtes de son et de trois prises de courant. Donc pour l'avion, on a trois  
 74 valises en soute plus une valise avec la technique en cabine. Ça a impliqué des choix, ça en a influencé. C'est  
 75 sûr que j'ai plusieurs trucs qui sont préparés, mais il y a des choses qui sont faites *live*. Je crois que dans la  
 76 captation on ne voit pas très bien ce que j'utilise sur ma table de travail, mais ce sont vraiment de petits  
 77 objets, des petites choses. J'ai un petit *looper*. Tout doit être petit. Mais en même temps c'est ce que j'aime  
 78 parce que pour le public (c'est pour jeune public, enfin plutôt 12 ans) c'est le *fun* de voir ce qu'on peut faire  
 79 du son, de voir qu'on peut faire de la musique avec des choses du quotidien, des trucs qui ont l'air vraiment  
 80 banals. Entre autres, durant toute l'entrée du public, Francis et moi on est déjà sur scène et Francis interagit  
 81 un peu avec le public avec ses papiers et tout. Pendant ce temps-là, je fais une longue improvisation avec ma  
 82 *loop*. Je pars une première *loop* qui est relativement longue, puis j'en ajoute en faisant des couches et des  
 83 couches de plus en plus remplies, juste avec ma voix et des petits objets. J'ai un petit shaker (ce n'est même  
 84 pas un œuf, c'est une boîte de bonbon avec des granules), un petit oiseau, une boîte de conserve, des affaires  
 85 minuscules ! Il y a quelque chose de cohérent avec le *show* qui lui-même est fait avec rien. Le personnage c'est  
 86 un bonhomme gros de même [montre avec ses mains une grandeur d'environ dix centimètres]. Francis utilise  
 87 des papiers, des dessins... C'est un peu ça l'idée, tout faire avec des choses que n'importe qui peut avoir chez  
 88 soi. On te raconte une histoire qui est assez abracadabrante, qui t'amène dans toutes sortes de sphères, c'est  
 89 étonnant. C'est une histoire qui est racontée comme un labyrinthe. Mais donc je trouvais ça cohérent de ne  
 90 pas être sur scène avec un énorme attirail. Déjà ça aurait été impossible avec les bagages en soute, mais de  
 91 toute façon je préférerais travailler avec les moyens du bord, c'était est plus cohérent avec le propos et le *show*.  
 92 Après, il y a des théâtres d'objets de plus grandes formes, ils vont sans doute travailler différemment...

93 LB : Puisque tu parles de *Petit Bonhomme*, j'en viens à cette question : comment s'est réfléchi la répartition  
 94 des bruits, sons et ambiances sonores entre Francis et toi ?

95 MD : Premièrement, ça ne s'est pas tant réfléchi. Ça s'est fait de manière assez organique je dirai. Le lien et le  
 96 rapport qui unissent le conteur (Francis) et le musicien (moi) se sont développés au fil des représentations, avec  
 97 de plus en plus d'interactions au niveau du texte. Au début je faisais toutes les voix qui sortent d'Intercom, ou



98 des voix comme la secrétaire, des voix off quoi. Mais aussi, au-delà de ça, le rapport entre Francis et Mathieu  
 99 s'est modifié au fil des représentations : on a ajouté un petit regard, un petit détail, une connivence, etc. Ce  
 100 qui fait qu'entre la première et la dernière représentation (je ne sais pas à combien on est rendu), ça s'est  
 101 pas mal modifié. Il y a eu un moment où je n'étais pas disponible pour une version en anglais. C'est Étienne  
 102 [Blanchette] qui a pris le rôle de Francis et Francis qui, étonnamment, a pris mon rôle. Il n'est pas du tout  
 103 musicien, mais je lui ai fait une session modifiée [sur le logiciel Ableton Live], il n'a pas joué de clavier, mais  
 104 ils ont trouvé d'autres choses, d'autres petits trucs qu'on a réintégré dans la version française avec moi. Donc  
 105 il y a plein de choses qui ne sont pas écrites dans le texte à la base qui se sont ajoutées avec le temps. C'est  
 106 ça qui fait la beauté d'un spectacle. Il y en a tellement qui sont montés et joués quinze fois, puis c'est fini.  
 107 Quinze fois c'est le début ! Ça n'a pas de sens-là selon moi. J'ai été quand même relativement chanceux :  
 108 beaucoup de spectacles sur lesquels j'ai travaillé ont eu une durée assez longue. *J'aime Hydro* par exemple, on  
 109 l'a fait cent cinquante fois à peu près. Un *show* n'est pas fini à la première, loin de là. Ça se bonifie en le  
 110 présentant. Mais je tergiverse un petit peu... C'était quoi ta question ? Excuse-moi, haha.

111 LB : Ma question c'était : comment s'est réfléchi la répartition des bruits, sons et ambiances sonores entre  
 112 Francis et toi ?

113 MD : Ah oui ! C'est drôle parce que dans certains cas... Par exemple, une de mes premières interventions  
 114 quand le texte commence et que le *show* a vraiment commencé (dans *Petit Bonhomme*), c'est un moment où  
 115 [...] Francis fait lui-même un son de tonnerre. Là je réagis en faisant moi-même un son de tonnerre, mais en  
 116 mettant un effet d'éclairage. Donc mon intervention vient marquer le fait que ce n'est pas vraiment un solo.  
 117 Oui c'est Francis qui raconte, mais dans le fond, on est deux à raconter. Après, comment on s'est réparti ça,  
 118 c'est une très bonne question... C'est vraiment en le faisant « ah bah je pourrais faire tel son », on essaie  
 119 pis « ah je pense que ça marche mieux si c'est moi qui le fais ». Bon, c'est aussi simple que ça. C'est assez  
 120 organique comme façon de travailler.

121 [...]

122 LB : C'est quoi ta réalité sur le terrain en tant que concepteur ?

123 MD : Idéalement, je pense que c'est mieux d'être là pour la grande ligne, c'est-à-dire pour la plupart du temps.  
 124 Il peut arriver qu'il y ait des répétitions où je ne suis pas requis parce qu'on va travailler plus spécifiquement  
 125 le jeu de telle scène et que je n'ai pas besoin d'être là. [...] Mais peut-être que c'est plus une réalité française  
 126 vs québécoise. Je pense qu'il y a une sorte de hiérarchie plus grande en France, je ne sais pas.

127 LB : C'est ce que me racontait Frédéric aussi.

128 MD : Mmh, on est peut-être plus dans un travail collaboratif ici, où tout le monde peut s'exprimer et donner  
 129 son opinion, et à un moment donné le metteur en scène c'est lui qui tranche et qui a le dernier mot, mais...

130 LB : Ah non excuse moi, je voulais dire que ça avait l'air d'être un peu la réalité de Frédéric, que selon les  
 131 spectacles où il travaille, il y a certains spectacles où on lui demande juste de faire la conception sonore, et  
 132 qu'il n'est pas forcément là tout le temps.

133 MD : En tout cas t'sais, je parle des expériences que j'ai eues là. La plupart du temps j'étais présent peut être  
 134 pas à toutes les répétitions, ou une bonne partie en tout cas, ça c'est sûr. Mais je reviens plus sur La Pire  
 135 Espèce et la présence du son. C'est sûr qu'en théâtre d'objets, il y a quelque chose d'évident très important  
 136 dans le son, dans le sens que c'est un théâtre où ça se passe beaucoup dans la tête du spectateur. Tu sais, les  
 137 objets vont évoquer plein d'affaires et ça sollicite l'imagination du spectateur. Fait que je pense que l'aspect  
 138 sonore participe beaucoup à ça aussi.

139 [...]

140 LB : Et c'est quoi ton rapport au son amplifié et au son direct ? Quand est-ce que tu vas préférer ne pas  
 141 passer par un micro et des enceintes ?

142 MD : C'est une bonne question. La plupart du temps je passe par des enceintes, mais je détournerais un peu  
 143 ma réponse en disant que quelque chose qui me préoccupe souvent c'est plutôt l'emplacement des sources  
 144 sonores. Dans *Petit Bonhomme* par exemple, même si on peut sortir dans les caisses de la salle (et on aurait  
 145 probablement un meilleur son) je préfère travailler avec de petites caisses qui sont placées derrière Francis.  
 146 C'est cohérent aussi avec le fait qu'on voit quelqu'un qui envoie des *cues* ou qui parle au micro. Mais aussi

147 c'est important que le son ne vienne pas de Dieu, que ça ne vienne pas d'une espèce de kit super large. Le son  
148 il est vraiment aux dimensions de la table de manipulation. Ce n'est pas une question de qualité sonore, mais  
149 plutôt une question de placement et d'emplacement de la provenance du son.

150 [...]

151 LB : Et c'est quoi ton rapport avec la sonorisation généralement ? Comment tu la réfléchis, est-ce que tu la  
152 laisses au régisseur, ou tu vas vouloir t'en occuper comme dans l'exemple que tu viens de me donner avec  
153 *Petit Bonhomme* ?

154 MD : Ouais, bin c'est parti d'un commun accord. *Petit Bonhomme* était, en termes de mode de présentation,  
155 assez proche d'*Ubu sur la table*. Tout est petit. Dans *Ubu* aussi c'est ce qu'ils utilisaient, des petites caisses en  
156 haut. Et en en parlant avec Francis on se disait que ça faisait du sens d'utiliser un *set up* de ce type-là, donc  
157 d'avoir des caisses qui sont placées comme ça.

158 [...]

## ANNEXE D ENTREVUE AVEC NICOLAS LETARTE

1 Nicolas Letarte : je ne suis pas maquillé oupssi.

2 Laurianne Bézier : Moi non plus oupssi. [...] Si tu veux me préciser des moments précis dans des spectacles de  
3 La Pire Espèce où t'as fait la conception sonore, ne t'en privés pas, j'ai les liens des spectacles.

4 NL : Ah! Alors je sais que dans *Die Reise* il y a un moment où je dirige les musiciens avec des cartes, pis  
5 eux ils suivent une partition de découpage de Mozart, dont je m'étais inspirée de Félix Mirbt. Il avait fait  
6 exactement ça, il voulait monter *La Flute Enchantée* je crois, mais c'était toujours trop long. Je pense qu'il  
7 devait faire soixante-quinze minutes (je dis n'importe quoi là) et qu'il est arrivé avec cent minutes. On lui a dit  
8 « c'est trop long... » Alors ce qu'il a fait, c'est qu'il a littéralement coupé la partition d'un quart, complètement  
9 biffer ça. Là les gens devaient suivre, mais il y avait des notes des fois qui arrivaient en plein milieu d'une  
10 mesure haha. Il s'est dit « si cent c'est un quart de trop, je vais juste enlever un quart de la partition » et  
11 j'avais trouvé ça succulent, c'est tellement bon! C'est le rapport à la matière. Alors je m'en suis inspiré.  
12 J'ai découpé des trucs de Mozart que j'ai collé. Il y avait trois ou quatre voix et les musiciens pouvaient  
13 descendre, il y avait des blocs. Fait que je disais, admettons, « le deux! », et là ils allaient au bloc numéro  
14 deux. Mais ils avaient le choix de prendre la cellule qu'ils voulaient dans ce bloc-là : des fois ils faisaient la  
15 même chose, des fois non. C'était un pianiste et un violoniste que je dirigeais. C'était vraiment un plaisir  
16 ça, parce que dans le fond, c'est comme de l'improvisation, mais rassurante. Parce que là je leur dis « c'est  
17 numéro trois! », mais ils ont la partition, ils l'ont déjà vu, ils savent que ça ça s'enchaîne bizarrement avec ça.  
18 Mais si je demande ça, il vont le faire. Ça donnait vraiment quelque chose de très rigolo. Ça c'est un bon  
19 amalgame entre la matière de départ et la matière comme un objet. Ce ne sont plus juste des notes qu'on  
20 lit dans un livre, mais de la matière qu'on découpe et qu'on joue ensuite. Donc il n'y a pas du tout le souci  
21 de faire aller la mélodie d'un bloc à l'autre. C'était un bel exercice, j'ai bien aimé ça! Il y a plusieurs trucs  
22 qu'on a fait là-dedans à partir d'objets. Pour la musique j'avais beaucoup travaillé à partir de l'objet même,  
23 comme les cartes. Eux autres [les acteurs] ils se servaient aussi de cartes : Marcelle [Hudon] et tout ils en  
24 avaient fait. Donc ça permettait aussi d'avoir le même genre d'objets de départ pour pouvoir aller woop  
25 vers la musique et woop vers l'image d'objets. Ce spectacle-là m'a permis de travailler beaucoup dans ce  
26 sens-là. Sinon, dans *Villes*, ça s'est monté plutôt de façon modulaire. Parce que c'est plein de blocs. On a  
27 beaucoup plus de villes que ce qu'il y en a dans le spectacle. [...] Donc bien des blocs n'ont pas été utilisés,  
28 mais c'est ça la musique a été faite selon les blocs. Des fois c'est des exercices de style, des fois c'est par  
29 extension. J'aime bien exploiter un élément qui est encore un germe, mais qui provient vraiment de la matière.  
30 C'est dans *Oxana*, où ça parle du popcorn et puis tout ça, et je me suis dit que ça serait peut être le *fun* de  
31 partir avec les sons de THX (je ne sais pas si tu vois, c'est comme les encodages qu'on avait au début des  
32 films, ça faisait wuuuhhouuuUUUIIIIIIM). Ça a été ça pour moi : popcorn, cinéma, cinéma, THX. Tous les  
33 jeux de cuivres proviennent de là. [...] *Oxana* c'est celle avec des calendriers. Ce que j'aime beaucoup dans le  
34 théâtre d'objets c'est que la musique aussi peut procéder à partir de l'objet, de son contexte ou de quelque  
35 chose qui lui est parent ou même complètement opposé. C'est un peu comme le Théâtre Repère de Robert  
36 Lepage où ils partaient d'objets et de matériaux. Le texte se construisait d'après ces matériaux-là : la bande  
37 magnétique, la chaise berçante, n'importe quoi. Et dans le cas du théâtre d'objets, ça peut tellement aller  
38 plus loin, parce que dans le fond je peux enregistrer des objets. Si on parle de vitre, je pourrai enregistrer  
39 de la vitre, je pourrais aller dans une soufflerie... Ou je peux carrément me faire un truc complètement hors  
40 foyer : je me dis la vitre, les lunettes...! Bon je vais essayer de faire quelque chose et ça et ça va peut-être  
41 *feater*. Des fois il y a un contraste, des fois ça se réunit tellement parfaitement pis des fois c'est plutôt... deux  
42 choses complètement étrangères même si ça a la même racine. Qu'est-ce qu'il y a d'autres... Tu me parles de  
43 *Futur Intérieur*... Ça aussi j'ai fait beaucoup de recherches par rapport à l'astrophysique et la cosmologie.  
44 C'est quelque chose que j'adore et que j'étudie personnellement depuis des siècles là haha. Alors dans ces  
45 années-là, j'avais été sur le site de la NASA, ils avaient mis des sons des planètes. Dans le fond c'est des  
46 rayonnements électromagnétiques qui sont interprétés en ondes sonores, mais les modulations et variations  
47 sont respectées. C'est juste que comme c'est des ondes lumineuses on ne les entend pas. Et là donc ça m'a  
48 permis de partir avec cette base-là. Il y en a vraiment qui sont très inquiétantes. Ces trames sont tellement

49 bizarres... Alors je me suis servi de ça pour entrer dans l'aspect scientifique et aller chercher de vrais sons de  
 50 machines, d'ordinateurs et tout ça. On a fait un gros travail sur la voix de l'ordinateur de bord, Alice. On  
 51 est allés chercher les voix synthétiques (parce que je faisais lire des textes à l'ordinateur) et c'est ça qu'on a  
 52 enregistré. Donc quand l'ordinateur de bord parle, c'est vraiment un ordinateur qui lit un texte. Et ça a été  
 53 drôle parce qu'à l'époque les voix francophones n'étaient pas très poussées et n'étaient pas capables de lire en  
 54 français. Finalement la bonne voix qu'on voulait, Alice (qui s'appelait Alice d'ailleurs) avait de la misère à lire  
 55 en français, mais pouvait lire en anglais parfaitement. Alors là j'ai réécrit le texte en phonétique. « Wouah »,  
 56 comment je vais faire ça, peut être W-A-H « Wah » ? Quand tu lis le texte après c'est tellement pissant ahaha.  
 57 Mais ça marche. Des fois il y a des affaires qui marchent plus ou moins, [...] des fois il y a des affaires cocasses  
 58 qui peuvent se passer en cours de route, c'est la recherche qui ouvre ces portes.

59 [...]

60 NL : J'aime beaucoup travailler à partir de la matière, [...] j'ai souvent l'impression de sculpter des sons et  
 61 de faire finalement des images sonores. C'est comme ça que je le vois. Écoute ça va tellement plus vite de  
 62 passer de l'intérieur d'une maison à dehors dans la rue en son. Alors qu'en décors ou en éclairage, en éclairage  
 63 ça va déjà pas mal vite, mais je veux dire, ça permet d'éviter les redites de se dire « là, on est à l'intérieur,  
 64 on entend comme le lave-vaisselle, ci, ça ou *whatever* et PAF, on est dehors on entend le bruit des autos, la  
 65 pluie ou va savoir ». Je me suis rendu compte de la force de l'image sonore, du décor sonore. Et j'ai beaucoup  
 66 travaillé là-dessus.

67 [...]

68 LB : [...] Est-ce que t'as développé des techniques de composition afin de travailler le dialogue qu'il y a entre  
 69 la musique, les ambiances sonores, le bruit, la mise en scène et la scénographie ?

70 NL : Oui. Comme à une certaine époque j'ai fait beaucoup de scénographie, j'aime beaucoup me rapprocher  
 71 de l'aspect très visuel et du jeu aussi, c'est quelque chose que je trouve très fort. Et ma réflexion est basée  
 72 sur « éviter les redites ». Par exemple, « Ah je vais sonner à la porte ! ». Là t'as un gros bouton, quelqu'un  
 73 pèse dessus et t'as un gros ding-dong. Pour moi là t'as le texte, le décor, le geste et le son... je suis comme  
 74 « Hey, on l'a dit là, pas besoin de... ». [...] J'ai fait beaucoup de jeunes publics avec le Théâtre des 2 mondes.  
 75 [...] C'était la dernière cuvée de théâtre jeunesse avec Monique Rioux, et les enfants, moi ils m'ont donné de  
 76 grandes leçons : tu poses une convention, une fois qu'elle est posée, là ils font « OK, la convention est là ».   
 77 Par exemple dans un de ces *shows*, j'étais un ogre. Mais c'est-à-dire que j'étais musicien en régie. J'étais là, on  
 78 me voyait faire, je faisais partie du décor. La régie son et musicale était là. Et à un moment donné j'avais  
 79 un micro et là je faisais l'ogre « Wahahahahooihfyefidos » et les enfants ils sursautaient, j'avais mis un  
 80 haut-parleur au plafond au-dessus de la scène qui tournait, il y avait déjà du public là-dessous... Les enfants  
 81 se tournaient vers moi parce qu'ils l'entendaient des haut-parleurs, mais ils entendaient aussi que ça venait  
 82 de là. Quand ils me voyaient : « Ah. C'est lui qui fait l'ogre, OK. ». À partir de là, quand l'ogre arrivait  
 83 « WAUIHZEUFEB », là ils criaient « AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH ». Ils se permettaient de se laisser  
 84 aller parce qu'ils connaissaient la convention « oui on sait que c'est lui qui le fait, mais là c'est le personnage ».   
 85 Ils ont pas besoin d'avoir plus que ça. Quand t'établis une convention, il faut faire confiance. C'est sur que  
 86 si la convention est mal établie ou si elle est très fragile, bon à ce moment-là des fois il y a du monde qui  
 87 ne va pas la ressentir ou qui ne va pas la comprendre. Mais des fois c'est très simple et t'as pas besoin de  
 88 grand-chose. La première fois que tu vois un personnage arriver, qu'il fait ça [fait semblant de sonner] et que  
 89 t'entends ding-dong (même s'il le fait dans les airs, qu'il n'y a pas de mur, pas de porte, pas de sonnette) là  
 90 l'engrenage part pis « ah OK, il y a une sonnette ». La fois suivante le personnage va arriver et faire ça. Tu  
 91 t'attends à avoir un son de sonnette, mais là à un moment donné t'as un son d'éléphant mettons. Là c'est  
 92 trop drôle parce que tu viens de déroger un peu de la convention ! Il faut cette confiance que le public est un  
 93 artisan du spectacle, comme le peintre complémentaire. Tu lui donnes les outils pour le faire. Mais s'il l'a  
 94 tout de tout cuit dans le bec, ça ne marche pas. [...] Alors j'aime beaucoup trouver ces petites affaires-là qui  
 95 font que « ah, j'ai établi une convention » et ensuite de ça, j'ai plus besoin de la renommer à chaque fois. La  
 96 personne le sait, elle comprend que le personnage a pesé sur la sonnette de porte. Selon moi, ça sauve du  
 97 temps parce que t'es pas obligé d'aider des effectifs, la scénographie n'est pas obligée de créer une sonnette  
 98 de porte et une porte. [...] J'ai fait du théâtre hyperréaliste et... je ne peux pas dire que j'ai pris mon pied  
 99 là-dedans. Bien que j'aime beaucoup travailler les décors sonores, à un moment donné t'as besoin de te rendre  
 100 compte d'à quel point tu dialogues avec un public, même si tu fais du son. Tu fais une conception. C'est un

101 dialogue. Quand tu fais du théâtre hyperréaliste (même si c'est très bien), il n'y a plus vraiment de dialogue...  
 102 [...] T'entends la sècheuse dans la cuisine, elle va peut-être dire quelque chose dans le sens que « ah le lavage  
 103 est fini », mais elle ne peut pas devenir quelque chose. [...] Tu ne peux pas donner ce petit... cette touche  
 104 personnelle où tu dialogues vraiment. C'est : tu viens, t'es en fond. Et s'il y a une chanson, alors là il y a une  
 105 chanson, mais après ça *stop*. Alors qu'en théâtre d'objets (ou n'importe quel théâtre de cet ordre-là) tu peux  
 106 te permettre de créer des tissus de dialogue avec l'objet, avec le jeu...

107 LB : Et comment tu fais pour sortir de ce truc hyperréaliste ? Quand par exemple tu vas arriver dans les  
 108 répétitions avec une troupe de théâtre, comment tu fais pour sortir de ce truc-là, pas tomber dans le piège  
 109 justement de la sonnette, ou de la laveuse ?

110 NL : C'est un peu comme quand tu travailles du multipiste. Il y a un bon exemple à ça, [...] je pense que c'est  
 111 Daniel Lanoie qui disait qu'il réalisait un album et que « quand j'arrive au studio, la chanson est devenue  
 112 large de même, il y a dix-sept guitares électriques et tout ». Fait que là il s'est dit « on va commencé par  
 113 enlever les affaires. Si j'enlève cette guitare-là, la chanson elle reste là. Si j'enlève cette guitare, cet orgue...  
 114 OK la chanson est là. Si j'enlève cette affaire-là, woop là on manque quelque chose. Je vais remettre ça ».  
 115 Finalement t'enlèves les choses qui sont inutiles et tu te rends compte que ce segment-là, il tient à cause de ça,  
 116 ça et ça. Si ce n'est pas là, il n'y a pas de chanson. Là après ça tu peux décorer, tu peux faire de l'ornement,  
 117 ce que tu veux, mais ça reste que des fois il faut revenir à « c'est quoi les ingrédients de base ». Souvent c'est  
 118 par élimination qu'on le fait. En tant que musicien et musicienne, on a l'occasion de pouvoir travailler en  
 119 addition et en soustraction. [...] Fait qu'à un moment donné, tu proposes quelque chose pis là « oh, ça fait  
 120 trop *buzzer* parce que là il y a du texte ». « Ah woop OK ! Donc là je ne peux pas avoir la trompette qui fait  
 121 « tululutlutulu ». Je pourrais peut être l'avoir, mais là il y a déjà un rythme dans la voix et tout ça, je ne  
 122 veux pas... Je veux donner le rythme à cette voix-là, fait que j'enlève la trompette ». [...] À ce moment-là,  
 123 là je crée, là je suis en dialogue avec le texte et le jeu du ou de la comédienne. [...] Je lis souvent le texte  
 124 plusieurs fois en diagonale, puis je prends des notes, je dessine beaucoup, beaucoup. C'est très visuel ma façon  
 125 d'aborder la musique. Je pense que quand j'ai fait du théâtre hyperréaliste, c'était un challenge de revenir à  
 126 « OK, non, je n'ai pas le droit de faire ça ». Des fois même si je me dis que « ah, me semble qu'à ce moment-là,  
 127 la radio devrait grincer ». Mais non. La radio n'est pas un personnage. Mais c'est pareil que quand tu prends  
 128 une tasse et que là ça devient tout à coup un personnage puis que woops, ça redevient une tasse. C'est ce  
 129 que j'aime bien faire en musique. L'objet musical ou sonore peut se cristalliser comme un personnage puis  
 130 après ça, non woop, il est juste un objet qui est là. Là à ce moment il commence à y avoir du dialogue.

131 LB : Qu'est-ce que tu veux dire par « personnifier un objet sonore » ?

132 NL : Admettons qu'une sècheuse roule en arrière-plan et qu'à un moment donné, la personne dans le texte  
 133 elle est seule et elle devient désemparée dans une scène assez sombre. Là la sècheuse peut par exemple devenir  
 134 de plus en plus grinçante, ou imposante. Quand t'entends rien, le moindre petit bruit ou craquement devient  
 135 apeurant ! On le sait, quand on va dans une maison ou dans une chambre pour la première fois à l'hôtel. T'es  
 136 pas habitué de ce langage-là. Après deux ou trois nuits tu connais mieux le langage de la pièce, donc ça va  
 137 mieux. Mais si tout à coup le bruit du calorifère électrique suit un peu ton état émotif, là il y a un dialogue  
 138 qui se fait à ce moment-là. Peut-être que « dialogue » n'est pas le bon mot, mais il y a une résonance. Ça  
 139 entre en sympathie. L'objet musical devient sympathique et va s'exprimer à travers l'émotion de la personne,  
 140 peut-être transpirer à travers ! C'est des procédés qui sont utilisés au cinéma aussi beaucoup. Parfois ça  
 141 devient angoissant puis tout à coup CHLAK, ça revient. Pis woop, t'sais. La personne était en train de dire  
 142 « mon dieu il voit tous ses ancêtres en fantôme » puis tout à coup CHLAK, on revient, il est tout seul, t'as  
 143 juste le petit calorifère qui fait « tic tic ». Ah OK. Et puis, ça on peut le faire en son !

144 [...]

145 LB : j'ai une question par rapport à la présence sur scène des personnes qui font le son. Dans *Die Reise*, tu es  
 146 sur scène, mais est-ce que ça t'arrive fréquemment ? Qu'est-ce que c'est ton rapport à la scène ? Qu'est-ce que  
 147 ça apporte que tu y sois ou pas ? Comment tu te définis quand tu fais ça ?

148 NL : C'est sûr que quand tu es sur scène, c'est déjà un *statement*. Si t'arrives et que tu vois un spectacle  
 149 et qu'un groupe musical va être là avec des musiciens *live* qui vont jouer, tu saisis que « OK, la musique va  
 150 venir de là. Oh, des fois elle va venir un peu de la régie ». [...] Pour *Futur Intérieur* c'était complètement  
 151 différent. Je pense qu'il y a différentes approches dans ce que ça veut dire d'avoir le son, ou les musiciens, ou

152 les régisseurs sur scène. En tout cas l'idée de vouloir montrer le procédé est très forte. Quand tu vas voir un  
 153 groupe en salle, c'est sûr que tu t'attends à voir le groupe sur scène. Mais il pourrait être à côté pis faire « on  
 154 écoute l'album ». [...] Est-ce qu'on irait voir un *show* comme ça ? Non parce qu'on veut voir le procédé ! On  
 155 veut les voir à l'œuvre ! Pour moi il y a cette intensité-là qui peut se retrouver dans le fait de voir comment  
 156 ça se passe, comment la musique est faite. Et puis tu as aussi l'effet de « Hey, ce ne sera pas pareil chaque  
 157 soir-là ! Là ce soir il se passe ça là, c'est drôle ! C'est-tu *timé* ? Ça arrive tu toujours de même ? ». Donc je  
 158 pense que c'est une question de culture et de convention, mais que ça permet de dévoiler comment les choses  
 159 sont travaillées.

160 [...]

161 LB : Et comment elle est réfléchi la répartition entre les sons, les bruits, les ambiances que tu fais entre la  
 162 régie ou entre toi ou les musiciens de scène et puis les comédiens manipulateurs ? Par exemple dans *Futur*  
 163 *intérieur*, comment ça a été réfléchi qu'il y ait une forme de régie sur scène ? [...]

164 NL : Ouais, beh dans *Futur Intérieur*, pas mal tout le monde a une bonne oreille déjà. Il y avait Étienne  
 165 Blanchette qui est un super bon musicien, chanteur et tout. Et puis ils faisaient du bruitage eux autres.  
 166 Finalement j'ai décidé de prendre la pédale de boucle pis de leur faire un *set-up* où ils peuvent parler au micro,  
 167 s'enregistrer et faire des boucles. Ça dans le fond, c'est au fur et à mesure qu'on se rend compte... « Est-ce  
 168 qu'on fait le son de fusée ou bien c'est vraiment le comédien qui a un micro et qui fait PPrhuoouooo ? »  
 169 Là à ce moment il vient d'y avoir une transformation, le thermos vient de se changer en fusée. On est local,  
 170 on est localisé là, c'est le *fun* que ça soit le comédien qui le fasse. Mais des fois c'est beaucoup d'essais-erreurs,  
 171 il faut les essayer ces trucs-là et à un moment donné on voit ce qui est efficace. Même si j'ai travaillé quinze  
 172 heures sur un thème, si on trouve un truc qui marche mieux, et bien c'est ça qui marche. On sert le *show* à un  
 173 moment donné. Le spectacle c'est comme une espèce de bibitte, c'est comme un animal ou un aigle qui sait ce  
 174 qu'il veut et ce qu'il ne veut pas. S'il y a des affaires qui ne collent pas, t'auras beau essayer de les reprendre,  
 175 de les recoller, ça débarquera tout le temps. Tu peux t'obstiner en tant qu'artiste en disant « ah non je veux  
 176 qu'il y ait ça », mais si ça ne tient pas pis que l'autre il dit « non regarde, il y a déjà un lavabo sur la scène,  
 177 on pourrait juste ouvrir le robinet pis on aurait notre son qui fait Pchhhhh » ; « ah. Oui, pourquoi pas. Si  
 178 t'approches ton micro ? Ah. Beh parfait on l'a ». Écoute ! La trame elle est là, et ça va être beaucoup plus  
 179 le *fun* aussi parce qu'on va voir la personne manipuler et tout à coup, ce son d'eau devient un son de fusée  
 180 admettons (je dis n'importe quoi), mais c'est souvent par essai-erreur et il ne faut pas avoir peur. Il n'y a pas  
 181 d'ego. On n'a pas beaucoup de temps, il n'y a pas beaucoup d'argent dans ces productions-là. On n'a pas le  
 182 temps de se battre avec des divas. En musique il y a des divas compositeurs-compositrices, il y a des divas  
 183 dans tous les secteurs. Alors je pense que si quelque chose fonctionne mieux de telles manières, que tout le  
 184 monde trouve ça plus simple et que ça vient de couper dix heures de répétition, alors on le fait comme ça !  
 185 Souvent c'est le plus efficace.

186 [...]

187 LB : Et quand arrive la sonorisation, comment tu gères ? Est-ce que tu t'occupes de la sonorisation parfois ?  
 188 Comment tu défraichis ça ?

189 NL : C'est le spectacle, les besoins et le budget qui vont déterminer ça. Mais j'ai une propension vers la  
 190 spatialisation, j'aime beaucoup ça. Admettons créer deux ou trois *layers* sur scène. [...] Je me suis rendu  
 191 compte en expérimentant, qu'admettons que tu mettes de la musique, que t'ais du dialogue et qu'il y ait  
 192 une voix off. Et bien j'ai vraiment été porté à mettre des haut-parleurs en arrière pour faire le son de la rue  
 193 et de tout ce qui sort de l'arrière (admettons que le son provienne d'une fenêtre) et je vais avoir des *layers*,  
 194 avec des haut-parleurs dans une télé pour faire certaines zones par exemple. C'est fou ce que ça fait comme  
 195 différence. Parce que si tu fais juste de la stéréophonie, c'est une illusion pas possible. Quand tu travailles  
 196 avec des haut-parleurs et que t'as de la voix, de la musique et des effets sonores, en stéréo les membranes  
 197 doivent vibrer complètement différemment que si tu dis « eux autres se chargent de faire les voix, eux autres  
 198 c'est pour la musique, etc. ». L'oreille se charge de faire un travail exceptionnel et fait le mixage de tout ça.  
 199 Ça fait vraiment une différence, même si tu mets un son et tu pannes ton son vraiment, tu dis « je veux  
 200 qu'il vienne de là », et bien si tu as de la musique et que t'as un haut-parleur là-bas avec le son en question,  
 201 l'oreille va l'entendre cent fois mieux ! Si tu mets quelqu'un qui parle dans ce petit haut-parleur et que tu  
 202 mets la musique ici, l'oreille va être capable de faire un focus beaucoup plus facilement que si tu mets tout

203 dans deux zones de membranes (pour la stéréo). D'ailleurs c'est tellement un mythe, parce que stéréo ça veut  
 204 dire quoi, ça veut dire « solide » à la base en grec, alors on parle de stéréo comme si c'était deux, mais c'est  
 205 duo, ça devrait être bi qui veut dire deux. Stéréo veut pas dire deux, ça veut dire simplement plus solide. [...]

206 LB : Et puis surtout que la stéréo ça marche bien pour la personne qui est au milieu, mais sinon...

207 NL : Ouais, exactement ! Quand t'es en multiphonie, étrangement on entend mieux même si le haut-parleur  
 208 avec la voix est à l'opposé sur la scène. Mais c'est pas grave, les gens vont avoir beaucoup plus de facilité que si  
 209 c'était mixé entre deux haut-parleurs. Et le truc que j'ai trouvé (parce qu'on ne peut pas mettre quatre-vingts  
 210 haut-parleurs), c'est que je vais souvent faire trois *layers* sur scène en profondeur. Des fois, un en arrière, ça  
 211 dépend. Comme ça tu peux avoir des effets sonores. Tu dis « là on est dehors, je veux avoir ça aux quatre  
 212 coins de la salle. Fait que les deux haut-parleurs là-bas et les deux haut-parleurs derrière. La musique est ici,  
 213 la voix de la personne est à peu près sur le layer de là où la personne est ». Ça fait une grosse différence dans  
 214 la clarté, et puis dans l'expérience les gens y pensent plus après au moins ! Mais t'sais quand je faisais du  
 215 théâtre d'été des fois, j'ai des contrats comme ça où eux autres ils ne se cassent pas la tête. Mais moi je suis  
 216 comme « non, non, les petites radios là, on ne le met pas dans les haut-parleurs en avant, on le met dans un  
 217 mini-haut-parleur en dessous du comptoir là-bas ! Le son va arriver de là ! » Et là c'est drôle ça choque pas,  
 218 on l'entend bien. Les gens ils sont là et ils n'ont pas de micros ! Ils peuvent parler et on les entend. Alors que  
 219 quand je mettais le petit haut-parleur en avant ce n'était jamais assez faible, il fallait que je le baisse tout le  
 220 temps !

221 LB : Et au niveau du son amplifié, et du son direct, comment tu t'y prends pour savoir ce que tu vas faire  
 222 passer par des haut-parleurs et qu'est-ce que tu préfères créer en vrai ?

223 NL : Ça c'est une bonne question. Il y a plusieurs paramètres à ça.

224 LB : Est-ce que t'as dû choisir un son amplifié alors que ça aurait été vraiment mieux un son direct par  
 225 exemple ?

226 NL : Mon Dieu, des fois, admettons qu'il y a quelqu'un qui écrit, j'aime bien mettre un microcontact sur la  
 227 palette et entendre le vrai geste. C'est irremplaçable que d'essayer de dire au comédien « là je t'ai fait une  
 228 *track* de crayon à bille sur un carton, fait qu'essaye de suivre ». Finalement tu te rends compte que dix soirs  
 229 après, le jeu a tellement progressé, que les comédiens et comédiennes ont du rythme et tout ça, que ta trame  
 230 sonore, rendue là, elle a pas la dynamique que le personnage a quand il se met à écrire. Fait que tu te dis  
 231 « bon beh on va le faire pour vrai ! Comme ça, ça va toujours être *synch* avec la personne ». Fait que là c'est  
 232 un choix. Mais il y a quelque chose qui est vraiment irremplaçable dans le fait que les sons soient sur scène.  
 233 On n'est pas obligé de mettre des petits micros partout, mais des fois ça vaut la peine de mettre des petits  
 234 micros à un endroit, parce que tu sais que là, s'il va gratter à la fenêtre, on veut l'entendre.

235 [...]

236 LB : Oh je comprends ! Et tout à l'heure tu parlais de prendre des vidéos, des captations... Comment tu  
 237 travailles derrière ? Comment tu en viens à composer ? Est-ce que par exemple tu vas aller voir seulement la  
 238 première répétition où est-ce que t'es là pour toutes ? Comment ça se passe, comment t'organises le temps  
 239 que tu passes chez toi à travailler et le temps où tu es avec eux ?

240 NL : Je préfère être là parce que, même si par exemple je sais qu'on ne travaillera pas la musique, au moins je  
 241 vois, je suis nourri. Je peux travailler avec mon ordinateur, un contrôleur et des écouteurs et être là. *Villes*  
 242 c'est un bon exemple, j'ai travaillé presque tout exclusivement comme ça. Olivier, il voulait que je sois là ! Et  
 243 ça peut être difficile des fois la gestion, parce que j'ai des enfants, donc le travail à la maison... Tu travailles  
 244 une heure, puis tu te fais déranger... Mais quand tu es sur place, tu travailles que ça. C'est un gros avantage.  
 245 C'est sûr que je n'ai pas le studio, mais ça peut avancer aussi beaucoup plus rapidement comme ça. Mais oui,  
 246 j'aime beaucoup travailler avec le monde sur place quand c'est possible. [...] J'aime aussi beaucoup travailler  
 247 les boucles, elles m'ont beaucoup aidé. Avec QLab tu peux travailler avec des multipistes à boucle, et tu peux  
 248 dire à un moment donné « tout cet orchestre-là on veut plus qu'il y ait les violons, on veut juste qu'il y ait la  
 249 section cuivres ». Ça fait que tout le monde est *synch*, mais qu'on fait juste *muter*. Au moment voulu on va  
 250 faire entrer les violons, et ça va être *synch*. Comme c'est un art vivant, il faut être avec. C'est comme un enfant  
 251 ou un bébé. Tu sais au début, tu ne sais pas trop ce qui va se passer avec cet être-là, mais il demande d'être  
 252 tout à-coup large de même et d'être en béton ! [...] Ça ne me dérange pas du tout d'être un peu malhabile des

253 fois, mais d'avoir quelque chose qui m'amène dans un terrain où je sens qu'il y a des portes. Quand tu fais des  
 254 erreurs dans le fond, ce n'est pas tellement une erreur, c'est peut-être une porte et tu viens de t'enfarger dans  
 255 quelque chose, mais c'est l'art de s'enfarger soi-même. C'est très nourrissant au niveau artistique. Surtout au  
 256 moment de la composition. Quand t'es dans la conception, dans le processus, c'est bien des fois de pouvoir  
 257 s'enfarger et de ne pas avoir peur. De se dire « hey, beh pourquoi que je tombe là-dedans? Ah, peut-être que  
 258 c'est là que je devrai essayer ». Et là t'ouvres la porte et tu te rends compte que « hey j'aurais tellement pu  
 259 passer à côté si j'avais été trop dans ma zone de confort ! ».

260 [...]

261 LB : Et c'est quoi ton rapport avec les metteurs en scène ?

262 NL : Ah Bon Dieu... Ahahah.

263 LB : Ahaha j'ai touché un point. Parce que quand on a plein d'idées comme ça, qu'on a envie d'apporter tous  
 264 nos trucs (et t'as l'air d'avoir beaucoup d'idées au niveau scénographie et mise en scène), les rôles sont quand  
 265 même définis... Est-ce que déjà ils ont une bonne connaissance de ton activité artistique, ou est-ce que leurs  
 266 demandes sont en décalage avec ta réalité? Et comment ça se passe au niveau de la proposition des idées,  
 267 de discuter de ça? Je veux bien que tu répondes à la question en faisant le parallèle avec ton expérience au  
 268 théâtre et au théâtre d'objets.

269 NL : Je pense qu'au théâtre d'objets, c'est là que j'ai senti le plus d'ouverture, par rapport à différents  
 270 départements. La scénographe peut arriver et me dire « eh, mais on pourrait faire ça et ça ». On dirait qu'on  
 271 travaille le même matériau. Mais c'est sûr que les metteurs en scène, s'ils m'appellent et me demandent de  
 272 faire de la musique avec eux, ils me connaissent ou peu ou prou. En fait, l'idée c'est que parfois ça arrive que  
 273 tu ne sois pas dans les bonnes baskets. Moi j'aime beaucoup quand ça circule. Et ça ne me dérange pas de me  
 274 faire dire « hey, essaie ça ». Ça ne me dérange pas qu'un technicien me dise « hey, ce bout là me fait penser  
 275 à Ravi Shankar ». Hey! Je n'avais jamais pensé à ça, pourquoi pas? Et je n'irai pas dire « oh euh moi j'ai  
 276 pensé à du sitar ». Non c'est l'autre dans l'équipe. Mais pour la mise en scène, là où j'ai trouvé ça le plus  
 277 difficile c'est quand on essaie de me faire faire quelque chose qui n'est pas moi. À ce moment-là, tu le sais  
 278 parce que tu proposes, ce n'est pas ça, tu proposes, ce n'est pas ça, etc. À un moment donné tu dis « as-tu  
 279 quelque chose à me dire? Y a-t-il quelque chose que tu sais que tu veux, plutôt que quelque chose que tu  
 280 ne veux pas »? Mais autrement dit, je pense qu'au théâtre d'objets, il y a plus cette convivialité, ou cette  
 281 confiance-là. J'ai plus l'impression de faire partie d'un noyau. Je l'ai retrouvé dans différents cas de théâtre  
 282 d'ailleurs, plus au théâtre qu'au cinéma... C'est épouvantable la sectorisation... Surtout que tu reçois le film  
 283 et qu'il faut que tu remettes la musique il y a deux semaines haha, c'est ridicule. Mais en théâtre tu peux  
 284 faire partie du processus, donc à un moment donné il y a une dynamique d'équipe qui se crée, et en théâtre  
 285 d'objets tu travailles à partir des mêmes matériaux! Moi j'ai l'impression que le théâtre d'objets est plus  
 286 ouvert sur la recherche que le théâtre conventionnel, si je peux dire ça de même. J'ai travaillé sur des trucs ou  
 287 c'était très sectorisé, je n'ai pas aimé ça. J'avoue que des fois ça marche. [...] Mais mettons quelque chose que  
 288 j'aime beaucoup c'est la science et la physique, la physique quantique et l'astronomie, l'astrophysique... Ça ce  
 289 sont des choses qui m'inspirent énormément. J'ai l'impression que fouiller là-dedans me donne du fioul pour  
 290 mes recherches. Par exemple, c'est dans ces recherches-là qu'à un moment donné j'ai appris qu'on pouvait  
 291 faire des haut-parleurs directionnels! Et puis ces haut-parleurs on les a amenés dans *Futur intérieur* je pense,  
 292 et ça marchait plus ou moins... Je les ai fait faire par un japonais, [...] j'étais tombé dans des principes très  
 293 compliqués de physiques des ondes porteuses et des ultras-sons [...]. Quand j'ai vu ça j'ai fait « ben voyons  
 294 dont! ». J'ai été dans ce champ-là et finalement ça a ouvert sur quelque chose. Une de ces cristallisations  
 295 concrètes s'est faite avec ce petit haut-parleur qu'on utilisait à l'ouverture du spectacle (qu'on n'a pas toujours  
 296 utilisé parce que ça marchait plus ou moins bien, mais le principe était là). Pis en réalité ça fonctionne, mais  
 297 c'était tellement petit, il aurait fallu avoir quelque chose de plus gros avec plus de puissance. C'était nouveau  
 298 pour l'époque! Mais si je n'avais pas vu ça, si je n'avais pas été curieux (et moi je suis vraiment curieux), ça  
 299 ne se serait jamais passé! Tout ça me *feed*.

300 [...]



## ANNEXE E    ENTREVUE AVEC OLIVIER DUCAS ET FRANCIS MONTY (2)

1 Laurianne Bézier : Déjà merci beaucoup de m'accorder ce temps-là. Je vais commencer directement dans le  
2 vif du sujet : comment et pourquoi vous avez commencé à travailler avec les marionnettes, les objets, etc. ?  
3 En fait, le pourquoi vous me l'aviez déjà dit la dernière fois avec le fait que l'acteur avait une position de  
4 conteur-manipulateur et gère tout l'ensemble du théâtre, mais comment vous en êtes arrivés à la marionnette  
5 dans votre cursus à vous ? Comment êtes-vous devenus marionnettistes ?

6 Olivier Ducas : C'est comme si l'objet et la marionnette sont deux moments qui ne sont pas nécessairement  
7 liés, c'est-à-dire qu'on est arrivé à l'objet avec l'objectif dont tu parlais, c'est-à-dire de pouvoir être maître  
8 d'œuvre de la représentation, de pouvoir travailler sur des spectacles où il y avait beaucoup de personnages.  
9 Au début on voulait faire une lecture d'un texte où il y avait 60 personnages, puis on se disait « mais on est  
10 juste deux, ça va être compliqué si on fait les voix de tous les personnages et qu'on lit le nom de chaque  
11 personnage au début, ça va être terriblement plate. Sinon, en présentation de lecture, on pourrait avoir un  
12 objet qu'on choisit et qui peut représenter un personnage. Comme ça je peux juste lever le personnage quand  
13 il parle et puis parler de manière à ce que les gens comprennent que ça, c'est le juge, je le nomme "le juge" et  
14 hop il parle, après quand j'y reviens, il n'y a pas besoin de le lever, les gens ont compris que c'était le juge, il y  
15 a un repère visuel ». Puis là on s'est dit « quand le juge meurt, pourquoi je ne pourrais pas casser la bouteille,  
16 ou écraser le fruit, etc. ? Il pourrait y avoir une action par l'objet qui donne une représentation symbolique de  
17 ce qui se passe dans la pièce ». De là en a découlé tout le travailler où on s'est dit « est-ce qu'on ne pourrait  
18 pas qu'utiliser les objets comme personnages ? ». Fait qu'on s'est mis à travailler sur *Ubu roi* d'Alfred Jarry  
19 comme prétexte à ce travail sur l'objet. Ça a donné *Ubu sur la table*. On a fini par faire un spectacle qui nous  
20 a appris d'une façon très empirique à réécrire un spectacle pour l'objet et on a vu la richesse de l'objet. De là  
21 sont venues plein de questions nouvelles qu'on a voulu exploiter et d'un spectacle à l'autre c'est rester un  
22 objet important dans notre travail et dans l'écriture particulièrement. La marionnette c'est un autre chemin.

23 Francis Monty : Ceci dit, il y a un quand même un parallèle à faire avec la marionnette qui est une mise à  
24 distance. C'est-à-dire que quand t'es un acteur, t'es dans ton personnage, tu te confonds avec lui. Tu n'as pas  
25 un point de vue extérieur, tu ne peux pas regarder à l'extérieur de toi même ce que t'es en train de raconter et  
26 de monter, puisque ton corps est le véhicule. Avec l'objet et la marionnette t'es à l'extérieur, il y a une mise à  
27 distance et cette distance-là permet d'autres dramaturgies, d'autres écritures qui nous intéressent. Mise à part  
28 ça, il y a de grandes différences quand même entre la manipulation et l'objet. L'acteur en théâtre d'objets  
29 est vraiment important parce que ça [montre une cuillère], ce n'est pas fait pour être fascinant. C'est assez  
30 plate et basique à regarder, ça n'a pas d'articulation... Ça veut dire que si je veux la faire bouger comme  
31 une marionnette, ça va être une mauvaise marionnette, donc le travail de l'acteur par-dessus est vraiment  
32 important, il ajoute de l'information qui n'existe pas sinon. Avec la bonne marionnette qui est articulée, les  
33 gens sont fascinés, hypnotisés et en viennent à oublier le manipulateur. Ça, c'est fondamental, c'est deux  
34 grandes différences. Nous dans notre manière d'utiliser la marionnette, malgré tout le manipulateur reste  
35 quand même pas mal présent. Don dans ce sens-là ça se rapproche de l'objet. Ça vient du fait que c'est une  
36 question de goût, mais aussi que celui avec qui on a travaillé, Félix Mirbt, faisait beaucoup ça. Le manipulateur  
37 était toujours très présent. Son travail et sa manière de travailler nous ont quand même influencés. Donc la  
38 marionnette est arrivée par Félix, et on a travaillé après ça souvent avec Marcelle Hudon qui fait aussi de la  
39 marionnette.

40 LB : Donc c'était d'abord le théâtre d'objets, puis Félix Mirbt, puis le théâtre de marionnettes ?

41 FM : Oui, mais j'irai même plus large que ça, parce que le théâtre d'objets est arrivé, oui, mais fondamentalement  
42 ce qui nous a réunis c'est d'autres écritures. Parce qu'on avait envie de travailler le clown, on a eu un cours de  
43 clown d'ailleurs ensemble à l'école, et après ça on a continué à avoir envie de travailler avec ça. On parlait  
44 déjà de marionnette alors qu'on n'en avait jamais fait.

45 [...]

46 OD : On a joué un spectacle longtemps, et on le joue encore, mais au début on jouait ce spectacle-là devant  
 47 différents publics et dans différents contextes (c'est *Ubu*). La part de la relation avec le spectateur était  
 48 importante dans la construction du spectacle, c'est-à-dire que même le texte n'était pas écrit au départ.  
 49 On avait improvisé du texte sur des séquences d'actions. Donc quand on jouait le spectacle, on continuait  
 50 d'improviser plus ou moins ce texte-là. Et c'est comme ça que ça se construisait. Improviser ça veut dire que  
 51 « je lance des choses aux spectateurs, et selon la réponse, je développe, je continue ». Donc j'évolue dans un  
 52 cadre parce que je connais l'histoire et ça nourrit l'importance de la relation avec le spectacle. Dans le clown  
 53 il y a ça aussi. Elle est devenue fondamentale dans notre pratique et c'est pour ça que dès qu'on peut, on  
 54 veut contrôler les éléments sur scène pour pouvoir suivre la dynamique de la soirée. Ce soir, mon public est  
 55 comme ça. C'est comme ça que ça se passe, c'est comme ça le rythme. Je le maîtrise, je le contrôle donc je  
 56 peux m'adapter au spectateur.

57 LB : D'accord, donc ça, ce serait plus caractéristique d'un théâtre que vous vous nommez le théâtre d'objets  
 58 parce que c'est votre manière de travailler, mais c'est aussi vrai pour d'autres styles de théâtre comme vous  
 59 dites pour le clown par exemple.

60 FM : On dit souvent théâtre d'images maintenant. Parce que c'est plus large comme catégorie. Ça inclut  
 61 l'ombre, la projection, la vidéo, la marionnette... Dans le sens qu'il y a toujours une partition visuelle  
 62 importante qui est parfois même plus importante que la partition textuelle. Donc en disant théâtre d'images,  
 63 ça ne veut pas dire qu'il y a toujours de la distanciation, mais qu'il y en a souvent.

64 OD : C'est ça, c'est des appellations. [...] Mais ça ne dit pas tout. Tu pourrais faire du théâtre d'images avec  
 65 des images très léchées, dans une trame sonore très... Ça serait du théâtre d'images aussi, mais ça ne serait  
 66 pas la même pensée que « faire les images devant les gens maintenant ». Il y a quelque chose dans le rapport  
 67 immédiat qui nous plaît.

68 [...]

69 FM : Moi la chose qui m'a intriguée, c'était qu'on voit évoluer nos classes d'acteurs, mais le temps d'adhésion  
 70 que ça prend au spectateur quand il voit apparaître l'acteur avec son personnage, le temps que ça prend pour  
 71 vraiment embarquer dans cette proposition-là... versus la vitesse incroyable de quand il y a de la musique et  
 72 que l'acteur se met à chanter. En claquant des doigts, un personnage apparaît. On est ému, on est touché,  
 73 ça dure 3 minutes, on est bouleversé, et après ça on passe à une autre chanson. Je n'en revenais pas de  
 74 cette rapidité-là. Et je me disais comment ça qu'on n'est pas capable d'avoir cette rapidité au théâtre. Ça  
 75 m'embêtait vraiment, et ça me questionnait beaucoup. Évidemment la musique y joue pour beaucoup. Ça  
 76 veut dire que le cadre très serré de la chanson, de la composition musicale, du *band* qui est sur scène, toutes  
 77 ces exigences-là, forçaient les interprètes à entrer dans des cases en connaissant les règles et à jouer dans un  
 78 tempo que je ne voyais pas tant que ça reproduit au théâtre. Il y a un parallèle quand même intéressant avec  
 79 l'objet qui amène aussi ces contraintes à lui. Tout le travail avec l'image amène ces contraintes-là qui peuvent  
 80 ressemblait vaguement au travail musical quand même très contraignant.

81 LB : J'ai l'impression que vous commencez à répondre à la question suivante : comment avez-vous développé  
 82 votre rapport au son ?

83 OD : Ça dépend des spectacles. On ne travaille pas toujours de la même façon. Encore là, on aime quand il y  
 84 a des musiciens sur scène dans les spectacles ou par exemple on a un trio de musiciens. En fait, dès qu'on a la  
 85 possibilité d'avoir de la musique sur scène, on aime que ça soit ça. Le bruitage c'est un rôle super important  
 86 dans notre travail.

87 FM : Oui, le bruitage fait bouche souvent.

88 OD : C'est de la suggestion d'un son, comme tout le reste finalement, c'est un signe « aah tient ça c'est une  
 89 ambulance », voici le signe qui vous dit qu'il y a une ambulance qui passe. C'est suffisant pour que vous l'ayez  
 90 compris donc on peut continuer. C'est une aussi écriture finalement.

91 FM : Les emprunts à des trames sonores très connues aussi. Si on fait [chante la musique des *Dents de la*  
 92 *mer*]...

93 OD : C'est une citation.

94 FM : Tu fais un requin avec ta main et tout le monde a compris. Ça veut dire que c'est hyper économique.

95 [...]

96 FM : C'est sûr que ça permet vraiment beaucoup de raccourcis, et ça c'est très utile parce que ça dépend des  
 97 spectacles, mais il suffit dans une scène des fois qu'on travaille avec une image, mais que là il manque quelque  
 98 chose... Et ça fait du bien d'être en dehors des mots parfois. Nous on écrit beaucoup, mais quand même pour  
 99 certains spectacles pour certaines propositions, pour certaines scènes, on a envie que ça se passe en dehors.  
 100 [...] La musique elle permet beaucoup plus d'aller là, et des fois c'est ça c'est vraiment de la confrontation  
 101 son/image qu'on comprend l'image finalement. C'est parce que ça, ça crée soit de l'opposition, soit au contraire  
 102 ça pose l'image, on comprend vite où on est, où on veut en venir, mais ce n'est pas la pleine concentration  
 103 pointue qu'ont les mots. Ça permet autre chose.

104 [...]

105 LB : Commente vous choisissez d'ajouter une musique ou non ?

106 [...]

107 OD : Dans *Persée*, la musique sert beaucoup d'éléments de transition parce qu'on se promène d'un temps à  
 108 l'autre. À l'intérieur il n'y en a pas tant que ça, il y a un petit peu de sono, mais pas de musique.

109 FM : Il y en a une, mais c'est juste un mouvement, un petit peu de texte au début de la scène (la transformation).  
 110 Encore là c'est une transformation, c'est toute la scène qui est en musique, c'est le petit Persée qui va devenir  
 111 le vieux Persée.

112 OD : C'est le même corps, mais il change de tête.

113 FM : Ça se fait sur une musique un peu hypnotique, donc là c'est vraiment une musique qui accompagne ce  
 114 qu'il dit. On n'est pas en opposition *pantoute* là, on est en adéquation. Il y en a dans la scène de Méduse, mais  
 115 encore là, c'est pour recréer un peu un espace (on est dans une grotte), fait que ça crée à la fois un espace où  
 116 il y a des sons et un peu d'écho, c'est étrange avec le bras de Méduse qui n'est juste qu'une tête et un bras  
 117 de mannequin qu'on bouge. Ça appuie l'étrangeté. La musique elle est un peu comme... C'est comme si on  
 118 entendait le monstre se déplacer dans l'espace. Même s'il est toujours derrière la table, on a l'impression que  
 119 wouup elle est en avant, en arrière...

120 OD : Il n'y a pratiquement pas de décors. C'est une table et une boîte en bois. C'est très minimaliste au  
 121 niveau de l'espace. Et on est toujours dans le même espace, les personnages pourraient être restés dans leur  
 122 sous-sol.

123 FM : Mais donc le son de cette scène-là modifie l'espace, mais il fait aussi la voix de Méduse, on n'a pas besoin  
 124 de le faire en tant que manipulateur. On avait essayé à un moment donné de la faire parler nous, mais là ça  
 125 devenait trop *cheap*, ça devenait de la marionnette à gaine un peu ridicule. Fait qu'il ne fallait pas utiliser  
 126 nos propres voix, donc c'était le *fun* d'avoir son cri. La meilleure solution c'était d'avoir quelque chose de  
 127 large, englobant, pour pouvoir le traiter autrement au niveau du son. Ça ajoutait une dimension qu'on n'avait  
 128 pas nécessairement dans les autres scènes. Mais c'est sûr que ça dépend. Je pense à *Ratichon*, là c'était un  
 129 personnage muet, qui vit toutes sortes de péripéties.. Lui il parle à d'autres personnages, mais les voix ont  
 130 été enregistrées à l'avance. Ce sont toutes les voix du même acteur, mais hyper transformées (donc on est  
 131 dans quelque chose d'un peu clownesque, un peu à la Mr. Bean). Mais ça permet de la contrainte d'avoir des  
 132 dialogues sans que lui ait à parler. Il y avait des tonnes de dialogues, c'était toute une conception pour le  
 133 régisseur (qui était concepteur sonore). Ensuite il y a eu des régisseurs qui ont repris le travail et la conception.  
 134 Mais bref, tout était sur un clavier et chaque touche correspondait à une phrase enregistrée ou un son. Ça  
 135 permettait au régisseur de vraiment suivre le moindre détail de ce que l'acteur faisait. Ce n'était pas comme  
 136 avec la musique où là ça peut être un petit peu à côté et ça va passer. Là il fallait qu'il ait une grande réaction  
 137 parce que le personnage vient de dire quelque chose. Il y a une phrase enregistrée, et à la fin de la phrase, il  
 138 y a une nouvelle réaction de l'acteur. Il fallait que ça se suive vraiment de très près et trouver un système  
 139 qui permettait ça. Il avait les deux mains et les deux pieds occupés le régisseur. Il envoyait l'éclairage avec  
 140 le pied droit, je crois, il y avait les touches de phrases sur son clavier, pis des fois il y avait des touches que  
 141 quand tu l'enfonçais, ça déclenchait une phrase, et quand tu la relâchais, ça en déclenchait une autre. Le pied  
 142 gauche envoyait plus de la musique, je pense. C'était malade. Des fois je regardais juste le régisseur et wôw,  
 143 les enchaînements n'avaient pas d'allure. [...]

144 OD : Mais à l'inverse de ça, dans beaucoup de nos spectacles d'objets, le son des objets est important, il  
 145 ne faut pas qu'il y ait de bruit ou de musique autour sinon on n'entendra pas la fragilité de la matière avec  
 146 laquelle on joue. Ça, est-ce que c'est de la trame sonore ? Vraisemblablement oui, c'est-à-dire que ça fait partie  
 147 intégrante des éléments avec lesquels on raconte.

148 [...]

149 LB : Et comment vous pensez et réfléchissez l'esthétique sonore de vos pièces ? Est-ce que vous considérez  
 150 avoir une esthétique propre à La Pire Espèce ou bien ça dépend des spectacles et des gens avec qui vous  
 151 travaillez ?

152 OD : Il y a une esthétique je pense assez propre, même au niveau sonore. C'est-à-dire qu'on sait qu'on n'aime  
 153 pas que le son agisse comme une redite. Nous on est comme allergique à cette affaire-là. Les deux on a le  
 154 même problème avec l'épiderme. Quand on voit des spectacles ou des films, où la trame sonore ne vient qu'en  
 155 appui à quelque chose qui est déjà là, c'est hyper ennuyant, ça nous tue.

156 FM : Beaucoup de films hollywoodiens viennent appuyer quatre fois ce que le texte dit déjà et ce que les  
 157 acteurs jouent déjà... Ah là là... C'est asphyxiant, tu n'as plus d'espace en tant que spectateur.

158 OD : Même au niveau du son, on aime souvent, pas toujours, mais on aime voir d'où vient le son, c'est-à-dire  
 159 que le spectateur, même s'il ne le voit pas, qu'il ait le sentiment de voir le son se déclencher. Que ce ne soit  
 160 pas un truc subconscient qui arrive. Que même ça, ça ne soit pas caché, que ça ne vienne pas du Bon Dieu et  
 161 que ça fasse partie du montage des signes.

162 [...]

163 FM : On avait un mannequin [qui] diffusait son propre son (avec un haut-parleur Bluetooth à l'intérieur).  
 164 Mais on l'a transformé : on a fini par jouer avec un archet sur les tiges en métal de la structure même du  
 165 mannequin (qui sont en bas du torse). Et il y avait un micro là-dedans, donc on pouvait jouer du mannequin !  
 166 C'était super beau, très étrange. [...] mais c'est parce que Nicolas nous avait amené tous ces jouets-là, qu'ils sont  
 167 devenus nos jouets et qu'on a commencé à écrire pour eux et à partir d'eux. Ça fait partie du travail des  
 168 concepteurs de définir quels vont être nos outils.

169 [...]

170 OD : Pour *Villes*, il y avait une écriture à plusieurs niveaux. Dans certaines villes j'avais besoin que le son  
 171 nous permette rapidement de passer d'un espace à l'autre, d'un portrait à l'autre, très rapidement. Dans les  
 172 compositions il y a presque des citations. Tu sens que même la composition dit « OK, ça, c'est de tel type, de  
 173 tel style ». Il y a presque un sourire je trouve dans la livraison du son qui fait « OK, voilà où on est ».

174 FM : La différence c'est que c'est une référence, mais au lieu d'appuyer l'émotion, ça signifie dans quel genre  
 175 d'écriture on est. Dans le sens « ah tient on est dans un policier ». On ne veut pas dire « sois triste, car le  
 176 personnage vient de mourir ». Ça, c'est de la musique qui donne de l'information, mais qui m'énerve. Nous  
 177 on préfère dire « voici dans quel monde on se trouve ». À partir de là, il y a tout un travail qu'on n'a plus  
 178 besoin de faire parce que la musique a créé un espace déjà. Un espace imaginaire. Là nous on peut jouer dans  
 179 l'espace imaginaire.

180 LB : Comment vous faites pour le faire comprendre à vos concepteurs ça ? Parce que c'est particulier à votre  
 181 manière de travailler. Est-ce qu'il y a des concepteurs qui sont arrivés en disant « ah j'ai une musique » mais  
 182 que ça ne corresponde pas du tout à vos attentes ?

183 OD : On a travaillé déjà avec des concepteurs, quelques fois, avec qui ça ne fonctionnait pas très bien parce  
 184 qu'ils arrivaient se disant « je m'en viens faire ma conception, je m'en viens avoir des idées et d'une certaine  
 185 façon, dire "voici mon apport au spectacle" ». Mais ça ne peut pas se faire autrement avec nous que dans un  
 186 aller-retour. On ne travaille pas autrement que comme ça. Donc après, le travail c'est de dire « j'imagine tel  
 187 élément » et là chacun amène de l'information pour faire l'amalgame, et on écrit pour, ou on enlève des choses  
 188 parce que tout à coup l'image arrive et est très forte. Avec Julie des fois c'est ça qui arrive, elle arrive avec  
 189 quelque chose de nouveau, un nouvel élément qu'on fait « ah c'est super intéressant ! En fait c'est bien plus  
 190 intéressant d'avoir ça et ça tout d'un coup et d'enlever du texte ». Et ça peut être vrai avec les concepteurs  
 191 sonores. Il faut qu'il y ait une sensibilité et qu'on ait le temps de comprendre ce qu'on est en train de faire  
 192 ensemble. Tu n'es pas en train de faire ton œuvre et de la *pitcher* parmi les œuvres de tout le monde « oh les



240 OD : En fait on parle du cliché des fois quand on donne des formations. On parle du cliché parce que les  
 241 gens en ont très peur en général. Au théâtre on a peur d'être cliché, parce qu'on a peur d'être cliché. Souvent  
 242 quand on commence à en parler, les gens reculent et sont comme « oh non, non, non, je ne veux pas faire un  
 243 truc cliché, je ne veux pas commencer à faire un truc évident ». Mais on leur dit que le cliché n'est pas un  
 244 cliché pour rien. Le cliché est devenu un cliché parce que tout le monde l'utilise. C'est comme une formule  
 245 dans la langue. On dit des formules toutes faites parce qu'on sait ce qu'elles veulent dire.

246 [...]

247 LB : Pourquoi vous documentez autant votre recherche ?

248 FM : Parce que ce n'est pas très connu comme pratique.

249 OD : Il faut bien admettre qu'à force de travailler là-dessus, on s'est posé beaucoup de questions. Des fois je  
 250 dis aussi qu'on est deux dans la compagnie, on se construit dans un dialogue, puis on a un besoin de précision.  
 251 Francis et moi, dès le début, on avait vraiment la volonté d'avoir une réflexion précise, quantifiable sur notre  
 252 travail. On sortait d'une école où les choses étaient très approximatives et ça nous tuait. On avait envie de  
 253 pouvoir se poser des questions précises, en fait c'est un peu une position de chercheur : faire une hypothèse  
 254 et valider l'hypothèse, ou l'invalider, mais apprendre au travers quelque chose de précis, avec des données  
 255 précises. Donc très vite dans le travail, on a eu besoin pour travailler ensemble de nommer ce qu'on faisait.  
 256 Nommer, ça veut dire « pourquoi c'est une proposition ? Pourquoi utiliser l'objet comme ça puis comme ça ce  
 257 n'est pas pareil ? C'est parce que là je l'utilise de telle façon, mais pas vraiment. OK, mais donc ça s'appelle  
 258 comment ça ? Quel nom on va lui donner ? ». Il y a en France aussi des gens qui réfléchissent aussi sur leur  
 259 pratique en théâtre d'objets, qui ont nommé des choses. Le Théâtre de Cuisine par exemple, où Christian  
 260 Carrignon et Katy Deville ont développé et ont écrit sur l'objet.

261 FM : Il y a quelques textes, mais pas tant.

262 OD : Pas tant que ça. Et puis, on enseigne. Pour enseigner, il faut que tu précises de quoi tu parles. Il faut  
 263 que tu détailles, et que t'organises cette pensée-là. Sur un stage il faut des profs, ou pour des pros ou des  
 264 étudiants en théâtre... mais donc qu'on finit nécessairement au fil du temps par nommer, nommer, nommer...  
 265 Et ça donne envie au fil du temps de dire « est-ce qu'on organise ces éléments-là ? Est-ce qu'on synthétise ? ».

266 [...]

267 LB : C'est quoi votre rapport au terme *média* au théâtre ? [...]

268 FM : Pour nous c'est comme si la position de départ en faisant du théâtre d'objets ou du théâtre d'images,  
 269 c'est d'avoir le droit d'utiliser tout ce qui existe au niveau média. Donc à partir de là, ça va dépendre des  
 270 compositions. Comment un peintre va décider à un moment donné de choisir certaines couleurs parce que par  
 271 rapport au sujet qu'il développe, c'est ça qui l'intéresse à ce moment-là. Mais après ça dans un autre tableau  
 272 il va choisir d'autres couleurs. Pour moi ça ressemble pas mal à ça. C'est de dire « là je choisis ça soit parce  
 273 que j'ai une question, une obsession par rapport à la couleur soit parce que c'est mon sujet qui me demande  
 274 cette couleur-là ». Souvent on va travailler avec des contraintes, ce qui au départ va lancer la création ça va  
 275 être souvent des drôles de questions : « est-ce qu'on peut faire un spectacle par vignette ? », « est-ce qu'on  
 276 peut avoir une représentation de notre personnage, comme dans *Persée* où on change l'objet parce que le  
 277 personnage change ? », « est-ce que les spectateurs l'acceptent ? ». Il y a toujours plein de questions. Le public  
 278 ne les verra pas tant que ça au final, mais nous elles nous animent.

279 OD : Dans *Villes*, c'est un spectacle où on n'a pas de personnage de théâtre. En fait les personnages c'est des  
 280 collectivités. Une ville est égale à une collectivité. C'était ça le but du jeu. C'est des personnages collectifs et  
 281 moi je suis un présentateur, pas vraiment un personnage.

282 FM : Est-ce qu'on peut suivre un spectacle où il n'y a pas d'évolution dramatique, où il n'y a que des  
 283 collections ? C'est quoi leur rôle ? Parce qu'on s'est aussi rendu compte que c'était très difficile de filmer du  
 284 théâtre d'objets, donc qu'il y avait en plus ça la question de comment filmer du théâtre d'objets et en faire  
 285 quelque chose de théâtral.

286 OD : Il y avait le jeu des doubles perceptions. Pourquoi l'écran et la caméra apparaissent ? Si t'as une caméra  
 287 en direct, c'est que le spectateur a accès à deux points de vue différents. Il y a quelque chose ici et il y a  
 288 quelque chose sur l'écran. Ce n'est pas la même chose parce que ce n'est pas le même angle. Il y avait ça dans

289 Roland aussi, les écrans apparaissent en théâtre d'ombres, parce qu'on fait de l'ombre à vue. [...]

290 FM : Ces questions-là vont être transformées par les médias qu'on va choisir finalement. Des fois, c'est le  
291 média lui-même qui est une question : « est-ce qu'on peut filmer du théâtre d'objets pour que ça devienne  
292 intéressant au niveau théâtral ? ». D'autres fois, ça va être une autre question d'un autre ordre, mais qui va  
293 quand même commander certains outils. Mais pour nous ça reste des outils d'écriture.

294 OD : Ça ressemble un peu à des ateliers d'écriture en fait comment on travaille, d'une certaine façon ça  
295 ressemble à ce que fait l'Oulipo.

296 [...]

## ANNEXE F    ENTREVUE AVEC OLIVIER DUCAS, FRANCIS MONTY ET JULIE VALLÉE-LÉGER

1 [...]

2 Laurianne Bézier : Quelles sont vos inspirations ? Vous aviez déjà parlé de l'Oulipo la dernière fois...

3 Olivier Ducas : Oui c'est ça, je l'ai cité en disant : « on aime avoir des contraintes pour écrire, des fois c'est  
4 des contraintes plus sévères que d'autres ». Dans *Villes*, on va en parler tantôt, mais c'était très clair dès le  
5 départ de avec quoi on allait travailler. Donc ça veut dire que tout le reste on n'allait pas travailler pas avec.  
6 On voulait qu'il y ait une caméra au départ. J'ai accepté d'en voir deux finalement, mais pas en même temps,  
7 et de pouvoir *switcher* entre une puis l'autre, sinon il y aurait eu des temps morts entre les moments où je  
8 change les images. Donc on pouvait passer d'une image à l'autre pendant que je travaillais sur la une alors  
9 qu'il y avait la deux. Mais c'était moi qui devais manipuler les caméras. Après même ça a été discuté « mais  
10 là pourquoi il n'y a pas quelqu'un à la régie qui », « non non c'est moi qui doit qui doit *call la shot*, parce que  
11 sinon on va voir que ça vient de la régie, et là le Bon Dieu va exister et toutes les images vont venir du Bon  
12 Dieu. Faut qu'elles viennent de moi, comme ça on va savoir que c'est fait devant nous ». Donc le rapport avec  
13 le spectateur était important. On savait que les objets qui seraient filmés par la caméra et seraient mon sujet  
14 principal. [...] Enfin ça, ça ressemble un peu à l'Oulipo dans la façon créer, c'est-à-dire qu'on commence par se  
15 contraindre, puis c'est l'effort pour trouver les contours de cette forme-là qui est l'écriture d'une œuvre.

16 Julie Vallée-Léger : Mais je trouve que ce qui ressemble à l'Oulipo aussi, c'est que c'est ludique. C'est super  
17 ludique, mais c'est super *nerds* haha. À la fois ça ne se prend pas pour d'autres, mais en même temps oui. Je  
18 ne sais pas comment dire, c'est spécifique. Et en même temps tout le monde trouve ça très drôle. Donc ce  
19 n'est pas hermétique bien que ça soit très contraint.

20 OD : Oui, il y a quelque chose d'un peu expérimental et scientifique dans l'approche, ça c'est sûr. En tout  
21 cas pour des artistes, pas pour des scientifiques. Des scientifiques seraient comme « mais non, ce n'est pas  
22 scientifique ce que vous faites ». Non ça l'est pas. Mais pour des artistes en quête d'absolue liberté, pour  
23 certains que ça paraît bizarre.

24 [...]

25 JVL : Mais c'est assez répandu que le conteur et le théâtre d'objets sont quand même proches. Le conte  
26 soutient l'objet, ou en tout cas l'adresse du conte et du conteur, pas du conte lui-même. La façon d'avoir un  
27 regard sur l'action et sur la dramaturgie... le fait que l'acteur est comme un passeur de sens. Et puis il y a  
28 toujours un genre de « tu *catch-tu* ce que je suis en train de faire ? », une espèce de jeu.

29 [...]

30 LB : Est-ce que le théâtre d'objets est nécessairement un théâtre de conventions ?

31 OD : Nécessairement. Au théâtre il y a toujours une adhésion à la convention théâtrale, sauf quand elle n'est  
32 pas connue. Quand les gens ne sont jamais allés au théâtre et que tout à coup ils voient du monde qui fait  
33 quelque chose, ils peuvent se demander ce qui se passe. Si tu ne connais pas cette convention-là : [chuchote  
34 comme s'il était un spectateur au théâtre] « Mais non ils jouent des personnages », « ah OK OK c'est pas  
35 lui ! », « mais non c'est pas lui, il fait semblant qu'il est un autre ! », « ah OK OK ». [reprend sa voix normale]  
36 C'est du théâtre. Mais en général, cette convention-là, quand tu rentres dans un théâtre, tu la connais. Donc  
37 elle est admise, donc on la questionne ni d'un côté ni de l'autre. Tant qu'on est dans cette convention-là ça va.  
38 Mais il peut y avoir plein de conventions. Nous on s'amuse en théâtre d'objets à passer d'une convention à  
39 l'autre parce qu'on est beaucoup dans la citation, on adore ça. On change souvent nos conventions. Là tout à  
40 coup je fais une référence au cinéma, là les gens pigent la référence au cinéma parce qu'ils ont déjà vu ça au  
41 cinéma, et là ils font « ah ! Je n'ai pas de caméra, je n'ai pas d'acteur, mais je reconnais cette scène ». Donc  
42 c'est toujours une espèce de métadiscours qui prend appui sur les images.

43 JVL : Oui et puis sur l'imaginaire collectif commun. Plus que dans d'autres. En fait au théâtre, dans tous les



44 arts, on utilise l'imaginaire collectif pour ce citer, s'autociter, se contre-citer et faire des références. Mais en  
 45 théâtre d'objets, on prend pour acquis que les gens ils connaissent la *tour Eiffel* si on leur dit « *Tour Eiffel* »,  
 46 sinon il faut leur expliquer. Donc si on fait un *show* pour les zéros à trois ans, la *tour Eiffel* elle ne veut plus  
 47 rien dire. Il faut prendre pour acquises certaines bases ou en tout cas lancer des perches. Si on sait qu'il y en  
 48 a qu'on n'atteindra pas, il faut que le reste soit plus facile pour que le sens passe tout de même.

49 [...]

50 JVL : On est moins rigide que les français de la première vague.

51 LB : Le Théâtre de cuisine, le Vélo-théâtre, etc. ?

52 JVL : Oui, parce qu'eux ils ne peuvent pas manipuler l'objet. Ils peuvent le déplacer, mais ils ne veulent pas  
 53 le marionnettiser. Ils n'ont jamais 2 yeux... Nous on n'a presque pas d'yeux, il n'y a qu'Ubu qui a des yeux.

54 OD : Oui.

55 JVL : Mais parce qu'il y a des gens qui font du théâtre d'objets, mais c'est plus des marionnettistes qui vont  
 56 prendre un *tupperware* et leur mettre deux yeux et ça va devenir des bonshommes. Ils jouent aux bonshommes.

57 OD : Les gens du théâtre d'objets de l'époque se sont positionnés loin de la marionnette. Le théâtre d'objets  
 58 n'est pas une branche de la marionnette pour eux. Ça n'a rien à voir. Pour eux, ils manipulent des personnages :  
 59 « nous, on met des objets en scène, et on va mettre le vrai objet ». Ils n'aiment pas beaucoup qu'on dise  
 60 que ça, c'est la *tour Eiffel* [pointe le *tupperware* même s'il ressemble aussi à une pyramide. « Mais comme la  
 61 forme ressemble, ça se peut ! », « oui mais non, ça prend une petite *tour Eiffel* ». Donc les objets sont là pour  
 62 se représenter eux-mêmes, avec des témoins. On parle beaucoup de ça aussi, un objet qui est un témoin de  
 63 quelque chose, il est chargé de son histoire, et c'est de ça qu'il témoigne. Nous on va avoir des conventions  
 64 assez claires. Ça veut dire qu'il y a des langages qui ne fonctionnent pas bien ensemble. C'est dur de travailler  
 65 avec le symbole et d'avoir en même temps un personnage qui bouge. Un objet qui bouge c'est bizarre. Donc  
 66 des fois il faut établir quelles sont les conventions à l'intérieur même du théâtre d'objets, les conventions sur  
 67 lesquelles on veut marcher, celles avec lesquelles on ne veut pas. [...] En objet, [...] c'est comme si ça s'adressait  
 68 plus à notre intelligence, notre culture... C'est aussi la surprise souvent de réfléchir sur le travail... Le plaisir  
 69 du spectateur vient beaucoup de son propre plaisir à comprendre qu'il a compris.

70 JVL : Oui, qu'il est intelligent haha. On joue à ça. Il est heureux d'être brillant, de se dire « ah oui j'ai  
 71 catché » ! Et nous de lui dire « OK t'as catché ça, mais regarde ça, ça peut être une autre chose aussi ! »,  
 72 « ah wowwww OK je l'ai le troisième, puis le quatrième puis le cinquième sens... ! ».

73 [...]

74 LB : Dans *Scarlett*, [...] c'est juste une trame sonore qui est fixe et qui est lancée, ou alors elle évolue avec  
 75 toi ? Comment c'est géré ? Parce que c'est tout le temps tellement synchrone que je me dis que ça n'est pas  
 76 possible que ce soit juste toi qui te synchronise avec la musique parfois (mais si c'est ça bravo).

77 JVL : C'est des ajouts. Et à chaque fois, on sait que quand le panneau noir passe, il y a un *cue* de son qui  
 78 part, puis que quand c'est la porte, on entend la porte.

79 OD : Ou la vitre qui tourne par exemple, le « chhiitthhiit », le bruit de porte et là on est rendu dehors.

80 JVL : Ce sont des ajouts tout le temps. Go, go, go... Même chose, dès que le verre entre, on sait que quand il  
 81 est au tiers de l'image, là il y a la trompette qui part. Quand il y a le verre, dès qu'il se dépose, là on rentre  
 82 dans le bar. C'est la régie qui gère tout.

83 LB : C'est qui à la régie ?

84 OD : Ça a été Clémence [Doray] ma première régisseuse, mais j'en ai eu plusieurs, il y a eu Julie Brosseau-Doré  
 85 aussi.

86 JVL : Mais c'est Nicolas Letarte qui avait écrit la bande. On avait commençait la ville sans musique, mas  
 87 rapidement Nicolas est arrivé et il rajoutait des morceaux. On était comme « ah ouaiiis ». Mais c'était drôle  
 88 parce que des fois on sentait que le verre, ça ressemblait à une trompette et il était comme « on ne pourrait  
 89 pas mettre du Miles Davis ? Ou quelque chose ? » pis là il en a mis... Et c'est drôle parce qu'à la fois on est  
 90 dans l'ambiance d'un ascenseur pour l'échafaud, mais on sent aussi la trompette... Après ce n'est pas grave

91 que les gens ne voient pas la trompette, le cornet et tout. Pour moi c'était clair qu'il fallait qu'il y ait quelque  
92 chose comme ça, mais les gens prennent ce qu'ils veulent là-dedans.

93 OD : Ce spectacle-là est plein d'écritures parallèles. Tout ce qui est objet, c'est une écriture. D'ailleurs c'est  
94 pour ça que Julie c'est une auteure pour moi. On a écrit le show ensemble. Il y a du texte, moi j'arrive avec  
95 du texte. Il y en a ou je suis arrivé avec du texte et on a créé de l'image à partir du texte. Puis j'ai réécrit  
96 avec l'objet qui arrivait. Il y en a pour lesquelles Julie arrivait en disant « j'ai tel et tel objet, il me semble  
97 que ça irait bien avec ça ».

98 JVL : Mais celle-là [Scarlett], la manière dont elle est arrivée, c'est qu'on avait la ville du café et qu'on se  
99 disait que ce serait le *fun* d'avoir le même principe, mais avec d'autres objets et là on s'est dit qu'avec les  
100 objets du bar ce serait le *fun*.

101 [...]

102 OD : Pourquoi on peut dire qu'il y a plusieurs écritures, c'est qu'il y a des villes où j'ai dit « là je veux, qu'il y  
103 ait une ville où il n'y a pas de texte, mais les autres éléments, qu'il y ait une ville où il n'y a pas d'objet, mais  
104 les autres éléments » etc. Il y en a une où il n'y a pas de musique, pas de son. Il y en a une je suis dans le noir,  
105 il n'y a pas de lumière. Finalement, on jouait avec les paramètres d'écriture. On voulait faire des villes en  
106 utilisant le principe de correspondance qui soit juste. Il y en a une qui n'a plus de lumière. Je dis « bon beh  
107 c'est ça... cette ville-là est super belle, mais vous ne la verrez pas. Désolé, il fait noir... Tout ce que je peux  
108 dire, c'est que c'est dommage que vous ne voyiez pas la ville parce qu'elle est extraordinaire ». Donc c'est la  
109 ville qu'on ne verra jamais. Ces structures d'écritures nous permettaient de poser la contrainte « avec quoi je  
110 travaille sur cette ville-là et avec quoi je ne peux pas travailler ». Mais pour la structure oui, c'est toujours un  
111 jeu avec la régie. C'est-à-dire qu'on est un duo. Moi quand je fais le spectacle, je suis en duo avec la régisseuse  
112 parce que des fois on s'attend, des fois je le sais qu'elle sait que je suis un petit peu plus en retard ou que je  
113 prends plus de temps parce que le public de ce soir m'en donne moins donc woop on s'adapte, on s'ajuste,  
114 c'est comme une danse.

115 [...]

116 LB : Et Nicolas [Letarte] ?

117 OD : Il est arrivé quand même très vite, Nicolas.

118 JVL : Il est arrivé vite. Il y a des choses qui sont apparues, mais pas une ville complète sans lui. Même la  
119 ville, avec les micros-fiches qui ressemblaient à des cubes de *Tetris*. Moi j'étais comme « ahhhhh les micros  
120 fichhheees » ! On en avait parlé, je n'en avais jamais commandé, on ne savait pas ce qu'on allait faire avec. On  
121 a dit « ça ressemble à *Tetris* », là Nico nous a sorti la musique de *Tetris*. Il a fait une recherche en disant « ah,  
122 mais la musique de *Tetris*, c'est une musique traditionnelle russe ».

123 OD : Il l'a viré de bord. Il l'a joué à l'envers.

124 JVL : C'est ça, il a pris le thème, il a pris la version symphonique et il l'a tourné de bord...

125 OD : Il par sur la musique symphonique, pis après ça c'est *Tetris* à l'envers.

126 [...]

127 LB : J'ai une question un peu plus intense. Pourquoi vous faites du théâtre ?

128 [...]

129 OD : S'il y a une constante, pourquoi le théâtre, pourquoi pas d'autres choses ? J'aime le temps réel du théâtre.  
130 Je ferais du cinéma sinon, avec toutes les images, tu sais. Mais j'aime le temps réel, j'aime la rencontre en  
131 temps réel avec le spectateur. C'est un peu obsessionnel ça d'ailleurs, dans le travail que moi je fais et que la  
132 compagnie fait. C'est écrit pour un support, enfin c'est comme ça que moi je le perçois. [S'adresse à Julie] Toi  
133 tu vas peut-être dire autre chose, [se retourne vers la chercheuse] mais si tu fais de l'art visuel, de la peinture,  
134 tu crées pour un support, dans un temps qui est le temps de ta création, et un autre temps qui est la personne  
135 qui regarde ton œuvre. Mais tu n'es pas là, donc ça se passe en deux temps. C'est comme le roman, tu l'écris  
136 et après ça il y a des gens qui lisent, ça ne se passe pas en même temps. Au théâtre, ça se passe en même  
137 temps, c'est-à-dire que tu l'as créé avant, sauf que ce que tu montres, en tout cas dans mon approche, dans

138 notre approche, on fait des spectacles où tout n'est pas à ce point parfaitement liché par des mouvements  
 139 chorégraphiques et que les gens soient là ou pas, ça ne change pas. On aime que la forme qu'on crée soit une  
 140 forme, pas interactive parce que c'est un mot galvaudé qui est mieux servi par d'autres médiums, mais où la  
 141 vitesse réelle des événements s'entrechoque. Aussi, on aime une certaine relation avec le spectateur et qu'elle  
 142 soit essentielle dans la forme. C'est comme une forme trouée, ou une forme incomplète qui se complète en  
 143 représentation. Ça, ça m'intéresse. [...] Donc c'est plus ça, le théâtre n'est pas un lieu nécessairement pour  
 144 dire quelque chose ou un message, c'est juste pour créer des formes. Moi ce qui m'intéresse c'est de créer des  
 145 formes, pas nouvelles, mais que moi je ne connais pas en tout cas.

146 [...]

147 OD : Il y a comme une sorte d'honnêteté par rapport au spectateur où on ne va pas lui cacher des choses  
 148 formidables et qu'ils fassent « woow comment ils font ? ». À part la boule miroir. Ça je te le dis pas parce que  
 149 si je te le disais tu te rendrais compte qu'il n'y a pas de truc.

150 FM : Ben. C'est une sorte de truc.

151 OD : Ce n'est pas vraiment un truc. En fait il n'y a rien d'autre que ce qui est visible.

152 FM : Faut le trouver.

153 OD : Ah oui, oui, oui, mais ce que je veux dire c'est que ce n'est pas un Bon Dieu qui arrive de nulle part.

154 JVL : C'est aussi que si c'est trop technologique, les gens ils décrochent. Par exemple les feux d'artifice. Des  
 155 fois quand c'est trop gros, tu dis « ça a couté des millions de dollars, mais c'est plate, c'est juste des feux  
 156 d'artifice ». Alors que des fois, juste de voir « ohn il y a une petite lumière bizarre, je vois la réflexion sur une  
 157 vitre » et ça devient magique alors que c'est super *low tech*. C'est juste que c'est précis et que t'as l'impression  
 158 que c'est juste pour toi... Tu le sais que c'est le réverbère de l'autre côté de la rue qui fait ça, mais tu te dis  
 159 « wow, c'est magique ». Si on essaie de recréer un truc, les gens savent que c'est juste un petit personnage en  
 160 papier. Mais si tu le déchires, là ils vont trouver ça super triste.

161 OD : Vraiment.

162 [...]

163 LB : Et le rapport entre le théâtre d'images et le théâtre d'objets ?

164 Francis Monty : C'est-à-dire que là où ça se récupère c'est que nous on considère l'objet comme faisant partie  
 165 du théâtre d'images. C'est-à-dire que ça crée une image qui est entre l'acteur et le spectateur. Tu composes  
 166 avec cette image-là. Il y a comme un triangle entre le spectateur, acteur, image... Les formations se coulent de  
 167 cette façon-là. Si je dis *image*, c'est souvent *image en mouvement*. En théâtre, on ne va pas être tant que ça  
 168 sur des images arrêtées. Mais en définissant ce qu'on fait comme de l'image, ça veut dire que c'est plus large,  
 169 qu'on peut faire plus de choses. Tu n'es pas pris juste dans une relation de manipulation (même si ça peut en  
 170 être une).

171 [...]

## ANNEXE G ENTREVUE AVEC OLIVIER DUCAS

1 [...]

2 Laurianne Bézier : Est-ce que vous avez développé une méthode de création fixe que vous êtes capable de  
3 nommer ? Avez-vous des étapes de création ?

4 Olivier Ducas : C'est-à-dire qu'il y a des constantes, j'ai le goût de dire dans notre travail, mais on n'a pas  
5 vraiment une feuille de route où voilà, quand on crée un spectacle, on commence comme ça. Clic-clac, clac.  
6 Après, il y a des constantes dans le temps. Pour chacun des spectacles, on essaie de nommer le processus  
7 qui convient. C'est vrai pour vraiment plusieurs spectacles, souvent ça part des outils. T'as vu comment on  
8 part de l'objet. Il y a plein de façons de partir de l'objet. Des fois c'est avec de la caméra. Des fois, c'est avec  
9 certaines règles de jeu. Fait que s'il y a une constante, c'est que oui, on nomme, dès le départ. Il y a une  
10 intuition créatrice, il y a quelque chose qu'on a envie de faire, ou on a le sentiment qu'il y a un amalgame  
11 ou une piste à suivre. Souvent c'est vraiment une forme d'intuition. Très vite on nomme le processus, ou les  
12 éléments à l'enjeu avec lesquels on veut travailler. C'est-à-dire que c'est comme une contrainte qui est définie  
13 dès le départ.

14 Laurianne : OK. Donc en fait, vous vous limitez sur les médias à ce moment-là (ou les médiums pardon) ?

15 OD : Oui, très tôt. Souvent on va dire « on veut travailler là-dessus, avec ça ». Et nécessairement, cette  
16 contrainte-là, parce qu'on a la confiance absolue que c'est à la fois fertile et à la fois nécessaire pour écrire  
17 finalement, on écrit avec à partir de la forme ou pour une forme. Après le reste se décline, c'est-à-dire qu'il y a  
18 des choses et des éléments qu'on va laisser entrer dans la création et d'autres non, parce que ces contraintes-là  
19 sont comme des balises. Je ne sais pas si tu veux des exemples. Tu me diras par rapport à certains spectacles  
20 que tu as vu, mais ça c'est une constante. Après, les règles vont changer toujours d'une fois à l'autre. Donc  
21 ce n'est pas tant qu'il y a des règles qui sont acceptables et d'autres non, ou qu'il y a des éléments qui  
22 sont acceptables et d'autres non. Tu vois dans *Léon le nul* on travail sans objet. Donc... Mais c'était ça la  
23 contrainte : c'est un acteur seul en scène, il faut qu'il fasse tout lui-même, il n'y a pas de son, c'est lui qui fait  
24 le son. Et comment on écrit après ça pour ça ? Voilà, fait que des fois c'est plein de questions, parce qu'il y a  
25 des éléments avec lesquels on est moins à l'aise. Moi, je fais de la superposition de temps dans mon prochain  
26 spectacle.

27 LB : Oh !

28 OD : Et il y a de la vidéo. Fait que là, comment ces éléments-là coexistent pour le spectateur, mais ne  
29 coexistent pas pour les personnages. Je n'ai jamais fait ça, c'est un peu compliqué, t'sais. Fait que là, c'est  
30 une règle. À partir de là, on fait comment on écrit pour ça ? Et surtout, qu'est ce que ça nous contraint, mais  
31 comment ça me permet d'écrire nouvellement, ou du moins d'une façon que je ne connais pas ? Mais ça ne  
32 répond pas exactement à la question, c'est-à-dire qu'on n'a pas une méthode. Mais on a plus un coffre à outils.  
33 Avec l'objet, mettons, quand on l'enseigne, évidemment, on enseigne des choses très précises. Sur le regard du  
34 manipulateur, sur l'implication physique par rapport à l'objet, etc.

35 LB : OK ! Mais est ce que vous avez... Enfin j'imagine que vous tenez des cahiers d'idées. Et petit à petit,  
36 vous en parlez entre vous et que ça, ça vous mène à organiser des séances de travail. Et dans ces séances de  
37 travail, vous partez des médiums. Puis, petit à petit, vous sortez des images et là, vous arrivez à des esquisses  
38 d'un prochain spectacle. Puis vous mettez en place un travail de groupe pour créer le spectacle et ça, ça mène  
39 à un spectacle. Mais après vous le retravaillez comment ?

40 OD : Exact. Si on fait ça simple, il y a quelques années, on a vraiment nommé cette affaire-là. C'est quand on  
41 a créé les Études en fait. Donc avant ça, on le faisait un peu. On a envie de travailler avec ça, on a envie de  
42 travailler avec ça, là on le faisait. C'était très organique, dans le sens où c'était Francis, c'était moi, puis un  
43 ou deux collaborateurs éventuellement. En nommant ce processus-là, à travers l'Étude, ça a été de dire « avec  
44 les Études, on va inviter des gens de la compagnie, donc des proches de la compagnie, puis d'autres artistes  
45 avec qui on aimerait travailler. On va nommer sur quoi on travaille. Si on fait une étude sur la courte forme,

46 par exemple, on va arriver avec plusieurs projets de courtes formes. On va créer des équipes et les gens vont  
 47 travailler sur les courtes formes, puis nous, on veut faire de la mise en scène de toutes ces courtes formes-là ».   
 48 Donc c'est des façons de travailler qui ont été nommées. Cette idée de travailler par esquisses, c'est-à-dire  
 49 qu'on se donne des espaces de travail où on peut faire émerger justement des idées ou vérifier des intuitions.  
 50 Des fois ça fait « ah, j'ai le goût de travailler comme ça. J'ai le goût de travailler avec ça sur le prochain ».   
 51 Fait que là, pour faire un spectacle de même, je travaille sur des phases de création, des fois sans échéances  
 52 précises. En fait, presque toujours sans échéance précise. On crée le spectacle, et quand il va être près, on va  
 53 le sortir.

54 LB : Et c'est depuis combien de temps que vous faites ça ? Que vous nommez les formes ?

55 OD : Depuis toujours. C'est-à-dire qu'on a toujours fait ça. Avec *Ubu*, on savait qu'on voulait travailler avec  
 56 des objets et que les objets soient les personnages. Avec *Persée*, on savait qu'on voulait mettre en avant un  
 57 spectacle où les acteurs et les objets allaient partager le même espace. Au lieu que les objets soient sur la table  
 58 et les acteurs derrière, on voulait qu'on soit dans le même espace. On voulait qu'il y ait une variété de temps,  
 59 donc que ce soit poétique, mythologique, comique, clownesque. On voulait jouer sur les temps. On voulait  
 60 travailler avec des masques et des objets. Et quoi d'autre ? On voulait que nos acteurs soient des personnages.  
 61 On ne voulait pas être juste les narrateurs qui font tout, on voulait être des personnages. Tout ça, c'était  
 62 nommé dès le départ. Et puis là, on est partis d'une esquisse qu'on avait déjà fait il y a longtemps. Donc, cinq  
 63 ans plus tôt, on avait fait une esquisse sur la décapitation, sur les différents thèmes, sur les différents contes et  
 64 histoires reliés à la décapitation, parce qu'on voulait faire un spectacle sur une action dramatique et non pas  
 65 sur une thématique déclinée en action, on avait dit « la décapitation et tous les thèmes que ça suggère ». Puis  
 66 finalement, on avait choisi *Persée* parce que *Persée* décapite Méduse. On aimait bien cette histoire, on a pris  
 67 ça pis on a travaillé avec les éléments qu'on avait nommés. C'est devenu le spectacle *Persée*.

68 LB : OK, wow ! Je comprends. T'as répondu à une autre question, mais du coup, ma première question c'était  
 69 plutôt depuis quand est-ce que vous nommez les Études ?

70 OD : La première étude, selon toute réserve, je pense que c'est en 2014, 2013 ou 2014. Il me semble.

71 LB : OK.

72 OD : Puis on en a fait plusieurs à Montréal sur différents sujets, puis après ça on a commencé à en faire au  
 73 Canada, dont une à Winnipeg, une à Vancouver...

74 LB : Vous êtes allés chercher des artistes en faisant ça ?

75 OD : Oui. Grosso modo, une Étude c'est la moitié de notre équipe proche et l'autre moitié, c'est des gens  
 76 qu'on invite, avec qui on aimerait travailler.

77 LB : OK, donc avec qui vous avez potentiellement jamais travaillé, juste vous avez vu leurs univers.

78 OD : Oui, exact.

79 LB : Et c'est quoi qui vous a inspiré cette méthode de travail ?

80 OD : Les Études ?

81 LB : Oui. Ou même si tu me dis que vous faites ça depuis le début, ça vient d'où ?

82 OD : Il y a une affaire de foi là-dedans. Nous on croit à la contrainte créatrice. Si on doit nommer des  
 83 inspirations, l'Oulipo en est. C'est sûr qu'on croit beaucoup en ça, on a l'intime conviction que le travail d'un  
 84 artiste crée des formes. Ce n'est pas un truc qui est arrivé par accident, c'est un truc qui était là dès le départ.  
 85 On a toujours eu envie d'avoir une écriture dramatique qui tient compte de la représentation, où le texte n'est  
 86 pas une matière à mettre en scène, c'est une matière à accorder avec un jeu de scène. Donc à partir de là beh  
 87 toutes les contraintes qu'on se donne doivent être liés avec la représentation. Quand on s'en éloigne trop en  
 88 général, ça fait du texte un peu mort à notre goût. Et depuis le début, on a toujours voulu ça.

89 LB : Donc que vous avez l'écriture pour l'objet, pour la marionnette, l'écriture pour la lumière, j'imagine,  
 90 pour le son, pour la musique.. ?

91 OD : Parce que ce n'est pas aussi systématique. Tu me diras si c'est boiteux comme comparaison, mais c'est  
 92 comme un orchestre pour moi. Quand tu écris pour un orchestre, si tu composes la musique, il faut que tu

93 connais les instruments pour lesquels tu écris, ça ne veut pas dire que t'en joues, ça veut dire que tu sais  
 94 ce que cet instrument-là peut te permettre. C'est quoi son amplitude, c'est quoi son timbre. Après ça, tu  
 95 vas dire « ah oui ». Tu vas savoir éventuellement que si tu *feat* le hautbois, puis que tu fais faire un truc en  
 96 même temps avec le tuba, ça va faire ce genre d'amalgame. T'as pas besoin de l'entendre, tu le sais, parce que  
 97 tu connais les deux assez bien pour savoir qu'en les mélangeant sur tel ou tel truc, ça va donner tel et tel  
 98 effet. De la même façon, quand on dit qu'on écrit pour l'acteur ou plus pour l'objet, c'est que dans le fond, on  
 99 dit « ah ! Voilà, dans l'écriture, mettons dans cette scène, je vais savoir que cette information-là va beaucoup  
 100 mieux passer par l'objet que si j'essaie de le faire dire à l'acteur. Donc ça, je vais le donner à l'objet ». Tu  
 101 comprends ce que je veux dire ? Et puis d'autres fois, je vais dire « Ça, c'est une information qui passe par  
 102 l'acteur. Ou même, qui passe par le personnage, pis d'autres fois qui passe par le narrateur ».

103 LB : OK, je comprends.

104 OD : Fait qu'au fond, l'écriture ce n'est pas tant que j'écris pour l'objet, puis là j'écris pour, puis là j'écris  
 105 pour. C'est « par où passe mon information ? ».

106 [...]

107 LB : Est-ce que vous avez des temps spécifiques d'explorations sonores ? Par exemple, Marcelle [Hudon] nous  
 108 a donné un atelier à l'AQM où, parmi différentes choses, elle nous a présenté trois manières d'aborder l'objet :  
 109 une l'objet marionnettique, une l'objet comme extension du corps et une autre l'objet comme personnage,  
 110 l'objet personnifié. Puis après, on a fait un quatrième exercice, c'était vraiment de travailler sur le son même  
 111 de l'objet, puis à partir de ce son-là, pour travailler, partir de l'objet lui-même. Est-ce que vous faites ça  
 112 systématiquement ? Comment ça se passe ?

113 OD : Elle elle faisait quoi ? C'était par exemple des objets qui avaient des petits clic-clac ou des souffles ? Pis  
 114 là tu disais « beh là OK, c'est comme son souffle, c'est comme la voix de l'objet » ? Et ta question c'est est-ce  
 115 qu'on fait ça systématiquement ? C'est-à-dire que dès qu'on travaille avec des objets nouveaux, c'est comme  
 116 si on essaie de faire le tour de ce que nous permettent les objets. Ça se fait super rapidement maintenant,  
 117 parce qu'on a l'habitude. Dès qu'on prend un truc, on le bouge, on regarde ce qu'il fait. [...] On le dépose,  
 118 on regarde comment il sonne, on voit si on regarde à travers ce qui se passe. Qu'est-ce que je vois ? Est-ce  
 119 que c'est net ? Ça fait que comme ça, ça va super vite en fait. Pis là on se dit « ça serait cool si, c'est drôle  
 120 l'image que ça crée, on pourrait l'utiliser dans le fond comme filtre pour la caméra. OK, ouais c'est bon. Et en  
 121 ombre ça ferait quoi ? » Ça va super vite.

122 [...]

123 LB : C'est qui les équipes de La Pire Espèce ?

124 OD : Nos proches collaborateurs, ça va être Marcelle Hudon, ça va être Étienne Blanchette, qui joue Léon. Ça  
 125 va être Alexandre Le Roux qui joue avec Francis dans *Jimmy Jones*, Julie Vallée-Léger, scénographe, qui est  
 126 toujours là. Des fois t'as des gens aussi comme Martine, qui commence à travailler beaucoup avec nous, fait  
 127 que c'est une proche collaboratrice. Ce n'est pas un *stamp* officiel, mais dans le fond, c'est comme les gens  
 128 avec qui on travaille beaucoup. Mathieu Gosselin, il a travaillé sur plein de projets avec nous. Là il commence  
 129 à y avoir aussi toute notre équipe de formateurs-créateurs. Nicolas Germain-Marchand commence à être un  
 130 régulier. Jérémie Desbiens. Voilà, Antonia, elle commence à être de plus en plus proche de nous parce que là  
 131 on travaille plus souvent ensemble. Anne-Marie Levasseur, qui travaille sur plusieurs projets. Fait que c'est ça,  
 132 on a quand même une espèce de noyau d'artistes avec qui on travaille plus, mettons. C'est eux autres.

133 [...]

134 LB : Si je veux parler de La Pire Espèce et de ses membres, je peux utiliser le pronomiel pour inclure tout le  
 135 monde ?

136 OD : Oui, oui ! Parce que dans un autre paradigme que celui qu'on a chez nous, on aurait une troupe  
 137 permanente. C'est-à-dire qu'eux autres ils seraient salariés pour travailler avec nous. Mais on ne peut pas faire  
 138 ça. C'est impossible dans notre système. Donc dans le fond, on essaie de maximiser le temps de travail qu'on  
 139 a avec eux et ils sont devenus des spécialistes. Fait que nous on considère que c'est comme notre troupe, on  
 140 les appelle nos « proches collaborateurs », mais c'est la même chose. Donc oui, bien sûr, tu peux parler d'eux.

141 LB : OK, génial.

142 OD : Puis ils travaillent ailleurs. L'autre chose qui est intéressante, c'est qu'ils travaillent avec nous, mais ils  
143 ont aussi d'autres choses ailleurs. Ce qui enrichit en fait le travail.

144 LB : Mais c'est ça qui est intéressant aussi quoi !

145 OD : Oui.

146 LB : OK. C'est quoi votre rapport à la création collective ? Parce que quand j'en ai parlé avec mon codirecteur,  
147 il m'a expliqué que ça avait une histoire au Québec et que c'était quand même très connoté politiquement  
148 comme terme. Donc je voulais savoir quel est votre rapport avec la création collective ?

149 OD : On ressemble beaucoup à la création collective dans la mesure où tout le monde a un droit de parole sur  
150 tout. C'est-à-dire qu'en salle de répétition, il n'y a pas d'éléments hiérarchiques qui fait qu'on n'a pas le droit  
151 de proposer ou de questionner des affaires. Ça veut dire que les acteurs peuvent parler d'éclairage et que  
152 la scénographe peut proposer quelque chose sur le jeu. Là où on n'est pas dans de la création collective à  
153 proprement parler, c'est que les décisions, qui ne se prennent pas tout le monde ensemble. Il y a des metteurs  
154 en scène et leur rôle c'est de décider. Ça c'est important quand même de le maintenir pour nous, parce que  
155 sinon, ça fait de la mélasse un peu. Si tout le monde décide ensemble, ça veut dire qu'on prend toujours  
156 une solution consensuelle. Ce qui est très bien dans la vie ! Je pense que c'est une bonne façon de gérer, par  
157 exemple un département en littérature, de travailler par consensus parce que c'est plus durable. Tu prends  
158 des décisions, pis après ça, ça dure longtemps. Ça ce n'est pas gagné sur un vote serré, pis les gens se disent  
159 « OK, mais quand je vais être dans mon local de cours, je le ferai pas ». Tandis que dans une création tu ne  
160 veux surtout pas quelque chose de consensuel. Tu veux quelque chose de très assumé, très affirmé. Des fois il  
161 faut que quelqu'un fasse « non, c'est là qu'on s'en va ». Donc là-dessus, non, nous ne sommes vraiment pas  
162 de la création collective, puisque les décisions, c'est les metteurs en scène ultimement qui les prennent. Fait  
163 qu'on ne se conte pas d'histoires là-dessus quand même. Sauf que je pense qu'on est très horizontal dans la  
164 façon d'échanger, dans la façon de chercher.

165 [...]

166 LB : Je voulais savoir c'est quoi votre rapport avec le travail de Robert Lepage ?

167 OD : C'est sûr qu'il y a ouvert une voie. Il est arrivé avec une nouvelle façon de travailler. Moi, je ne le connais  
168 pas particulièrement, mais on parle des Cycles Repères, t'as sûrement lu là-dessus. Les Cycles Repères, c'est  
169 avant tout cette question-là de créer avec une méthode pour générer ce qui sort de ce qu'on apporte comme  
170 artefacts ou comme matériaux avec lesquels on va travailler. Donc au fond, c'est sûr qu'il y a des similitudes  
171 avec ce qu'on fait, je ne peux pas dire le contraire. Après nous, on ne travaille pas selon la méthode Repère, je  
172 n'ai jamais lu la méthode Repère. Je t'en parle comme quelqu'un qui en a entendu parler. Mais notre lien  
173 avec Robert Lepage. On a un lien, une proximité, d'une certaine façon dans notre façon de faire du théâtre  
174 d'images, et donc d'écrire. L'écriture et la mise en scène sont un peu liées. Mais on est très, très différents  
175 dans notre travail de lui sur le rapport au public. C'est-à-dire que Robert Lepage est connu pour souvent  
176 faire des adresses au public, mais c'est des adresses cachées derrière un personnage. C'est-à-dire que là, par  
177 exemple il va avoir un peu un ton de conférencier, sauf que c'est un personnage de son spectacle qui est un  
178 conférencier. D'une certaine façon, il est quand même dans un cadre de théâtre où tout est contrôlé. Je vais  
179 te donner un exemple, dans un spectacle qu'il fait, très intimiste, il travaille avec son téléphone cellulaire  
180 beaucoup, pis filme justement des petits bonhommes, pis il est dans son appartement. Le frigo bouge, puis là  
181 derrière le frigo, ça devient quelque chose, et c'est lui qui fait tout. Mais en fait, on dirait que c'est lui qui  
182 fait tout dans son appartement, alors qu'en réalité, il y a onze personnes derrière qui sont machinistes et qui  
183 font bouger le décor ! Pis je pense que le point précis qui nous sépare de Robert Lepage, c'est que nous on  
184 fait un théâtre... des fois, à la blague, on dit que c'est un théâtre réel, c'est-à-dire que ce que je fais devant  
185 vous, je le fais vraiment devant vous. Dans tous nos spectacles, c'est super important. C'est comme là le  
186 travail avec de la vidéo, je vais faire de la vidéo en direct et dans le cadre de la vidéo en direct. Dans *Villes*,  
187 *collection particulière* je ne voulais pas qu'il y ait d'images préfilmées. C'était exclu. Parce que s'il y en a  
188 une fois pour régler un problème technique, ça veut dire que tout ce qu'on fait est peut-être potentiellement  
189 faux. Donc le spectateur, il ne voit pas le même spectacle. Si ce qu'on voit à l'image c'est toujours moi qui  
190 le fait avec ma caméra, avec les erreurs possiblement qui vont arriver, le spectateur est témoin de ce qui se  
191 passe maintenant. Pis ce rapport-là, c'est un autre rapport au spectacle. Pis j'ai le goût de dire que c'est un  
192 autre rapport à l'artiste qui est devant. D'une certaine façon, ça dit « présentement, nous sommes dans du

193 temps réel. Présentement, les actions qui se déroulent sur scène se déroulent réellement, donc on est en train  
194 d'assister à quelque chose d'unique ». Et ça, pour nous, c'est essentiel.

195 LB : Pourquoi ?

196 OD : Pourquoi c'est essentiel ? Parce que c'est précisément ça la distinction entre l'art vivant et l'art pas  
197 vivant. Parce que jusqu'à un certain point, si je peux faire toutes mes affaires d'avance, je fais du cinéma. Si  
198 je fais du théâtre, c'est parce que je veux que quelque chose soit scénique, maintenant devant vous... Si je fais  
199 du théâtre, mais que ce que je voudrais dans le fond c'est que tout soit parfait, je suis en train de dire que je  
200 fais du théâtre un peu par dépit. Tu comprends ce que je veux dire ?

201 LB : Oui, je comprends.

202 OD : Moi je suis dans l'idée de la relation, de la relation du spectacle vivant. C'est comme quand des ados  
203 qui ne sont pas allés souvent au théâtre ne comprennent pas que s'ils discutent, ça dérange l'acteur : « mais  
204 je ne parle pas fort ». C'est comme si j'étais à table avec toi, puis on discute là, j'ai rendez-vous avec toi,  
205 on est au restaurant, on parle ensemble, et là tu te mets à discuter avec quelqu'un d'autre pendant que je  
206 te parle. Ça ne se peut pas. Tu ne ferais pas ça. Ou tout d'un coup t'as décidé toi qu'il fallait que tu *check*  
207 si les Canadiens avaient gagné sur ton cellulaire. Ça ne marche pas ! Parce que là, on est en relation et que  
208 tout à coup on ne serait plus en relation. Fait que pour moi, l'art vivant, c'est ça. C'est on est en relation  
209 maintenant. Fait que ce qui se passe, c'est maintenant. Il y a une forme de dépouillement. On est très près du  
210 théâtre pauvre. Si tu veux chercher d'autres sources de théâtre, tu peux aller voir les gens qui font du théâtre  
211 pauvre. C'est qui qui a nommé ça au départ ? C'est avec Grotowski, il est là-dedans. C'est cette idée de : il y  
212 a un acteur en scène, il va te raconter une histoire, mais c'est lui qui te la raconte. Puis avec tout ce qu'il est,  
213 pis avec rien d'autre. Fait que les acteurs c'est des espèces d'absolues virtuoses du corps parce qu'ils n'ont  
214 rien d'autre pour raconter. Fait qu'il faut que leur corps exprime tout. Mais donc le spectateur reçoit quelque  
215 chose de ça. Il y a une générosité qui est reçue, c'est ça faire de l'art vivant.

216 [...]

217 LB : C'est quoi l'origine des bruits dans *Les contes zen* ? C'est pour faire référence à quoi quand tu appelles  
218 avec la canette ?

219 OD : Au départ, c'est de vieilles affaires qui réfèrent à l'Opéra de Pékin. Dans l'Opéra de Pékin, t'as souvent  
220 cette affaire-là qui accompagne la marche d'un personnage « Diwidiw diw diw » avec une corde, puis qui  
221 ralentit. Mais on a appris, après l'avoir fait avec la canette, que c'est comme ça qu'ils font l'appel à la prière,  
222 mais avec du bois et que gong existe aussi pour l'appel à la prière. C'est très drôle en fait. Donc pour vrai, ça  
223 vient de là.

224 LB : Et ça l'appel à la prière c'est au Japon ?

225 OD : Zen, c'est l'appel à la méditation, je pense. C'est les moines bouddhistes qui m'ont dit ça.

226 LB : Génial. Autre chose, c'est quoi ton avis sur le texte de l'essayiste, dans le journal de création « une  
227 histoire de force » ? Il y a tout un moment où elle parle du fait que vous avez fait plein d'exercices et que, en  
228 faisant les mêmes gestes, mais avec un texte différent ça ne donnait pas la même idée, alors qu'en faisant le  
229 même texte avec des gestes différents, on arrivait à peu près à la même chose (ou pas). Puis bref, il y avait  
230 comme un truc où elle disait que ce serait parce que la musique avait l'air de beaucoup plus rediriger les  
231 choses. Est-ce que ce serait la musique qui serait plus forte que le texte, qui serait plus fort que les gestes ?

232 OD : OK, je vais aller voir l'étude. [temps de lecture] OK, je ne vais pas lire jusqu'au bout, mais la question  
233 de la force elle est super drôle. Ma réponse rapide, peut être que ce n'est pas juste là, mais je pense que oui, il  
234 y a des éléments plus forts que d'autres. Mais je pense qu'ils sont plus forts au niveau de la suggestion. Parce  
235 que leur référent est soit plus répandu, donc on est plus nombreux à comprendre la même chose, soit il est  
236 juste plus diffusé. Je pense que la musique à cet effet là beaucoup. Parce qu'elle est omniprésente la musique.  
237 Puis elle est très, très utilitaire. On en fait quelque chose de très utilitaire. Si tu as suivi l'évolution de la  
238 musique, à un moment donné t'arrives avec la musique contemporaine, parce que les gens qui continuent à  
239 chercher comme les autres avant eux ont cherché. Mais à un moment donné il y a des choses qui deviennent  
240 fixées et qui deviennent des archétypes musicaux. Si tu fais ce genre de musique là, tu es en train de suggérer  
241 ce genre d'émotions, parce que dans le passé elle a suggéré cette émotion plusieurs fois avant, n'est-ce pas ?



242 Pour la masse des spectateurs, c'est devenu un signe. Le signe est tellement lisible et tellement fort que si tu  
243 mets ça par-dessus n'importe quoi, c'est elle qui gagne parce que son référent est plus fort. Mais il y a ça en  
244 théâtre. Il y en a plein en jeu d'acteur. Quand les acteurs jouent mal dans Télérama parce qu'ils n'ont pas le  
245 temps de répéter, ils utilisent des signes. Les cinq d'émotions qu'on connaît. Regarder au ciel puis soupirer ça  
246 veut dire « ah mon Dieu, ce que l'autre vient de dire est dont bien stupide. Je ne le dirai pas, mais je n'en  
247 pense pas moins ». C'est un signe, fait qu'ils vont utiliser ça. Ça devient très clair. Fait que quand on joue  
248 carré comme ça, tout est clair, mais c'est vraiment plate. Si tu veux être réaliste, c'est vraiment plate.

249 [...]