

1



2

1. Emmanuel Clolus, maquette pour le spectacle *Tous des oiseaux*.

© Emmanuel Clolus

2. *Tous des oiseaux*, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, La Colline – théâtre national, 2017. Eden (Darya Sheizaf) et Wahida (Nelly Lawson).

© Simon Gosselein

3. *Tous des oiseaux*, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, La Colline – théâtre national, 2017. Eitan (Jérémie Galiana) et Wahida (Souheila Yacoub).

© Simon Gosselein

3



EMMANUEL CLOLUS,
SCÉNOGRAPHE

ENTRETIEN DU 26 JUIN 2019 ³¹⁰

Wajdi Mouawad avait-il commencé l'écriture de *Tous des oiseaux* avant le début des répétitions, afin que le texte puisse être traduit pour les comédiens étrangers ?

Dans l'idéal, c'est ce qui était prévu. Les deux premières parties ont été écrites avant les répétitions, les deux autres parties, pendant. Wajdi fonctionne souvent comme ça. Il a besoin de pratiquer le texte sur le plateau. Il voit par conséquent après coup comment l'histoire peut changer. C'est vrai, par exemple, que *Tous des oiseaux* n'avait pas cette fin-là. On avait tous travaillé sur une autre fin, et quand on l'a répétée, on s'est aperçus qu'on se trompait. Ce dénouement emmenait dans un endroit trop obscur. On a donc changé le quatrième acte, complètement.

Quelle était cette fin ?

À la fin, David rencontrait un chien. Derrière cette petite porte qui est tout le temps là, il y avait un chien noir, le chien de son angoisse, de ses cauchemars. Ce chien sortait et David allait lui parler. On s'est rendu compte que ça emmenait tellement loin dans l'histoire qu'on avait vécu. On ne savait plus si le chien était Dieu... Ce chien amenait un élément qu'on n'avait jamais vu et qui ne faisait pas sens. Cela aurait été différent si le chien avait été incorporé dès le départ dans le spectacle. Là, c'est en le voyant qu'on a compris que ce n'était pas le chemin qu'il fallait emprunter. On a besoin de passer, à la fois, par le processus de l'imaginaire et par la réalité du plateau. C'est le plateau qui dicte ses règles.

La multiplicité des langues a également dû impliquer certaines contraintes.

C'était la grosse difficulté du spectacle. Wajdi nous l'a dit dès le début : il n'y aura pas de langue française. Je devais trouver un moyen pour projeter le texte et éviter le surtitreur. Je ne voulais pas être comme à l'opéra, avec un surtitreur en haut ou en bas, qui obligerait le spectateur à choisir : regarder ou lire. Avec Wajdi, nous sommes arrivés à cette conclusion qu'il fallait incorporer les mots au même niveau que l'acteur. Comme une case de bande dessinée : on voit l'image et on lit en même temps. Tout le défi était de savoir comment on arrive à donner un support vertical sans confronter le spectateur à une chose énorme. Il fallait aussi rester fluide. Comment aider le spectateur à lire pendant quatre heures les surtitres ? C'était le gros challenge au début. On est partis avec des dessins. On a fait des tests pendant deux semaines, pour voir comment, nous, on était capable de lire, de nous habituer à la lecture. On a même essayé ce qu'on a appelé du tennis : faire un texte [côté] jardin, un texte [côté] cour lors d'un dialogue. On a tenté de voir s'il était possible d'écarter le texte. C'est impossible, on ne peut pas tenir, on tourne fou. Tout a été fait pour le public. À chaque fois, on s'est interrogés sur la grosseur du texte, le nombre de phrases, la distance aussi. On a fait un gros travail là-dessus avant d'atteindre l'espace final, qui est le mur en fait, ce mur par pièces, par fragments.

L'idée du mur est venue à Wajdi Mouawad en jouant aux Kapla avec son fils...

Oui, on s'était bizarrement interdit de travailler sur le mur. Comme le spectacle traitait d'Israël et de la Palestine, on s'était dit que c'était le truc à éviter. Finalement, à force de tourner autour de cette chose-là, à un moment, l'idée s'est imposée. Il fallait travailler sur le mur, les murs. C'était le moment où Trump parlait de faire le mur avec le Mexique. On pense bien sûr aussi au mur

310 L'intégralité de cet entretien est disponible sur le site
Théâtre en acte : reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte

de Berlin, il y a tous ces murs que certains essaient de construire, d'autres, de détruire. On voulait donc travailler sur cet élément, en évitant le réalisme. Pas de mur en béton. C'est pour cela qu'on a pris le bois brut. On souhaitait aussi poétiser le mur. Il devient poétique parce qu'on lui projette un texte dessus. Là, bizarrement, on rejoint le graffiti et ceux qui écrivent des slogans sur les murs. Mais comme on est sur un bois peint, avec des modules qui font des intérieurs et des extérieurs, on est sur la poésie de l'histoire. Cela nous a menés au dessin. On s'est dit que, peut-être, ce mur pouvait recevoir un graphisme, participer à la narration et nous emmener à la mer, dans un café, à l'hôpital. C'est devenu un instrument, un outil. Je dessinais à vue pendant qu'ils répétaient, je dessinais derrière avec une table traçante et cela se projetait en même temps. J'ai fait des dessins au crayon, on les scannait, on les mettait dans l'ordinateur, puis on les retravaillait. Il y a eu tout un travail qui s'est fait autour des acteurs pendant les répétitions. On n'avait pas du tout anticipé cette chose-là au début, on ne savait pas où on allait. Cela s'est trouvé au fur et à mesure.

Travaillez-vous avec des maquettes ?

Oui, avant, je dessinais beaucoup, mais depuis dix ans, je ne travaille pratiquement plus qu'avec des maquettes. Je pense en trois dimensions, en volume et non plus à plat. La maquette ne ment pas, elle respecte les échelles, ce qui permet de travailler directement avec le metteur en scène. Une perspective trahit. Le dessin offre une visualisation rapide des choses, mais la maquette me permet vite de monter des murs, de visualiser les rapports avec des échelles. C'est une manière ancienne de travailler, à cette différence près que je ne rends pas la maquette six mois avant le début des répétitions. On s'interdit de tout penser avant. On pose presque un espace primaire, et après, dans cet espace-là, on peut encore monter et construire des choses.

Quel était l'espace primaire de *Tous des oiseaux* ?

On avait un sol. L'espace primaire, au début, était constitué de tout petits murs, de toutes petites cloisons, à deux mètres du sol. C'est ainsi que nous avons fait le premier labo. Il fallait le support et la projection. Comme il y avait des intérieurs, avec des repas, etc., il fallait quand même quelques cloisons en bois, toutes brutes, qui roulent, afin de construire des espaces facilement. On a testé les écritures, les graphismes avec les acteurs.

C'était intéressant, mais ce n'était pas la bonne échelle. J'ai donc continué à travailler, à proposer d'autres formes, d'autres murs, jusqu'à imaginer d'autres maquettes, pour finir par créer deux murs, qu'on a fait construire, mais qu'on a laissés en bois brut. On s'est posé la question de sa couleur : un bleu, pour éviter le faux béton ? Le problème, c'est qu'on était alors tout le temps confronté au bleu. En revanche, un mur neutre, plutôt gris, permettait, grâce à la vidéo, d'emmener vers la poésie, du côté de la mer, du ciel, ou un café !

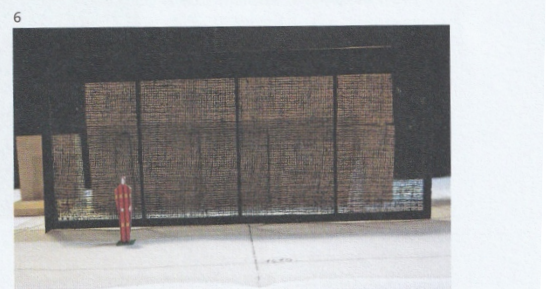
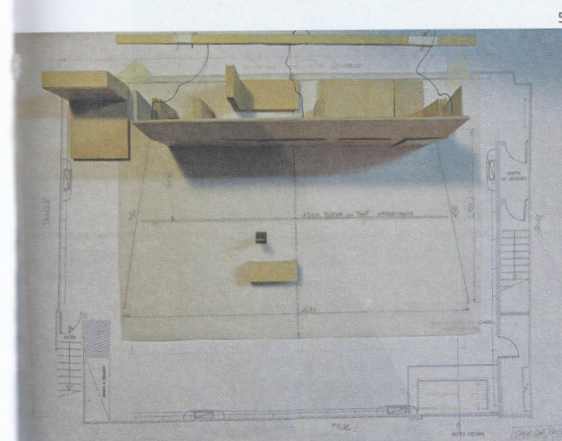
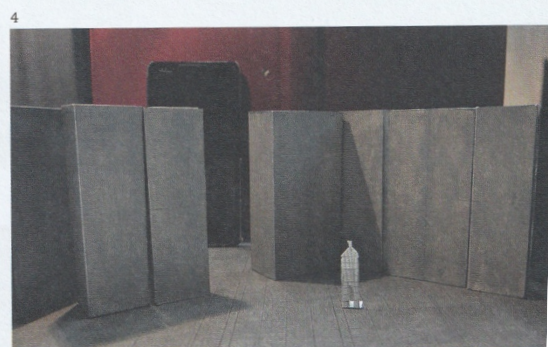
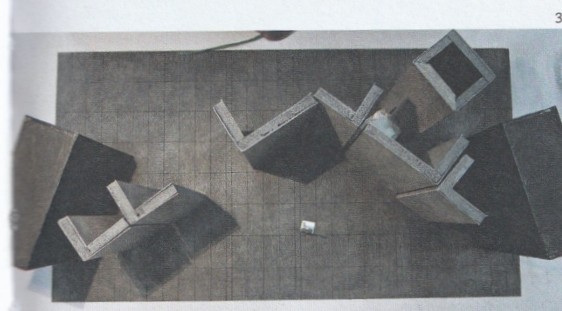
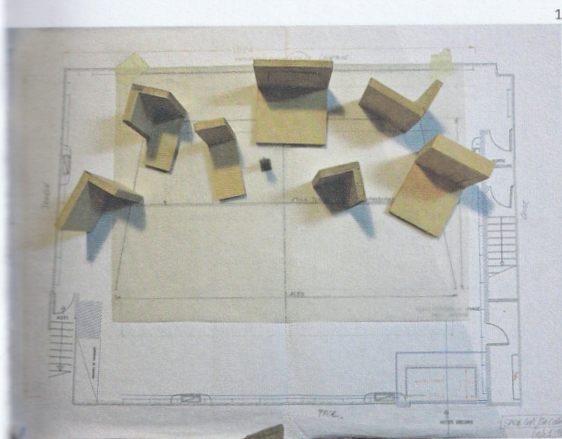
La neutralité permet une plus grande variation, une plus grande souplesse ?

Oui, on revenait à quelque chose de plus classique, car le mur était gris, rappelant le béton, mais il pouvait être coloré par la narration. Après, on a rajouté des fenêtres avec des nuages qui passaient par exemple. Cette sobriété permettait la poésie. Ces murs se sont mués en une sorte de toile et après, l'écriture est devenue comme un geste, un geste artistique. On se pose souvent la question du geste artistique : qu'est-ce que ce spectacle nécessite comme geste artistique ? Avec surtout l'idée de rester au service de l'histoire. Chacun n'est pas à son propre service, mais au service de l'histoire et du metteur en scène. C'est pour cela qu'on en rigole avec ce spectacle-là³¹¹, dans lequel on parle beaucoup d'ego. On peut être contents quand on vient nous féliciter, mais, en même temps, on est embêtés, car on se dit alors qu'on est extraits du groupe... Or le spectacle est beau quand il est harmonieux et qu'il atteint un équilibre du groupe. C'est ce qu'on essaie d'atteindre ensemble, par notre écriture polyphonique.

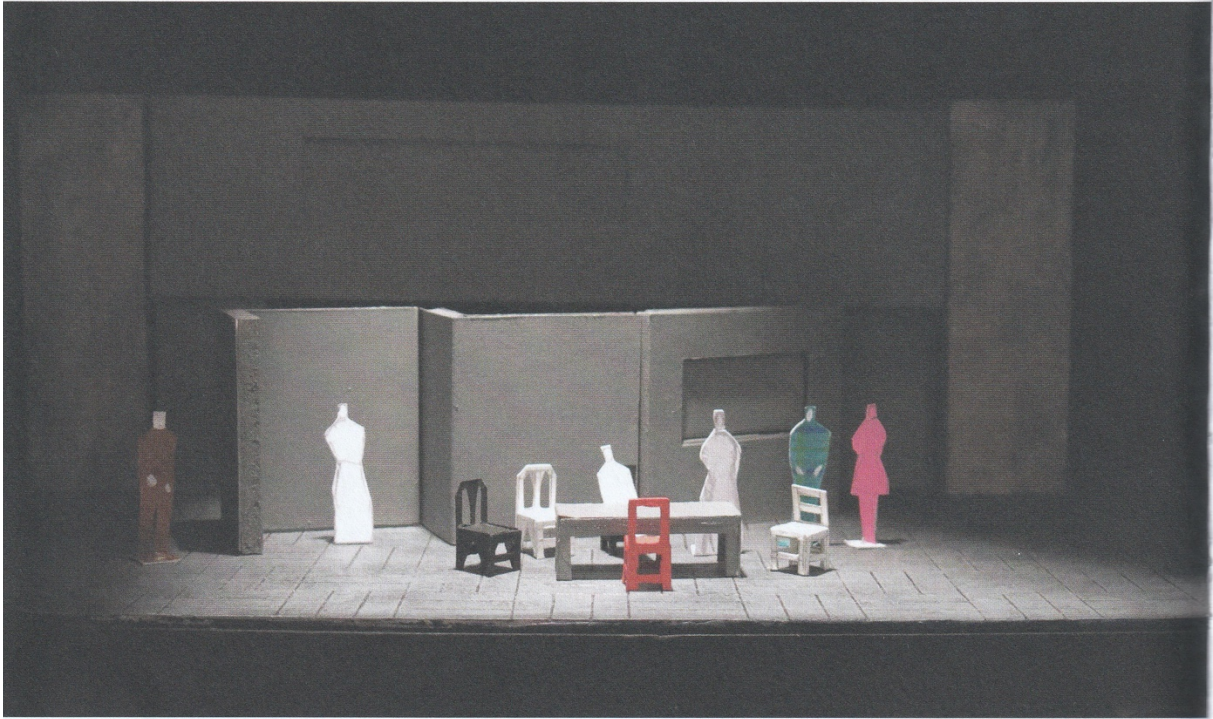
La scénographie participe aussi au rythme de la narration

Oui, elle peut être plus ou moins rapide, plus ou moins fluide... Le rapport au temps rejoint d'ailleurs le rapport aux époques. Même dans *Tous des oiseaux*. Il y a des époques différentes. Différents pays aussi. Le costume, l'habillement, le son aident également à passer d'un endroit à un autre sans faire de rideau. Parce que c'est aussi ça le grand défi : on ne fait pas de rideau pour les changements de décor. On passe d'une scène à l'autre, d'un endroit à l'autre, d'un pays à l'autre... Donc, comment fait-on ?

³¹¹ *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, spectacle d'Arthur H et Wajdi Mouawad en création au moment de l'entretien.



1 à 6. Emmanuel Clolus, maquettes pour le spectacle
Tous des oiseaux.
© Emmanuel Clolus



1

1. Emmanuel Clolus, maquette pour le spectacle *Tous des oiseaux*. (Cette maquette peut être comparée à la photographie du spectacle reproduite p. 82.)
© Emmanuel Clolus

2. *Tous des oiseaux*, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, La Colline – théâtre national, 2018. David (Raphael Weinstock), Leah (Idit Teperson), Etgar (Rafael Tabor), Norah (Helene Grass), Eitan (Jérémie Galiana), le Rabbin (Victor de Oliveira) et Wahida (Nelly Lawson).
© Simon Gosselin



2



Gerhard Richter, *Wolken (Fenster), Nuages (fenêtre)*, huile sur toile, quatre parties, 200 × 400 cm, 1970, collection privée.

© Gerhard Richter 2020 (0038)

Ça participe du rythme, de la fluidité...

Oui. Et de l'imaginaire aussi. On rejoint la distinction décorateur/scénographe. Le décorateur avait tendance à dire : « Première partie : salon bourgeois. Rideau. Deuxième partie : la campagne. Troisième partie... » Les pièces étaient écrites un peu comme ça, on faisait des changements de décor. Moi, j'aime bien que le spectateur y participe, que l'on puisse passer du salon à la cerisaie à vue, parce que c'est magique, nous sommes de grands enfants, c'est ça qui est beau. On fait des glissements poétiques. Il est vrai qu'il est parfois nécessaire de faire des ruptures. Il faut laver. On ne peut pas le faire en direct, il faut cacher, mais, à d'autres moments, on peut vraiment inclure le public, lui dire : « Suivez-nous. » On lui raconte cette histoire, c'est agréable d'y croire, de glisser d'un endroit à l'autre sans que l'on soit perdu. C'est difficile de partir du rien et de rester au rien, c'est très difficile de faire du Beckett tout de suite, de dire, dès le départ : « Là, il y a un arbre. » En tout cas, avec Wajdi, on n'en est pas capables. En réalité, on a besoin de beaucoup de choses pour arriver à pas grand-chose à la fin... et encore ça dépend des metteurs en scène, parce que, finalement, j'arrive davantage au dépouillement avec Stanislas Nordey qu'avec Wajdi Mouawad. Ces deux metteurs en scène s'estiment beaucoup, mais ils ne travaillent pas au même endroit. Wajdi a besoin

d'accessoirisation, alors que Stan peut s'en passer. Cela tient aussi à sa manière de proférer [le texte] au public, à sa manière de faire du théâtre. Notre travail a quelque chose du caméléon : on essaie de glisser d'un univers artistique à l'autre.

Il arrive aussi que vous vous nourrissiez d'univers non théâtraux. Les travaux de Gerhard Richter ont, je crois, inspiré certains éléments de la scénographie.

Oui, c'est un bouquin que Wajdi a trouvé, qui nous a beaucoup guidés et inspirés par rapport au trait, à la simplicité du trait sur un intérieur. Par exemple, mettre une photo d'un nuage à l'intérieur d'un dessin de mur, ça a été une piste intéressante, inspirée par Richter. Il ne s'agit pas de copier, de placarder bêtement, mais plutôt de mêler les arts. Je ne vais pas réinventer le cercle, le triangle, le carré, mais la manière de les voir, de les mélanger, peut donner naissance à une forme, une autre forme.

Y eut-il d'autres nutriments, à part Richter ?

L'actualité. Beaucoup. New York, Berlin aujourd'hui. J'ai fait beaucoup de dessins avec New York, où il y avait encore les tours... On a travaillé sur les boîtes de nuit : qu'est-ce que c'est pour un jeune, la boîte de nuit ? Les jeunes acteurs nous ont aidés. Je dessinais sur une feuille de papier et j'aimais bien



Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987.

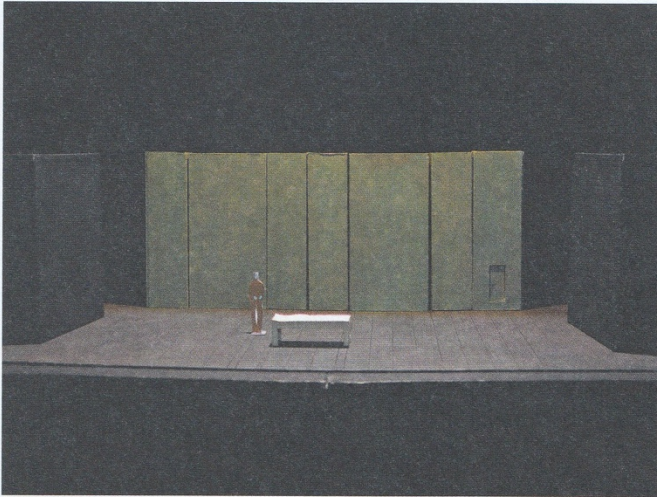
© Road Movies Film Produktion/Argos Films. Photo : © BBQ-DFY, Aurimages

voir les dessins sur les murs. On les a scannés et ils sont devenus la bibliothèque alors que la bibliothèque était filmée au début... Ah ! si ! Voilà un nutriment : le démarrage du spectacle était très inspiré des *Ailes du désir* de Wim Wenders. Il y a cette scène, au départ, de la bibliothèque avec tous les anges. On avait cette image, avec les acteurs qui erraient dans une bibliothèque de France complètement vide. Là, on a fait un copier-coller, pratiquement ; après, on a traduit cette image en dessin vidéo, on l'a dessinée avec un programme, mais on s'est aperçus que c'était encore trop réaliste, trop proche du film. Finalement, ça a débouché sur un dessin fixe qu'on a agrandi et qui s'est imposé. Après est venue l'idée de l'avancement du mur, donc du décalage du dessin, on mêlait deux dessins.

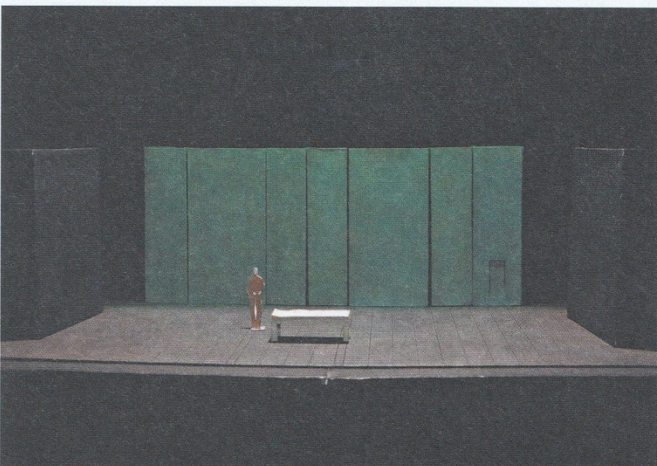
L'avancement du mur ?

Il y a deux dessins de bibliothèque différents qui se mêlent en un fondu enchaîné sur l'avancement du mur. On part de loin pour rapprocher la bibliothèque. On fait comme un zoom avec le mur. L'autre dessin n'est pas le même, mais on a l'impression que c'est le même. On a tout de suite compris que ces murs pouvaient être recto verso, et qu'il fallait des roues. Dans la première et deuxième parties, les murs ont des rails. Dans

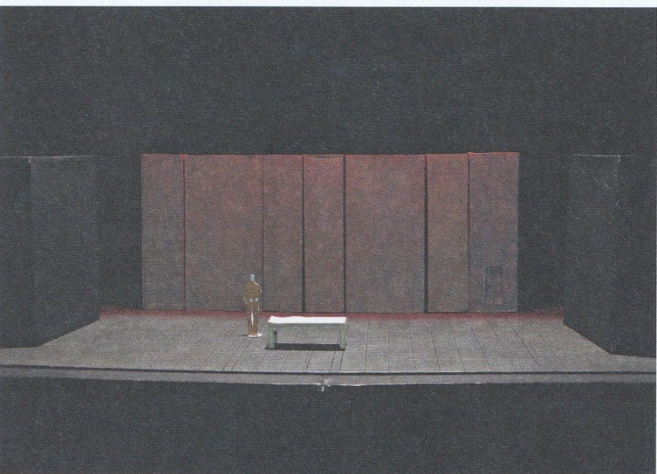
les parties III et IV, le mur est libre et peut construire d'autres formes. Le mur a créé d'autres formes avec des angles, des triangles, des emboîtements. Il fallait à chaque fois inventer un espace dans lequel l'écriture pouvait se projeter, faire des essais de couleurs (un mur vert, rouge ou bleu), explorer de nombreuses pistes avant de trouver la solution pour l'espace de *Tous des oiseaux*.



1



2



3

1 à 3. Emmanuel Clolus, maquettes pour le spectacle *Tous des oiseaux*.
© Emmanuel Clolus

MICHEL MAURER,
CONCEPTEUR SON

ENTRETIEN DU 8 JUILLET 2019 ³¹²

En quoi consiste votre travail ?

Le concepteur son est, d'une part, la personne qui fabrique les sons pour le spectacle, qui les enregistre, les transforme, et surtout, qui fait des propositions sur le spectacle en train de se créer. Il établit ce qu'on appelle une dramaturgie du son et se demande comment le son évolue, depuis le début jusqu'à la fin, quelle histoire il raconte, quelle(s) forme(s) il prend. Pourquoi, à tel moment, il est intéressant de prendre telle ou telle forme ? Pourquoi, là, il faut du silence ? Pourquoi c'est important d'avoir très peu de choses ici ? etc. En fait, on est aussi là pour dynamiser, donner l'énergie et focaliser l'écoute. On participe au déplacement de l'imaginaire au fur et à mesure de la représentation. On donne une forme, soit, de contrepoint, soit, en résonance avec ce qu'il y sur le plateau, soit en contradiction complète, ce qui va produire du sens... Ce sont toutes ces relations très intimes avec l'histoire. Le son est une histoire d'intimité. Autant la lumière affiche, montre, dessine, autant le son, très souvent, ne s'entend pas. Il travaille par-dessous, en dessous. On ne se rend pas compte de son impact. Il semble naturel, on ne se pose même pas la question. Cela concerne l'idée même du spectacle, la construction avec Wajdi, les enregistrements, la transformation des sons et leur répartition dans l'espace scénographique. Tout cela donne naissance à une partition que le régisseur va reproduire en partie. En partie, parce qu'elle évolue chaque soir, en fonction des éléments qui nous sont imposés. Les acteurs donnent, chaque soir, un rythme, un volume, amenant une certaine concentration du public. On s'y adapte, mixant en direct, en fonction du jeu des acteurs. Le son met en relief, en fonction du rythme de chaque représentation. Contrairement au cinéma, où les espaces temporels et spatiaux sont fixes, là, au

théâtre, on est dans quelque chose de mouvant. (Au théâtre, tout est mouvant.)

Le son, dites-vous, crée un espace intime avec le spectateur. Tous des oiseaux nous fait pourtant aussi traverser des espaces en guerre. Dans *Le Quatrième Mur*, de Sorj Chalandon³¹³, la violence à laquelle le narrateur est confronté en arrivant à Beyrouth en 1982 est avant tout sonore. Pour lui, la guerre, c'est d'abord le bruit. Ces sons de guerre traversent quand même le spectacle...

Oui, mais de façon très économe. Violente mais économe. Le moment des avions a créé de la controverse, entre ceux qui disaient « Ah oui, c'est super ! » et ceux qui s'écriaient « Ah non ! c'est vraiment trop fort ! », « Mais, pourquoi c'est si fort ? », etc. Alors, c'est effectivement un travail pour arriver à faire peur, plus qu'à faire mal à l'oreille. Si on mesure avec un sonomètre, on réalise que non, ça ne fait pas mal, simplement on a peur, du coup, on a une sensation du niveau sonore exacerbée. Le timbre de cet avion, la façon dont il arrive jouent sur cette notion de peur. Ce n'est pas un avion qui passe ! On s'en fiche ! Ce n'est pas du décorum ! C'est l'image, le symbole de la violence qui est en train de se vivre, de la mort qui est en train d'arriver. [...] D'ailleurs, il y a eu, sur certains avions, des recherches qui ont été faites pour que leur son fasse peur aux populations. C'était, je crois, le cas du Stucka allemand, pendant la Seconde Guerre mondiale. J'ai utilisé l'enregistrement d'un Mirage que j'avais fait à la base militaire de Strasbourg. Je l'ai retravaillé un peu, pour en faire ressortir les composantes angoissantes. La guerre est juste, à certains moments, rappelée. Elle n'a pas à occuper le terrain, elle est déjà latente avec la situation. Simplement,

³¹² L'intégralité de cet entretien est disponible sur le site Théâtre en acte : reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte

³¹³ Sorj Chalandon, *Le Quatrième Mur*, Paris, Grasset, 2013.

il y a des moments où elle se matérialise très fort, dans ce qu'elle a d'anxiogène.

À quel moment êtes-vous intervenu dans la création de *Tous des oiseaux* ?

Pour cette création, Wajdi avait rédigé les deux premières parties du texte (c'est-à-dire, ce qui se passe avant l'entracte) avant les répétitions. Moi, à partir de là, je savais déjà qu'il y avait des sons qui allaient être nécessaires. Il faut arriver en répétition si possible les poches pleines, c'est-à-dire avoir en réserve des sons, avoir été les choisir, les avoir enregistrés, avoir été en sonothèque écouter des centaines et des centaines de sons, avoir fait ce qu'on appelle une réserve de sons qui seraient susceptibles de pouvoir rentrer dans ce que le texte suggère ou dans ce que Wajdi peut suggérer de sa mise en scène. À partir de ces matières-là, on fait souvent ce qu'on appelle des prémix, ou des premiers mix, pour donner le corps, ou le nerf, pour donner l'intention qu'il y a dans tel son, l'affirmer. D'un son brut, il faut souvent affirmer certains caractères. Très souvent, il faut en gommer. Donc, on va faire ce premier travail pour arriver en répétition, soit avec des sons bruts, vraiment sélectionnés, soit avec des sons qui ont eux-mêmes subi un premier traitement. Et puis, on voit ce qui fonctionne. Wajdi a besoin de voir comment ce qu'il a écrit prend sens. Autant Wajdi est un jet dans son écriture, autant c'est quelqu'un qui a besoin de placer les choses au plateau pour prendre pleinement conscience de ce qu'il a écrit. C'est là que j'interviens aussi, en lui proposant des sons, en voyant avec lui, en discutant : « Non mais, Wajdi, il n'y a besoin de rien là, là, ça marche tout seul. Pourquoi veux-tu signifier le son ? On n'en a pas besoin. Le texte nous raconte ça, il n'y a pas besoin de miroir, de contrepoint ! Par contre, là, à tel moment, je trouve qu'il y a quelque chose que tu devrais laisser se développer avant d'amener l'autre scène », par exemple. C'est donc un travail de regard sur la proposition de la mise en scène avec le texte. On va faire ensuite des petits bouts-à-bouts sur quelques scènes. Et là, Wajdi lui-même, au bout de quelque temps de répétition, va dire : « Je sucre ça, je sucre ci... » Ce type de travail ne peut pas se faire avec des acteurs qui découvrent le texte et qui handicaperaient la construction de la scène, par la lourdeur d'un texte à l'annoncé ou d'un texte en main. Wajdi a besoin de voir rapidement l'esquisse, une esquisse assez sûre de ce que la scène raconte, d'en éprouver la solidité. Il n'est pas rare que je souhaite aussi élaguer. Je me

rappelle la générale de *Tous des oiseaux*, je n'ai pas arrêté d'enlever ! Il y a, au théâtre, quelque chose d'extraordinaire, qui nous échappe complètement, c'est la concentration du public dans une scène ! La concentration du spectateur, sa capacité à construire son imaginaire, peut jouer sur les équilibres du son. On peut donc, au fur et à mesure, enlever, ou bien, dans une ambiance qui est formée de plusieurs sons, dont on mixe les valeurs en direct, les faire varier. C'est ça qui est formidable de nos jours ! On n'a pas un son où tous les éléments qui le composent sont mixés une bonne fois pour toutes ! Maintenant, on peut mixer en direct. Pour la bibliothèque, il y a quatre ou cinq composantes différentes, il y a des moments, je dis : « Enlève plutôt celui-ci... » On dégraisse. Il suffit de donner un signe. Non pas de dire toute la réalité. Donner quelques signes suffit parce que les autres composantes du spectacle font leur part du travail !

Le son épouse donc le déroulement du spectacle. Il est remis en jeu, chaque soir, dans l'ici et maintenant de la représentation, sans routine ni mécanisation. Mais, dans le processus créatif, votre travail consiste alors plutôt à enlever ?

À proposer autant qu'à enlever. Cela se joue dans la construction même du spectacle. Il est vrai que Wajdi écrit énormément énormément énormément, puis il va sucrer dix lignes ici, cinq lignes là, il va dire : « Là, non, on perd le fil. L'important, le fil, c'est ça. » Donc, oui, il faut enlever, mais il faut d'abord faire exister les choses pour se rendre compte de ce qu'il est important de raconter. On n'a pas tout de suite complètement conscience de ce qu'on écrit. C'est ça qui est très difficile. C'est difficile de faire simple. Il faut déjà beaucoup poser et enlever pour trouver ce qui est juste dans cette simplicité. On est sur l'essentiel, le fondamental, un fondamental riche d'une recherche antérieure. C'est vrai que c'est un travail de relation, tant avec Emmanuel Clolus, qu'avec Wajdi, que, parfois, avec la lumière. Le travail de Wajdi, depuis quelques années, a ceci de spécifique : il s'agit d'une écriture polyphonique dans laquelle le texte, bien sûr, a une part formidable, mais les autres éléments s'écrivent en même temps que lui fixe sa mise en scène, ou valide, ou réécrit son texte. C'est ce qui fait aussi la force de ses spectacles... Il y a l'écriture d'un homme, seul, qui écrit une histoire, et puis il y a cette écriture qui prend forme sur le plateau : comment se concrétise-t-elle sur la scène ?

Les acteurs ne sont pas amplifiés pendant le spectacle ?

[...] dans *Tous des oiseaux*, les acteurs ne sont pas amplifiés. Dans la scène de la fouille, il y a un micro suspendu à six-huit mètres où on reprend un peu l'acoustique et on la mélange avec une autre acoustique pour donner un effet un petit peu froid, irréel, angoissant. Là, c'est très très léger. On suggère le changement de lieu par le changement d'acoustique, et la voix naturelle de l'acteur reste prédominante, seule sa couleur et son timbre sont affectés. Par rapport à la scène précédente, on bascule tout à coup dans un endroit, une petite salle minable, un poste de douane où il y a juste un bureau, un téléphone, une étagère où il n'y a quasiment rien dessus... Le son réveille l'imaginaire du spectateur... : qu'est-ce que suggère cette acoustique un peu froide ? C'est le seul endroit où il y a du micro. On a essayé à certains endroits, mais ça ne marchait pas.

À quels endroits avez-vous essayé ? Pourquoi ça ne marchait pas ?

On avait essayé le micro sur la scène entre Eitan et David à l'hôpital : ça ne fonctionnait pas du tout. Cela cassait la proximité d'Eitan et David, la rendait formelle. Dans cette situation, l'émotion réside dans un tout où regard, expression du corps et voix sont ressentis et reçus comme un tout cohérent. Le décalage d'échelle, où la voix est anormalement proche et grossie par rapport à ce que notre oreille rencontre dans la réalité, change notre perception globale de la situation. Contrairement à ce que l'on pouvait penser, le micro nous éloignait d'eux au lieu de nous rapprocher de leur intimité. Les textes de Wajdi sont très riches, denses. Ils nous renvoient au plus profond de nous-même. J'ai le souvenir de certains metteurs en scène qui avaient prévu énormément de choses autour, énormément de technologie, c'était la catastrophe ! Cinq jours avant la première, on enlève tout : il y a un acteur tout seul, sur un banc, et ça marche, tout nous parvient. La densité du texte suffit. Si en plus de cette densité vous ramenez un média qui va vous imposer ses propres règles, son propre temps, son langage et ses contraintes, vous risquez de réduire la portée directe des textes qui sont écrits pour aller droit et vous toucher.

Vous avez également travaillé à partir d'archives pour les massacres de Sabra et Chatila ?

Oui, c'était vraiment du travail de montage. Il fallait éclaircir les archives. C'est purement technique.

Dans la dernière version du spectacle, on a enlevé les images sans retoucher le montage son.

Je parlais justement de la capacité du son à nous faire imaginer ce qu'on ne voit pas³¹⁴. Le son peut nous faire imaginer l'image, souvent de façon plus forte que l'image elle-même... Avec le son, il n'y a pas de censeur. Tu peux imaginer tout ce que tu veux à ce moment-là et mettre la figure de qui tu veux sur cette voix, sur ce cri-là. [...] Le son peut aussi jouer un rôle de contrepoint.

Quand est-ce que le son joue ce rôle de contrepoint dans *Tous des oiseaux* ?

Dans la quatrième partie, au moment où il y a les petits pianos qui rentrent avec chaque personnage, lorsque David est dans le coma. Ces petits pianos sont comme des pianos d'enfants. Ils jouent complètement en contrepoint, dans une espèce de profondeur, mais qui ne rentre pas directement dans l'histoire. Ils nous racontent qu'on est dans un endroit improbable, un endroit imaginaire, qui n'existe pas. Ils nous rappellent aussi un peu qu'on est dans la simplicité enfantine. David est comme un enfant qui vient de naître. Il repart à zéro. On lui apprend l'alphabet. Là, on est dans le contrepoint, on noue ce côté imaginaire, mystérieux, un peu enfantin, mais sans alourdir non plus. Il y a aussi certaines musiques qu'on a retravaillées au moment de l'hôpital, quand David vient voir son fils et qu'il lui dit : « pardonne-moi », qu'il se lève du lit et qu'il fait tout un tour avant de revenir. Là, il y a quelque chose de musical, qui est vraiment de l'ordre du contrepoint. Quelque chose nous dit qu'on n'est plus dans le réel de la situation du père qui vient voir son fils dans le coma, mais dans une scène imaginaire. Le contrepoint nous signale parfois qu'on n'est plus dans le réel. Il donne une profondeur et une résonance particulière à la scène. Parfois, il l'éclaire sous un jour un peu différent. Il peut rythmer en même temps. Les petits pianos rythmaient les entrées des différents personnages : Wazzân, Wahida. Le son rythmait leur apparition, comme une sorte d'entrée dans ce monde-là.

³¹⁴ Michel Maurer l'évoque en amont dans l'entretien.



Tous des oiseaux, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, La Colline – théâtre national, 2018.
David (Raphael Weinstöck) et Eitan (Jérémy Galiana).
© Simon Gossein