

De l'informe à la Dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord

À la fin des années 80, Jean-Pierre Ronfard avait pour objectif, au sein du Nouveau théâtre expérimental, de développer une recherche constante d'une esthétique barbare qui privilégiait l'environnement plutôt que le décor, le déguisement plutôt que le costume, l'événement plutôt que l'œuvre (Ronfard, 1989b : 113-115). Il se risquait à la création pure, parfois à l'échec, car ce qui était réellement important dans ses spectacles comme il le précisait était l'expérimentation. C'est ce dont nous témoignait Catherine Gadouas, conceptrice sonore en 1990 pour Ronfard dans *La voix d'Orphée* (1990) : « Chaque tableau mettait en jeu un questionnement, une étude sur ce que représentait la voix, son utilisation au théâtre¹ ». Ronfard et ses collaborateurs s'inscrivaient de plein fouet dans la déconstruction moderne puis postmoderne de la scène qui n'est pas seulement un désir de mettre à mort toute forme de représentation, mais qui consiste à se nourrir aussi - surtout - de la pérennisation d'une crise, crise de foi dans les lois du spectacle et ses limites dramaturgiques, esthétiques et symboliques (Quéinnec, 2014 : 25).

Aujourd'hui, on pourrait dire que la scène contemporaine, pour maintenir ce goût barbare de l'expérimental et de l'événementiel, cherche aussi du côté de son débordement. D'abord celui de son langage en ouvrant la pratique théâtrale à l'ensemble des arts ou à des domaines hors du champ artistique non plus dans une volonté fusionnelle et monologique, mais résolument dans une approche différentielle où se côtoient les spécificités de chaque territoire. Ensuite, et sous l'influence de cette déterritorialisation, c'est l'espace physique, matériel même de la scène qui dépasse ses limites. L'attrait des nouvelles technologies, l'approche transmédiatique favorise cette instabilité spatiale où comme le suggérait déjà

¹ Entretien dirigé par Jean-Paul Quéinnec avec Catherine Gadouas, « Quand le son écrit ce qui n'est pas dit » pour le dossier recherche-crédation Émancipation et pluralité des pratiques sonores, 2016, p. 235.

Schechner avec son théâtre environnemental la construction et l'exploration de l'espace consiste en un tissu complexe « d'espaces à l'intérieur d'autres espaces, des espaces qui contiennent, ou entourent, ou touchent, ou sont en relation avec tous les endroits dans lesquels se trouve le public et/ou les acteurs jouent. Tous les espaces prennent une part active dans tous les espaces » (Schechner, 2008 : 150). La « réalité virtuelle » de plus en plus présente fait de la scène ce « système interconnecté en mutation constante » (Schechner, 2008 : 184) qui déploie sa dimension physique au-delà d'une opposition entre intérieur et extérieur, réel et virtuel, privé et public, fictionnel ou factuel... pour se disséminer au sens derridien en un champ ouvert de matériaux et de structures, de perceptions et d'interprétations.

Ce théâtre défait et indécidable (Saint Gelais, 2008) dans lequel s'insinue et s'incorpore un champ de relations qui ne révoque pas le théâtre mais l'envahit, représente (et encore aujourd'hui) une longue période de divergences, de multiplicités, mais aussi d'innovations permanentes qui évitent toutes certitudes et idées préconçues.

C'est à travers ces nouvelles capacités d'expérimentation qui nous voudrions ainsi aborder la question de l'informe au théâtre, en montrant qu'au-delà d'un temps d'exploration, le concept de l'informe pourrait représenter une possibilité dramaturgique pour concevoir une forme qui assume sa faillibilité et sa valeur critique. Seulement la question nous semble suffisamment vaste pour la resserrer au champ sonore qui nous apparaît caractériser cette extension comme cette dispersion scénique. Ainsi, après avoir repéré le concept depuis Georges Bataille, je m'appuierai sur Georges Didi-Huberman² qui s'empare de la dialectique de l'informe pour y rattacher la notion d'esthétique symptomale. De là, je m'intéresserai à la dynamique du montage quand elle s'éloigne de tout effet de synthèses pour, au contraire, exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres entre deux formes antithétiques. Opération qui nous ramènera aux études sur l'intermédialité, et notamment sa valeur performative que j'illustrerai avec la pièce *Les oiseaux mécaniques*, du groupe québécois, le Bureau de l'APA. À travers eux, la voie sonore de la dramaturgie de l'informe est assez évidente à relever. Donc nous verrons comment le son participe à

² Cet article ne consiste pas à poser une constellation théorique sur le concept de l'informe mais à poursuivre notre lecture de la pensée de Georges Didi-Huberman, et notamment son livre *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995). Je me référerai donc principalement à la démarche anthropologique de Didi-Huberman pour élargir ce concept iconographique aux réalités scéniques d'un théâtre informe.

l'informe notamment en préférant la notion de dispositif pour défaire certains principes de subordination avec l'action dramatique et de hiérarchisation de la perspective visuelle du théâtre. Nous finirons ce cheminement en partageant quelques éléments d'une des dernières recherches créations de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore, Liaisons sonores, qui déplace la notion de dispositif vers celle de dispersif sonore.

L'informe en art

Georges Bataille écrit en décembre 1929 dans sa nouvelle revue Documents :

Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. [...] Par contre, affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat (Bataille, 1929 : 382).

La quête de l'informe chez Bataille part d'un besoin critique et ethnographique envers l'iconographie. C'est à travers la mise en sa place en 1929 de sa revue d'art Documents que le philosophe va procéder, dans un même mouvement, à une mise en jeu (pratique) et une mise en question (théorique) de la notion de ressemblance, c'est-à-dire la notion de rapport visuel le plus évident, que nous puissions connaître dans la vie quotidienne (Didi-Huberman, 1995 : 13). Cette revue sera l'occasion de faire subir à la notion de ressemblance une épreuve bataillienne (c'est-à-dire une expérience, un travail, une métamorphose) d'altération et de redéfinition radicale. Expérimentation qui touchera les formes textuelles à travers un démontage théorique et les formes visuelles à l'aide un remontage figuratif, « créant un stupéfiant réseau de mise en rapports, contacts implicites et explosifs, vraies et fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances [...] qui se voudra une déchirure à la ressemblance idéaliste à la notion de forme en art » (Didi-Huberman, 1995 : 18). En ce sens, comme le précise Didi-Huberman, le pluriel du titre Documents indique que l'enjeu et l'utilisation des images concernent moins les termes que les relations (Didi-Huberman, 1995 :13).

Voilà pourquoi, dans la revue, « les œuvres d'art les plus irritantes » y côtoient « les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies ; voilà pourquoi l'usage critique dans Documents tente constamment de se tenir à la hauteur de ce que Bataille devait nommer « l'insubordination des faits réels » (Didi-Huberman, 1995 : 14)

Plus qu'un « disparate fondamental » comme le déterminera Michel Leiris³ (Leiris cité par Didi-Huberman, 1995 : 19), Didi-Huberman défend que cette insubordination et cette transgression des formes ne va pas sans une construction, sans un authentique travail sur les formes. Il s'appuie sur Michel Foucault⁴ pour proposer alors que « la forme et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être » (Didi-Huberman, 1995 : 20). Pas de transgression qui vaille sans forme où situer, où faire agir la transgression.

L'informe chez Bataille ne consiste pas seulement à renverser la forme et à tendre vers le rien, vers la non-forme mais vers l'informe qui induit un mouvement, un déplacement des limites de la forme. Ce que Didi-Huberman énonce dès le début de son ouvrage :

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non formes, mais plutôt s'engager dans un travail dialectique des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, de cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes (une cruauté dans les ressemblances). Les formes travaillent alors à leur propre transgression, [...] Et ce qui aura fait l'enjeu d'un tel « travail », d'un tel conflit fécond, n'était rien d'autre qu'une nouvelle façon de penser les formes, processus contre résultats, relations labiles contre termes fixes, ouvertures concrètes contre clôture abstraites, insubordinations matérielles contre subordination à l'idée. (Didi-Huberman, 1995 : 21-22)

Nous voudrions mettre l'accent particulièrement sur cette force dialectique qui caractérise l'informe, ce va-et-vient qui deviendra une méthode chez Bataille dans son ouvrage *L'expérience intérieure*, orientée vers une dramatisation elle-même pensée en termes de contagion bouleversante (Didi-Huberman, 1995 : 30), entre des formes antithétiques. Une mise en contact inconciliable et inséparable (Didi-Huberman, 1995 : 201) qui répond à trois exigences :

³ Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents », Critique, XIX, 1963, n°195-196, p.691.

⁴ M. Foucault écrivait : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être », dans « Préface de la transgression » Critique, XIX, 1963, n°195-196, p. 755.

- Les déterminations contradictoires ou les divergences des formes qui sert à déclasser l'harmonie et le progrès dont la tradition se prévaut ;
- La mise en mouvement de ces déterminations contradictoires qui assure un mouvement oscillatoire et conditionne l'antistatisme de Bataille ;
- La conséquence décisive de la mise en mouvement de ces déterminations contradictoires, c'est-à-dire la question non plus de ce que sont les formes mais ce qu'elles font en termes de processus percussif. Ce troisième point consiste à relever la capacité de décomposition et d'altération des rapports entre les formes. (Didi-Huberman, 1995 : 202)

La dialectique de l'informe, loin d'une forme-synthèse, ne se contente pas d'unifier le divers, et de réunir dans une ressemblance du même toutes les différences chez des sujets singuliers pour obtenir une commune mesure.

Francis Galton avec cet effet composite (intégrée par Didi-Huberman, 1995 : 281-282) pensait, en superposant plusieurs clichés d'une même classe de sujets (en général des malades ou des criminels) rendre visible la forme typique, la loi formelle de cette catégorie, de cette classe d'individus. La dialectique de l'informe, elle, cherche au contraire à ouvrir, à rendre irréductible les différences ou les écarts. Pour rendre compte des heurts et des conflits, l'informe va produire des agencements dynamiques qui ne tentent pas de résoudre les contradictions mais bien « de les maintenir vivaces dans leur propre mise en mouvement obtenant des formes proliférantes, protéiformes et créatrices » (Didi-Huberman, 1995 : 215-216).

La dialectique de l'informe par le montage

Bataille a placé le paradigme du montage au centre de tout son questionnement sur ce qui devait être compris dans l'expression « dialectique des formes » (Didi-Huberman, 1995 : 280). Il a trouvé concrètement ou visiblement la mise en œuvre ou l'ancrage d'une telle dialectique à travers le cinéma d'Eisenstein et la particularité de sa mise en mouvement des formes. Tous les deux voyaient dans le montage et dans le régime dialectique (contrastes et contacts mêlés, ressemblances et dissemblances mêlées, pathétique et morphologie mêlés) la voie royale pour faire en sorte que les formes nous regardent c'est-à-dire correspondent à cet « état des choses essentiel et violent » que Bataille devait nommer transgressif, quand Eisenstein, lui, le nommait révolutionnaire (Didi-Huberman, 1995 : 294).

Comme on le voit sur ce photogramme, chez Eisenstein, le montage consiste, au contraire de Galton, en un acte concret de formes visibles qui affichent la mise en contradiction formelle entre images à travers la découpe et la disproportion comme le gros plan qui portent toute séduction à la limite de l'horreur (Didi-Huberman, 1995 : 292), la ressemblance cruelle comme celle par exemple entre l'animal et la figure humaine et le choc éblouissant d'une « image [qui] n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses » (Huberman, 2000 : 114). Comme Bataille avec sa revue, le cinéaste cherchait un régime d'intensité ou de tension maximale des formes (Didi-Huberman, 1995 : 294) qui passe par le conflit et par la décomposition partielle.

En 2009, dans son ouvrage, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1. Didi-Huberman, tout en s'intéressant surtout au journal de Brecht durant la seconde guerre mondiale, met en valeur une pensée dramaturgique qui, par sa dimension critique et transgressive, rejoint le concept bataillien de l'informe. À travers son journal, Brecht expose sa volonté d'« une médiation très complexe » (Didi-Huberman, 2009 : 42) entre les images et les commentaires. Le montage apparaît alors comme un élément fondamental de sa poétique, dans le sens où la technique du (dé)montage des images (décrit comme dialectique entre transgression et prise de position) est la condition de « tout remontage non pas pour rendre le réel, c'est-à-dire à en exposer la vérité, mais pour rendre le réel problématique, c'est-à-dire à en exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres » (Didi-Huberman, 2009 : 108-109).

La dimension symptomale de l'informe

Ainsi le montage brechtien participe au concept de l'informe quand il laisse à vif, dans une tension jamais résolue, jamais apaisée, le mouvement de ce que Didi-Huberman nomme les formes symptômes :

Il y aurait deux modèles de la dialectique des formes. Il y aurait la dialectique du bon élève ou du policier — bien-pensant, trivial parce que appliqué, tout à son désir de contrôle —, qui s'énonce, comme il se doit : thèse-antithèse-synthèse. Et puis il y aurait une dialectique du chenapan, de la canaille qui joue à briser (...) Cette dialectique à la fois inquiète et enjouée, portée par le gai savoir et tout autant une conscience déchirée — bref, par un certain sens de la cruauté des choses —, cette dialectique s'énonce désormais : thèse-antithèse-symptôme. (Didi-Huberman, 1995 : 296)

Si la forme synthèse produit une forme apaisée, tout à la fois fixe et floue (et donc faible), la forme symptomale produit des formes mouvementées, terriblement concrètes, précises, comme découpées au couteau. Les agencements chez Brecht ne cherchent pas à dépasser les imperfections mais donnent accès à la démesure du symptôme qui agite une époque, lui inspirant dans son journal la création de formes visuelles qui s'altèrent et se décomposent. Didi-Huberman nomme cette composition « l'image-symptôme » qui loin de se réduire au désœuvrement et à l'arrêt de processus que supposent en général les dysfonctionnements, se donne comme un « faire-œuvre », (Didi-Huberman, 2000 : 345) à travers lequel il est possible de déceler la fonction altérante, toujours transformante que la création met en jeu. L'image-symptôme consiste en un double paradoxe, celui visuel de l'apparition qui interrompt le cours normal de la représentation et celui temporel de l'anachronisme, tel un contretemps qui surgit pour importuner notre présent (Didi-Huberman, 2000 : 40). Chercher le symptôme visuel consisterait à laisser paraître ce qui échappe, l'ignorance comme la maladie, à montrer la rupture de son équilibre, le retour du singulier dans le régulier (Didi-Huberman, 2000 : 195). Un processus de figurabilité qui s'interprète sans fin parce que la volonté de ne rien fixer de ce singulier maintient « la fragilité et l'inachèvement vivace des symptômes [...] qui sont défaillances, glissements vers le bas, crises, mises en mouvement déclassantes de l'être » (Didi-Huberman, 1995 : 349). La recherche d'une esthétique symptomale reposerait alors sur le risque de non-savoir comme accident du savoir, du savoir de l'accident, du savoir qui fait l'accident (Didi-Huberman, 2000 : 350). Mais un tel mouvement ne serait pas grand-chose s'il ne se répercutait pas, s'il ne se communiquait pas.

Didi-Huberman montre que si le symptôme est le signe de la chute, il est aussi le signe de l'accompagnement de cette chute (littéralement "symptôme" signifie "ce qui choit avec"). Le symptôme, c'est aussi tomber avec. Pas de mal, pas de symptôme sans désir inavouable envers l'autre (Didi-Huberman, 2000 : 359). Le goût de la défaillance provoque l'élan qui produit une intensité (une énergie) parce qu'il suscite un constant déséquilibre qui tôt ou tard entraîne dans un mouvement de chute. Mais si le symptôme dans la forme aspire à être une notion intersubjective l'image-symptôme met en forme cette

perte (d'un savoir comme de soi). Non seulement l'impuissance est revendiquée mais elle est écrite, composée, construite (Didi-Huberman, 2000 : 360). Ne pas construire sa chute ne reviendrait qu'à évoquer l'aspect clinique de la maladie dans l'œuvre. La perte de la chute est mise en forme, elle est forme d'un montage de l'informe. Le symptôme est un signe équivoque qui s'incarne, qui se réceptionne. Rappelons qu'une ressemblance informe ne va pas sans « une construction, sans un authentique travail sur les formes. » (Didi-Huberman, 2000 : 14).

La matérialité de l'informe : vers une dramaturgie performative et intermédiaire

Si l'informe-symptomal est un concept opératoire évident pour l'art visuel reste à voir s'il peut s'appliquer dans les arts vivants, notamment au théâtre. Yannick Butel publie en 2009, un ouvrage sur l'informe, le difforme et le conforme à partir du tumulte du festival d'Avignon en 2005. Il s'intéresse alors à « un théâtre dit désœuvré, comme vidé de ses agencements apaisants, de ses dialogues attendus, de ses fictions reconduites, de ses jeux mesurés... soit un théâtre qui avant d'être rangé dans quelque catégorie postmoderne ou contemporaine, provoquait in fine une entaille, une béance, un trou : une esthétique du trou, laquelle nous conduit au théâtre et son trouble » (Butel, 2010 : préface, XIII). Sans s'appuyer clairement sur l'esthétique symptomale de Bataille, il rejoint néanmoins Didi-Huberman quand il évoque Brecht qui aura déconstruit la poétique aristotélicienne en valorisant l'essai ou l'expérience pour aller au-delà des formes conventionnelles. Butel a raison dans son rapprochement entre une esthétique de l'informe et une poétique du difforme (Butel, 2010 : 96) car l'informe appelle à une approche à la fois équivoque et incarnée, faite d'une dialectique de l'excès et de la structure (du cri et de l'écrit bataillien). Un paradoxe qui rejoint certes le travail de l'acteur mais aussi la matérialité inhérente au processus théâtral. Or il me semble qu'aujourd'hui cette recherche du soupçon caractérise un certain théâtre dont la dynamique performative prend source dans une dimension matérielle. Un matérialisme qui apparaît comme une force non plus discrète mais concrète en puissance dans la composition de l'œuvre théâtrale et qui caractérise non pas forcément une idée mais un processus de formes, une attention faite aux formes, en

répondant avant tout au refus des solutions classiques, des solutions essentialistes. Didi-Huberman de rappeler que :

"Matière", cela ne veut pas dire "éléments stables" d'un univers physique ou "principe explicatif" des phénomènes sensibles. Cela ne veut pas dire "matière morte". Cela veut dire mouvement voyou (...) élément non stable, accident, symptôme à vif de tout ce qui cloche dans l'idée à se faire de notre monde alentour et de nous-mêmes. Cela veut dire matière 'basse', et non matière 'base' : matière où le savoir se précipite, et non matière où le savoir trouverait son fondement. Cela ne veut pas dire unité dans la nature [...] mais plutôt symptôme ou écart dans la forme [...] (Didi-Huberman, 1995 : 271-272)

Une approche de la matière qui pourrait nous ramener à la fonction même du matériel, de nos appareillages technologiques quand leur usage touche à une approche performative. Cette relation scénique du matériel qui peut se renverser en une relation matérielle de la scène, éprouve activement la technique non plus seulement pour ce qu'elle possède de fiable mais bien aussi de dysfonctionnel. Il s'agirait davantage de trouver une approche technologique qui affirme sa singularité à la matière pour contredire les formes idéales et autoritaires qui voudraient rendre toute chose intelligible (Didi-Huberman, 1995 : 272). Si les nouvelles technologies ont débarrassé la production scénique de son appareillage lourd et pompeux, elles ont surtout autorisé des projets plus ouverts aux imprévus, aux stratégies de l'inopiné, aux gestes plus malléables, elles ont aussi interrogé leur propre mise à vue. C'est alors l'occasion pour l'artiste de mettre à vue la qualité expressive de son matériel en affichant sa participation à l'œuvre, s'appuyant le plus souvent sur une esthétique ambivalente et processuelle « [...] où la forme s'ouvre, se dément et se révèle tout à la fois » (Didi-Huberman, 1995 : 135). Effectivement, à la mise en jeu de l'outil de fabrication peut ainsi correspondre une mise à l'épreuve de son maniement, de sa technicité, de son accessibilité, et surtout de sa capacité de mise en lien. Une matérialité « [...] ne serait rien d'autre que le lieu, toujours labile (d') infectieuses mises en contact. » (Didi-Huberman, 1995 : 276). Ce lieu d'une matérialité contagieuse pourrait se rapprocher de la scène transmédiatique actuelle, « interconnectée et en mutation constante » comme Richard Schechner le désigne pour un théâtre performatif et événementiel (Schechner, 2008 : 184). Une scène dont la dramaturgie tente de maintenir un montage entre l'immédiateté de l'expérience ou du phénomène et une inscription ou plutôt un repérage d'actions ou d'une certaine composition ouverte (comme on le dirait pour la musique improvisée) qui privilégie surtout

les interactions entre les performeurs. Cette approche dramaturgique informe s'inscrit alors dans ce que Peter Stamer a défini comme une *performative dramaturgy* (Stamer cité par Pavis, 2014 : 70) qui appelle non plus un programme extérieur qu'il faut appliquer mais une intervention créative qui participe à la réalisation de l'œuvre depuis l'intérieur (Stamer, 2009)⁵.

Ces rapports labiles qu'entretient la matérialité, et qui pourraient aider à déterminer la dramaturgie de l'informe au théâtre, rejoignent aussi la notion d'intermédialité qui met l'accent, comme le désigne Jean-Marc Larrue sur un objet qui concerne les relations complexes, foisonnantes, instables, polymorphes entre les médias mais aussi sur une dynamique qui permet l'évolution, la création et le repositionnement continu des médias (Larrue, 2015 : 28). D'autant que la souplesse, l'efficacité et les qualités transmédiatiques de ces nouvelles technologies brouillent les catégories sur lesquelles se fondait le discours essentialiste (Larrue, 2014 : 11). Larrue rappelle que depuis toujours le théâtre est non seulement un média, mais pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, il peut se définir comme un « hypermédia » en ce qu'il fédère divers médias, techniques et technologies médiatiques (Larrue, 2015 : 41). Selon Kattenbelt⁶, le théâtre est particulier par son aptitude à mettre en scène d'autres médias, à les incorporer sans les transformer et sans abandonner la spécificité de ce qui le constitue, un art « *live* » de l'ici et maintenant (Kattenbelt cité par Larrue : 41). Un lien entre hypermédialité et hypermédiateté qui construirait le terrain propice pour développer, à travers une matérialité instable, des rapports hétérogènes et complexes, des pratiques théâtrales performatives fondées sur l'expérientiel (Larrue, 2015 : 42). De même, les auteurs du livre *Mapping Intermediality in Performance* (2010) défendent que la performance intermédiaire à travers l'intégration des médias de production, d'enregistrement, de stockage et de l'interactivité, permet de développer la « multimodalité » du théâtre et d'ouvrir la porte à de nouveaux rapports au temps et à l'espace.

Ainsi ce qui nous intéresse dans le théâtre intermédiaire n'est pas seulement le croisement des disciplines

⁵ <http://peterstamer.com/texts/ten-altered-notes-on-dramaturgy/> (consulté le 12 mai 2016)

⁶ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality » dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir), *Intermediatity in Theatre and Performance*, coll. « Theme in Theatre », Amsterdam/New-York, Rodopi, p.29

artistiques et de la technologie, pas seulement une esthétique de l'hybridation et du processus, pas seulement constituer le contexte d'un environnement de médiation entre l'organique et le technologique, ainsi qu'entre la présence et l'absence qui coexistent et ne s'excluent pas, comme Izabella Pluta tente de cerner le théâtre intermédiaire (Pluta, 2013 : 13). Mais à l'instar de Robin Nelson qui, dans son élaboration d'un modèle théâtral intermédiaire, confirme que l'intermédialité offre une perspective de désorganisation et de résistance permettant ce que Kattenbelt énonce comme une « remobilisation des sens » (Kattenbelt cité par Nelson, 2015 : 152). En général, le théâtral intermédiaire brouille les points de repère, en particulier quand toutes les dimensions de la perception sensorielle sont sollicitées pour attirer l'attention sur de multiples signifiants qui eux-mêmes offrent simultanément plusieurs points de vue (Nelson, 2015 : 154). Cette valorisation de la performativité du spectacle intermédiaire nous rapproche davantage du concept de dramaturgie de l'informe dont nous voudrions rendre compte.

Pour l'illustrer, nous nous appuyons sur le spectacle *Les Oiseaux mécaniques* de Simon Drouin et Laurence Brunelle-Côté du Bureau de l'APA. La compagnie se dit agir comme des « commissaires »⁷ en invitant différents artistes à collaborer avec eux. En tout, dix personnes de différentes disciplines interviennent sur le plateau : performeurs, musiciens, comédiens, critique, etc. Évitant de leur faire une commande trop précise, Drouin et Brunelle-Côté essaient que chaque intervenant soit autonome dans le travail. Ensuite, ils créent ce qu'ils appellent des résonances entre les différents individus, actions et situations. Depuis ce collage, ils tentent de ne pas produire une structure trop rigide :

Notre façon de réfléchir et de dire relève des fragments, des détours, des fractions et des chemins qui bifurquent. Le défi pour nous consiste donc, entre autres, à transposer nos propres épars en une œuvre intelligible, mais sans tomber dans le piège de la narration ou du collage conventionnel. On laisse une idée en amener une autre, en prenant garde de ne pas les formater ni de faire la mise en page pour la rendre conforme⁸.

La scène est disposée à l'italienne et le décor rappelle l'orchestre : à cour des violons mécaniques, au centre le chef d'orchestre, sur le plateau des lutrins disposés un peu partout, une table de Dj, un écran, une

⁷ <http://www.bureaudelapa.com/projetsliste-apa.php>, consulté le 6 février 2015

⁸ <http://www.espacelibre.qc.ca/sites/default/files/espace-libre-jeune-fille-cahierpedago2015>, p. 5

machine à coudre reliée à un parapluie, des micros partout, des fils avec des hauts parleurs... Un espace de jeu chaotique et décentré lui-même en résonance vers la salle d'où un critique interpelle régulièrement le spectateur, puis derrière les gradins de la salle dont on perçoit l'activité à travers des projections vidéo sur la scène et enfin un espace d'écriture via twitter auquel Les spectateurs sont invités en direct pour faire part de leurs impressions au critique. Dès le début du spectacle, le contrat nous ait transmit :

Nous procéderons ce soir au détournement de la neuvième symphonie de Beethoven. Le détournement parce qu'on a assez interprété les passions ; il s'agit maintenant d'en trouver d'autres. Parce que tous les éléments du passé culturel doivent être réinvestis. Parce que la culture n'a pas pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. Parce que pour dépasser l'ancien ordre établi, on ne peut pas seulement que s'attacher au désordre présent. Il faut lutter pour l'apparition concrète du mouvement de l'avenir⁹.

Si la position semble ferme ce programme si vaste n'évacue pas le doute. Oui ils sont convaincus mais la démarche va nous montrer que la réponse à de telles convictions entraîne un cheminement précaire à l'image des chansonnettes, des mécaniques bricolées, des matériaux pauvres à la Kantor ou encore du souffle de Laurence¹⁰... La réponse à de telles convictions entraîne aussi une position expérimentale alambiquée toujours interrompue par des « essayons voir », des faux entre-actes d'un personnage de plus en plus saoul qui vient nous vanter les mérites du scotch John Walker, des interstices vidéo, des coups de sifflet, des interpellations du critique, de vente de CD, des leitmotiv de tous genres tels les acteurs qui tentent tous de devenir « Caroline » jusqu'à se faire abattre ... des failles constitutives à la manière des ruptures musicales, plastiques, dramatiques, mélodiques et/ou injonctives qui nourrissent la dynamique de détournement et imprègne l'ensemble de la dramaturgie à la manière d'une dispersion générale (phénomène sur lequel nous reviendrons) qui écroule toutes certitudes... Dans son article « Mouvance post-dramatique et kitsch », Gilbert David montre que :

⁹ Extrait de texte de Simon Drouin tiré de la captation vidéo *Les Oiseaux Mécaniques*.

¹⁰ « L'APA fait un art intégré qui mise sur la mixité. Laurence est une personne handicapée. [...] Les créations de l'APA ne traitent pas du handicap. Bien sûr, en situation spectaculaire, le fauteuil de Laurence devient signifiant. Le corps, la façon de bouger, la voix de Laurence sont aussi des moteurs de création. [...] L'enjeu central se trouve probablement dans les façons dont les différences peuvent stimuler les créations, forcer à emprunter de nouvelles avenues, bousculer les façons de faire traditionnelles », Espace Libre — Cahier pédagogique *La Jeune-Fille et la mort*, p.4

Par ce double jeu constant, l'ironie est forcément de la partie, car il n'y a plus de cadres stables pour guider la réception du public, toute forme d'affirmation se voyant opposer son contraire : il revient à chacun, dès lors, de construire vaille que vaille une «histoire» tout en sachant que celle-ci n'a par avance aucune chance d'avoir un statut d'autorité (David, 2014 : 86).

Une dramaturgie performative dont la capacité intermédiaire touche à l'informe c'est-à-dire à une scène qui ne se limite plus au dialogue artistique entre ces médias, une « médialité performante » (Patrice Pavis, 2014, p. 181-182) qui prend le risque de perdre le contrôle de ce même dialogue, de bouleverser les places assignées, d'expérimenter les savoirs de chacun, de jouer de l'errance pour l'acteur qui cherche sa place au sein d'une scène sans bord... Une dramaturgie performative – en raison aussi d'un processus de création en continuelle reconfiguration – qui mène plutôt vers des collisions de pratiques que vers des résultats et une finalité. En ce sens, notre recherche d'une dramaturgie de l'informe impliquerait que la fonction de dramaturge prenne le dessus sur celle du metteur en scène. Si l'œuvre théâtrale n'est plus une représentation mais bien une présentation¹¹, elle appelle le dramaturge à réajuster constamment, du processus à la présentation publique, ses intentions. Acte créateur sur lequel le Bureau de l'APA s'est particulièrement appuyé pour jouer comme le font les enfants d'une dramaturgie de l'informe. Un informe agité, offensif, concret, critique et fragile où la dislocation des formes entraîne celle de la pensée et fait proliférer les événements et leurs répercussions, et ce, de façon un peu ivre et très joyeuse.

De même, comme le suggère Pavis, le spectateur, devant cet événement dramaturgique, tend à devenir lui-même un dramaturge de la réception (Pavis, 2014 : 70). À cet égard, Nelson Robin rappelle que Chiel Kattenbelt parle de la performativité de l'intermédialité pour la définir surtout sur le plan perceptif du spectateur acquérant une nouvelle dimension, dite « resensibilisée » (Kattenbelt cité par Nelson, 2015 : 152). En se référant au tournant performatif tel qu'évoqué par Erika Fischer-Lichte, Kattenbelt remarque que le théâtre n'est pas constitué par la performativité de la situation, mais par l'orientation esthétique du spectateur. Or l'orientation dans un champ de relations toujours en mouvement, comme c'est le cas chez

¹¹ À ce propos, voir les travaux de Jean-Frédéric Chevalier sur son concept du théâtre du présenter, notamment à travers son ouvrage « Deleuze et le théâtre (Rompre avec la représentation) » aux éditions Les Solitaires intempestifs (2015).

le Bureau de l'APA, est devenue tellement équivoque que le spectateur, performatif lui-même, accepte de poursuivre son chemin en modifiant régulièrement ses horizons d'attente.

Vers la dramaturgie sonore de l'informe : Liaisons sonores (performance radiophonique)

Cette première illustration nous permet de faire une transition vers notre propre recherche création de manière à resserrer notre propos vers une dramaturgie de l'informe qui ne craint pas la matérialité et la faillibilité de l'écriture sonore. Depuis 2005, au sein de la Chaire de Recherche du Canada Dramaturgie sonore au théâtre, nous cherchons à donner au son d'autres modes de processus qui ne considèrent plus seulement la scène comme lieu de construction d'image, à la manière d'une peinture, d'un visage, d'un paysage, où toutes les composantes doivent servir à la perception optique et à la hiérarchisation par le drame. Une conception du son qui se détache de la fonction décorative et explicative, et qui, grâce à la technique, gagne en autonomie et se réinvente. Comme le souligne Marie-Madeleine Mervan-Roux "Les modes d'utilisation par les artistes des nouvelles ressources techniques du son [...] loin de supprimer le jeu du théâtre, se présentent au contraire comme des laboratoires de son renouvellement" (Mervan-Roux, 2007)¹². Ainsi, le premier objectif de la chaire consiste à mettre en relation la scène avec l'art sonore où le son comme media premier est interdisciplinaire dans sa nature (acoustique, électronique, environnemental...) et hybride dans ses formes (musique, poésie, radio, vidéo) (Khan, 2001). En plus de cette ouverture interdisciplinaire, esthétique mais aussi technologique, nous rapprocher de l'art sonore permet d'expérimenter une connexion sensorielle entre la vue et l'ouïe qui joue de l'écart et motive davantage de connivence et d'incidence. L'approche dramaturgique qui en émerge nous éloigne du principe même de mise en scène pour préférer la notion de dispositif. Il nous apparaît important de rattacher la notion de dispositif à celle du son pour mieux répondre à un théâtre performatif actuel dont l'espace n'obéit plus à la localisation d'un corps stable et identifiable.

¹² « Médiatiser le son, mais le faire en direct. Une exploration collective de la matière théâtrale », dans le colloque, *Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias*, dirigé par G. Brown, G. Hauck, J-M Larrue, à l'Université de Montréal et l'Université Laval, du 24 au 27 mai 2007.

Dans la continuité de Michel Foucault qui définit le dispositif comme « ensemble hétérogène d'éléments » et comme « réseau qu'on établit entre ces éléments » (Foucault, 2001 : 299), Anne-Marie Duguet (2002) valorise la capacité d'articulation stratégique entre ces éléments hétérogènes, instituant des manières d'être, de faire, de se comporter. Nous explorons alors un dispositif théâtral qui prolonge le mouvement d'intermédiation de l'art sonore en menant une recherche sonore qui se bâtit à partir du monde qui nous environne tel que François-Bernard Mâche l'évoque concernant la musique concrète (1998 : 21). Un programme où le *Sound Art* qui s'attache à l'espace réel et concret (Hellerman et Goddard, 1983) rejoint l'approche l'espace théâtrale chez Schechner. Celui-ci détermine le *théâtre environnemental* à travers la circulation de deux tendances : 1) *l'espace transformé*, où il y a « création d'un environnement par transformation de l'espace » et où l'acteur contrôle la situation et la place des spectateurs ; 2) *l'environnement négocié* ou *l'espace trouvé* qui consiste en un dialogue scénique avec « des espaces à l'intérieur d'autres espaces, des espaces qui contiennent, ou entourent, ou touchent, ou sont en relation avec tous les endroits dans lesquels se trouve le public et/ou les acteurs jouent. Tous les espaces prennent une part active dans tous les espaces » (Schechner, 2008 : 150).

Ainsi pour élargir notre écoute à des aspects extérieurs au champ dramatique, nous tentons d'affranchir le son au cadre de la scène enfermée dans une boîte noire, et de nous délocaliser¹³ vers des environnements plus imprévisibles. La technologie mobile apporte une perspective géographique à la recherche d'un son pour la scène en facilitant l'enregistrement de paysages, de lieux, de personnes. Aujourd'hui, nos appareils audio-numériques toujours plus légers (téléphones, tablettes, ordinateurs portables), autonomes en énergie et à portée de main, captent, composent et diffusent en temps à travers une société en réseau dont « l'espace des lieux » est dépassé par « un espace des flux » (Castells, 2002). Cette démarche mobile et *in situ* du son produit certes un élargissement de notre « audiosphère » (Joy, 2012 : 101), mais se confronte aussi à une écoute qui intègre le temps d'errance et de perte, peut-être plus important comme le suggère

¹³ Nous reprenons une part de nos réflexions abordées dans notre article « Écoute délocalisée et dramaturgie sonore au théâtre » dans *Le Doute et l'inventivité de la recherche création pour une scène indéterminée*, (dir) J-P. Quéinnec, Revue Aparté n°3, p. 57-62, 2014.

Deshays (2001) que l'acquisition d'un son « capturé »¹⁴. Un engagement sensible, physique et matériel pour saisir les sons qui imprègnent la création de l'œuvre scénique, d'une part, en considérant l'espace non plus seulement comme le cadre de présentation mais aussi comme une instance capable de générer l'œuvre elle-même (Lelong, 2007, 13), comme c'est le cas pour les musiques dites situées, et d'autre part, en rendant l'auditeur en quelque sorte « témoin » du processus, faisant l'expérience dramaturgique du trajet sonore (Joy, 2010 : 109). Il s'avère que notre errance aura capté non pas seulement ce qui a été choisi de faire entendre, mais ce qui s'est passé réellement.

Dans une perspective intermédiaire, on pourrait désigner cette conception sonore d'informe tant elle s'attarde moins sur la question de son objet (repérable, acquis et reproductible) que sur celle des relations parfois fortuites dans l'en-cours de l'évènement d'une écoute qui divague¹⁵, pour rappeler Peter Szendy (2001). L'expérience de cette captation sonore pour la scène théâtrale confirmerait alors son lien avec l'art sonore qui est davantage une question d'approche, de façon de voir les choses, que de création d'œuvres acoustiques en tant que telles (Chapman, 2012 : 64). Une recherche désirante du son qui répond, comme Owen Chapman le décrit dans sa recherche sur la mobilité sonore, à la spontanéité « du voyage et de la rencontre à travers des réseaux, des souvenirs, entre les gens et les lieux, les performeurs et les auditeurs, dans le temps autant que dans l'espace, en direct et à travers les enregistrements mécaniques et électroniques, les fichiers numériques et instruments de musique » (Chapman, 2013)¹⁶.

Cette investigation pour une dramaturgie sonore de l'informe, nous l'éprouvons plusieurs fois¹⁷, et particulièrement lors de notre recherche création *Liaisons Sonores (performance radiophonique)*¹⁸. Il s'agit d'un long processus qui se développe de 2012 à 2016, en quatre périodes entre le Québec et la

¹⁴ Entretien de Daniel Deshays qui commente Peter Szendy, *Écouter et inscrire l'écoute*, Ircam, 2001. <http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html> (consulté 28/09/2015)

¹⁵ Je fais référence à Peter Szendy quand il écrit : « Écouter sans divagation aucune, sans se laisser jamais distraire par les bruits de la vie, est-ce encore écouter? » et continuant, « L'écoute ne doit-elle pas accueillir en son sein quelques flottements? Une écoute responsable ne doit-elle pas être flottante? ». *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001. p.146.

¹⁶ <http://wi.mobilities.ca/sound-moves-intersections-of-popular-music-studies-mobility-studies-and-soundscape-studies/>

¹⁷ Voir notre site <http://dramaturgiesonore.com/liaisons-sonores/>

¹⁸ Il est possible d'écouter une captation de la performance sur le lien suivant <http://dramaturgiesonore.com/liaisons-sonores/>

France. À la première étape, ce sont d'abord quatre artistes¹⁹ qui s'immergent dans le village de Mashteuiatsh (au nord du Lac-Saint Jean au Québec), laissant venir à eux les indices, les rencontres et autres événements²⁰ en accumulant des ressources dont la diversité n'indique aucune anticipation narrative ou dramaturgique : À côtés des sons captés (train du village, eau du lac, vol des oies sauvages, ateliers avec des enfants, voix du conteur et du guide...), nous récoltons des sons d'archives (chant ancestral), nous explorons des sons électroniques et synthétiques auxquels nous juxtaposons divers objets traditionnels (tegwán, corne muse, flûte) avec des objets détournés (scie à bois, différentes roches, grosse branche, réfrigérateur, lampe de bureau... et un hydrophone). Au bout d'une semaine de déambulation en écoute active, nous constatons qu'à cette juxtaposition de sources sonores se rajoute un échange interculturel concernant la condition des ilnus au Québec comme des bretons en France. Le son se révèle ici foncièrement un champ de relations prolifiques et inattendues. Pour maintenir cet état d'écoute événementiel, la dramaturgie informe qui se dégage nous pousse à mettre en place deux formes simultanées : une performance donnée en direct dans un lieu fermé (le Pavillon des arts du site Uashassihstsh à Mashteuiatsh et la galerie d'art Centre Bang à Chicoutimi) et une diffusion radiophonique (sur la radio communautaire CHUK 107.3) qui nous permet de ne pas confiner les limites scéniques à celle du plateau. Le champ d'interactions qui se construit rend compte certes de la mobilité géographique, sociale et culturelle de l'expérience sonore mais en même temps, suggère à Michaël La Chance qui assiste à notre performance, de préférer au terme dispositif celui de dispersif sonore. Il montre que la part relationnelle du dispositif, de mise en réseau ne garantit pas la construction d'un espace d'écoute pour une attention critique, une rencontre ou un partage. Devant un dispositif sonore et théâtral, où dans un même lieu, à un même moment, acteurs et spectateurs sont immergés au cœur d'une proposition indéterminée et hétérogène qui multiplie les relations (dépassant le périmètre du face-à-face), les espaces, les temps et les points de perception, La Chance parle plutôt d'un dispersif sonore, dans lequel nous sommes invités à

¹⁹ Alain Mahé (créateur sonore français et initiateur du projet), Guillaume Thibert (créateur sonore québécois et membre de la Chaire), Sonia Robertson (artiste interdisciplinaire de Mashteuiatsh) et moi-même.

²⁰ Nous rencontrons entre autres les personnes du Musée amérindien et du Pavillon des arts du site Uashassihstsh, de la radio communautaire CHUK 107.3 et la corporation médiatique Teuhikan, les enfants de l'école primaire Amishk et l'école secondaire Kassinu Mamu, des conteurs, des guides, des musiciens...

redécouvrir la polyvocité de la conscience, à éprouver celle-ci comme multitude extérieure (La Chance, 2015, 85). Que ce soit à travers la composition elle-même ou la manière de l'écouter, la spatialisation dans la salle ou la diffusion radiophonique, l'auditeur produit lui-même son parcours sonore.

À la deuxième étape en 2014 de retour à Mashteuiatsh, nous voulons amplifier cette polyvocité en élargissant nos collaborations avec un poète, une vidéaste et un spécialiste de la radiophonie²¹ qui entretiennent le « trouble » des frontières établies entre le théâtre, la création sonore et la performance vidéo. Il nous semble important que notre approche dramaturgique du son génère du texte (au préalable et en direct) et un travail de voix amplifiée, de l'image et une expérimentation de sa captation à sa projection, et surtout une considération plus approfondie de ce qui distingue l'espace scénique à l'espace radiophonique. La stratification de ses éléments trouve sa forme à travers une écriture circulaire qui repose sur une spatialisation à huit haut-parleurs contribuant la mobilité du son et à la mise en valeur de l'aspect dispersif de notre composition, mais participant à l'intégration des spectateurs tant dans le son que dans l'image. À l'aide du texte, le rapport aux langues devient également un « geste d'incitation à la rencontre avec la musicalité des sons du monde » (Ripault, 2007 : 22). Encore une fois, il ne s'agit pas de documenter la langue ilnue mais de saisir qu'un texte n'est pas seulement désiré pour le message qu'il véhicule, pour le drame de l'action qu'il organise mais pour l'extension physique de son verbe. À cet égard, il est admis que les nouvelles écritures dramatiques tournées vers l'exploration sonore du verbe génèrent de nouvelles formes de jeu et de présence chez l'acteur. En retour, au-delà des effets de micro, on commence à s'intéresser au travail de la voix²² qui tend à conquérir des espaces d'énonciation qui sans exclure la profération du texte s'abandonnent à d'autres manifestations vocales. Le micro implique, au-delà de la voix, bien d'autres moyens bucaux. Un texte scénique aux allures de chant « hétérophonique » comme celui de *Mashk*²³ d'Édouard Germain, composé de mots et de sons (sur les paroles d'Édouard, j'improvise des interventions vocales et rythmiques) qui dans la lignée des expériences d'Henri Chopin, Bryan Gysin, François Dufrêne ou Bernard Heidsieck, prolonge un mouvement de poésie sonore déjà bien

²¹ Édouard Germain (de Mashteuiatsh), Andrée-Anne Giguère (Chicoutimi-Québec) et André Éric Létourneau (Montréal-Québec)

²² À cet égard, voir l'article de Jeanne Bovet, (2010) Corps et âmes, présences et absences. La voix médiatisée chez D. Marleau et R. Lepage, (dir) J-M. Larrue et M-M. Mervan-Roux, Gennevilliers : Revue Théâtre/Public n°197.

²³ « Chant de l'ours » en français.

ancré où la performance, rend immédiatement perceptible l'élaboration sonore et la perception du mot comme une chose tactile, non comme un signe. Dans la mouvance de Fluxus, le travail de corps sur la voix est avant tout une relation d'écoute d'un matériau pauvre ; une écriture immédiate des sons et des corps, parfois irreprésentable en d'autres temps et lieux, qui favorise encore ce passage de l'œil à l'oreille, qui fait en sorte que le son signe le sens.

C'est donc une relation étroite, un corps à corps entre l'oreille et la bouche dont il est question entre le poète ilnu, l'acteur français et les interventions sonores qui nous traversent. Aussi, en s'intéressant à la voix on s'intéresse à la composante qui stimule et inscrit cette mutation du texte post-dramatique comme un matériau sonore et qui, à l'inverse, rejoint l'idée schaférienne que « le son est un verbe » (Schaffer, 2009 :32). Cette valeur sonore de la voix trouvera véritablement son espace radiophonique en 2016, lors de la quatrième étape²⁴. Dans une volonté de réciprocité sonore entre la culture ilnue et celle bretonne, nous organisons une dernière résidence à Saint Cadou, dans le centre du Finistère en Bretagne où, de nouveau, nous nous mettons à la disposition des rencontres et des événements au sein d'école primaire, auprès d'artisans, de musiciens, de conteurs et en collaboration avec deux danseuses²⁵. C'est aussi à ce moment que nous explorons davantage le médium radiophonique à partir d'une web radio « liaisonssonres.ca ». S'il nous est important de faire entendre, de sonifier les corps en mouvement il faut accepter que l'espace scénique se distingue de l'espace radiophonique, cette « bouche d'ombre » d'où sortent des bruits comme le nommait Cocteau²⁶. D'autant que, rappelons-le, le spectateur « en présence » est invité à intégrer notre cercle où sont assis les performeurs, et donc d'une certaine manière à participer à un certain échange collectif (pas forcément dialogique mais plutôt polyphonique). Chez l'auditeur, certes il peut y avoir « l'impression que sa solitude est rompue, qu'il entre en relation avec les autres, tous les

²⁴ Entre temps, *Liaisons Sonores* fut programmé en 2015 au festival radiophonique Longueur d'ondes à Brest où nous avons invité un souffleur de corne muse, Erwan Keravec à spontanément intégrer notre cercle. La part bretonne du projet est devenue ainsi plus prégnante.

²⁵ Même si *Liaisons Sonores* repose sur une dynamique compositionnelle, il ne s'agit pas pour autant d'un concert. Notre recherche théâtrale consiste à maintenir l'écoute du son à la vue du geste qui le fabrique. Pourtant musiciens, lecteurs et vidéaste ne développent pas un rapport engagé au corps. Aussi nous invitons deux danseuses françaises, Cécile Bord et Emanuela Nelli, pour une plus forte corporéité au sein de cette scène sonore. Mais le danger d'orienter l'écoute du son à la vue du geste n'a pu, à plusieurs reprises, être évité.

²⁶ Jean Cocteau : « Non seulement la radio est un meuble auditif, mais elle est un instrument de musique. Une bouche d'ombre, un trou qui chante. Un vaste orchestre ne change rien à l'affaire, ni une foule qui hurle... », « La machine se moque de nous », dans revue *La Nef*, février/mars 1951, *La Radio, cette inconnue*, p. 38

autres de n'importe où. Mais le résultat de ce processus de communication qu'implique la radio dans son utilisation la plus courante, c'est une mise en condition plutôt qu'un dialogue » (Richard, 1985-2007). Aussi Pierre Thériault Tremblay (en complicité avec Éric André Létourneau) produit un montage en direct des actions mises en jeu dans la performance pour créer une image sonore originale où « l'ouïe, seule sollicitée, est amenée à suppléer aux autres sens » (Richard, 1985-2007). À travers cette extension radiophonique, l'absence d'une perception visuelle nous permet alors de nourrir la complexité, la multimodalité et l'ambiguïté de notre dramaturgie sonore. Cependant en-cours de création, nous décidons de mettre en jeu cette résonance radiophonique au sein de la performance scénique pour entretenir la dynamique de stratification de l'écoute. Dès le départ, nous faisons circuler une paire d'écouteurs pour que tout le long de la pièce, le spectateur puisse vivre plusieurs sollicitations sonores réparties inégalement sur différents plans de l'espace scénique. Son attention est distraite par l'effet de décentrement ou plutôt de poly-centrement, comme le nomme Pavis (2014 : 59), dû à la juxtaposition de plusieurs actions sonores au même moment. Une pluralité spatiale relancée par une composition multiphonique où il ne s'agit pas de créer un rapport dialogique entre ces zones sonores mais de leur laisser une certaine autonomie et une mobilité de connexion. Pour le spectateur, cet éclatement fait de la présentation une expérimentation de son écoute qui lui faut conduire et moduler, acceptant qu'elle reste partielle et cheminante. Sa perception faillible de notre scène sonore n'évacue pas son interprétation elle la dynamise par l'échange incessant qui lui est proposé. Espérons-le aussi, ce parcours entre le réel dispersé et l'imaginaire qu'il suscite élargit son ressenti non pas seulement dans une dimension extensive mais, comme le précise Antonioli à propos du concept de la carte chez Deleuze et Guattari, aussi dans une dimension intensive (Antonioli, 2010 : 10). Ce spectateur dramaturge assis dans le cercle participe à l'informe de notre performance en s'engageant dans un travail des formes, des perceptions des formes. L'expérience sonore de la scène devient pour les artistes comme pour les spectateurs celle d'une superposition de trajets réels, de montage fictionnels et virtuels qui les poussent à devenir arpenteurs ou cartographes toujours en processus, toujours en voyage. Dans cette volonté de circulation, entre notre pratique d'une écriture sonore et un état d'esprit performatif, *Liaisons sonores* laissent émerger un espace d'interactions – constitué parfois de réseaux complexes et de

présences indéterminées et inapaisées – avec le spectateur, repensant les notions de pouvoir, d'authenticité, d'échanges non autoritaires, de participation collective, de convivialité, que l'on peut rencontrer chez des artistes comme Jacob Wren ou le Bureau de l'APA au Québec. On pourrait dire alors que la dramaturgie informe du son invite activement au doute, à l'errance mais aussi à l'étendue d'un imaginaire et du désir enjoué d'être à l'écoute chez un spectateur performatif. Pour revenir à Bataille, ce spectateur qui dépasse lui-même ses frontières de réception vient alors incarner dans le vif de l'événement cette « dialectique du monteur » (Didi-Huberman, 2009 : 98).

Conclusion

Ainsi, à travers cette question de la dramaturgie au théâtre nous voulions montrer que la notion d'informe défendue par Bataille au début du XXème siècle et revisitée par Didi-Huberman dans une perspective anthropologique de l'iconographie, s'inscrit parfaitement dans le paysage de la scène actuelle, ailleurs comme au Québec. Elle trouve un arrimage certes chez Brecht mais particulièrement dans un mouvement esthétique de l'Essai des années 70 et 80 et se reconnaît parfaitement quand la scène se décide à ouvrir son langage aux nouvelles technologies. Une approche matérielle qui pour certains créateurs aura permis d'appuyer des effets dramatiques spectaculaires et soit disant à la mode, et qui pour d'autres aura contribué à déclasser et décloisonner un territoire scénique replié sur ses ressemblances, qu'il fallait absolument réinventer. Cette réinvention ou cette recherche création que l'on pourrait qualifier de symptomale parce que si elle est enjouée, excitée et prolifique à travers ses outils n'en assume pas moins un désir de faillibilité, d'inachèvement, de doute critique et d'imprévisibilité qui dépasse l'opposition entre théâtre et performance, entre savoirs et non savoirs, entre réel et virtuel, entre professionnel et amateur. Il en émerge une œuvre scénique toujours en débat, toujours en formation (ou en processus), toujours plus en extensions temporelles, narratives ou conceptuelles et débordant dans l'espace public. Une transformation de la scène en une plateforme intermédiaire qui rend compte, peut-être bien plus que l'enjeu interdisciplinaire, que les différents médias mis en contact ne cherchent plus forcément de cohérence entre eux, ne cherchent plus à créer d'interaction entre chacun d'eux.

De même, à travers *Liaisons sonores* nous voulions montrer que les notions de dispositif et de mobilité prolongent cette recherche intermédiaire d'une dramaturgie de l'informe en affirmant la primauté de la relation (Méchoulan, 2003) mais dispersive. À la manière de Garnier et Ortel (2014)²⁷, cette performance radiophonique tente d'expérimenter la concept d'intermédialité comme celui de l'informe à la lumière d'une poétique des dispositifs qui « fait ressortir le caractère composite de tout processus de création, [étant] autant capable d'organiser que de défaire [...] les configurations de l'ordre établi » (Ortel, 2008 : 18). Une performance qui s'affiche comme forme inachevée et précaire, un objet en transformation, une sorte de carte en mouvement. Conçue comme un agencement discontinu de sons, d'images et de danse où s'emboitent mais ne se répondent pas forcément une multiplicité de résonances. Ce que nous désirions obtenir ressemblait à un palimpseste à l'intérieur duquel se dessine et se chevauche un choix ouvert de cheminements et de narrations possibles, une cartographie informe capable d'accepter que son indécidabilité revendique néanmoins une matérialité plus mobile et une convivialité créative. En ce sens, *Liaisons sonores* confirme que la dramaturgie informe du son repose sur ce besoin d'un contact processuel entre l'artiste et le spectateur, contact en action dont le trouble inquiétant et joyeux fait là aussi déborder la fonction du spectateur qui n'interprète plus seulement l'œuvre mais s'y inscrit résolument.

²⁷ Communication d'ouverture dans le colloque *Création, intermédialité, dispositif*, Université Toulouse II-Le Mirail, 12-14 février 2014.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges (1929), « Informe », revue Documents n°7, p. 382.
- BUTEL, Yannick (2009), « préface » dans Yannick Butel (dir.) *Du Difforme, de l'informe au théâtre*, ed. Peter Lang.
- CASTELLS, Manuel (2002), *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*, OUP Oxford.
- CHAPMAN, Owen (2013), « Sound Moves: Intersections of popular music studies, mobility studies and soundscape studies », dans la revue WI, Journal of mobil media, Vol.7 n°1. 2013. <http://wi.mobilities.ca/sound-moves-intersections-of-popular-music-studies-mobility-studies-and-soundscape-studies/>
- CHAPMAN, Owen (2012), « I Am Walking in a Room: Audio Art and Revealing », dans revue *Esse* n°74 *Savoir-faire, Reskilling*, p. 62–67.
- COCTEAU, Jean (1951), *La Radio, cette inconnue*, dans Georgette Elgey et Michel Vincent, revue *La Nef*, février/mars 1951, Paris, Ed. du Sagittaire.
- DAVID, Gilbert (2014), « Mouvance postdramatique et kitsch », revue Spirale n° 248, p. 85-88.
- DESHAYS, Daniel (2001), « Écouter et inscrire l'écoute. A propos du livre de Peter Szendy *Ecoute. Une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001) », Ircam, <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995), *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps - Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris, éditions de Minuit.
- DUGUET Anne-Marie (2002), *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard
- HELLERMAN, William, GODDARD, Don (1983), *Sound/Art*, Catalogue de l'Exposition, The Sculpture Center, New York City.
- GARNIER, E., ORTEL P., « Ouverture », communication dans Philippe Ortel (dir), le colloque *Création, intermédialité, dispositif*, Université Toulouse II-Le Mirail, 12-14 février 2014.
- JOY, Jérôme (2012), « Auditoria & Audiances – Shakkei The out in the open listening Experience », dans Angus Carlyle (dir), *On Listening*, (Ed.) London, CRiSAP University of the Arts, p. 99-102.
- JOY, Jérôme (2010), « La Musique Étendue - « En Plein Air » dans *Around*, Catalog of the sound festival, Transl. by Celine Cruickshanks. (Ed.) Hong Kong : Yang Yeung, Soundpocket, p. 104-149.
- KHAN, Douglas (2001), *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
- LA CHANCE, Michaël (2015), « Simultanéités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : l'écoute ensemble et l'insondabilité de l'autre » dans la revue *Inter Art Actuel*, n°120, p. 84-87.
- LARRUE, Jean-Marc (2014), « Introduction », dans Larrue et Pisano (dir), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, p. 9-21
- LARRUE, Jean-Marc (2015), « Du média à la médiation », dans Larrue (dir), *Théâtre et intermédialités*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, p. 27-56
- LELONG, Guy (2007), « Musique in situ ». Dans Jonathan Goldman (dir), *Circuit : musiques contemporaines*, vol.17 n°3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p.11-20.
- MÂCHE François-Bernard (1998), *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé.
- MECHOULAN, Eric (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans E. Méchoulan (dir), *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, printemps 2003, p. 9-27

MERVAN-ROUX, Marie-Madeleine, « Médiatiser le son, mais le faire en direct. Une exploration collective de la matière théâtrale », dans G. Brown, G. Hauck, J-M Larru (dir), colloque *Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias*, Université de Montréal et Université Laval, du 24 au 27 mai 2007

NELSON, Robin, « Élaboration d'un modèle du théâtre intermédial », dans Larrue (dir), *Théâtre et intermédialités*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, p.151-168

ORTEL, Philippe, 2008, « Vers une poétique des dispositifs », dans Ortel P. (dir), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, l'Harmattan.

PAVIS, Patrice (2014), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.

PLUTA, Izabella (2013), « L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche ». *Études d'Intermédialité*. n°2, 1ère série, avril 2013, p. 11-22

QUÉINNEC, Jean-Paul (2016), « Quand le son écrit ce qui n'est pas dit » entretien avec Gadouas, Catherine, revue *Annuaire théâtral* n°56-57, dossier recherche-crédation (« Émancipation et pluralité des pratiques sonores », Jean-Paul Quéinnec (dir)), p. 232-237

QUÉINNEC, Jean-Paul (2014), « Doute et inventivité pour une scène sans bord », revue *Aparté* n°3, (« récits de recherche création pour une scène indéterminée », Jean-Paul Quéinnec (dir)), p. 25-26

RICHARD, Lionel (1985-2007), « De la radio et de l'écriture radiophonique », *Semen* [En ligne], 2 | 1985, mis en ligne le 12 juin 2007, consulté le 05 septembre 2016. URL : <http://semen.revues.org/3733>

RIPAULT, Samuel (2007), La musique du dehors : notes sur la phonographie, dans la revue *Esse* n°59 (Bruits), p.21-23, <http://esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie>

STAMER, Peter (2008) « Ten notes on dramaturgy », <http://peterstamer.com/texts/ten-altered-notes-on-dramaturgy/>

LAVENDER Andy, KATTENBELT Chiel, NELSON Robin, BAY-CHENG Sarah (2010), *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam, Amsterdam UP.

RONFARD, Jean-Pierre (1989b), « Les mots s'usent. Usage. Usure », revue *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, p. 113-115.

SCHAFER, R. Murray (2009), « I Have Never Seen A Sound », dans la revue de l'Association canadienne d'acoustique, Vol. 37 No. 3, p. 32-34

SCHECHNER, Richard (2008), *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. France, Éditions théâtrales.

SAINT GELAIS, Thérèse 2008, « Introduction », dans *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, édition Esse, Montréal, p. 13-16.

SZENDY, Peter (2001), *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit.

Sites

<http://www.bureaudelapa.com/projetsliste-apa.php>, consulté le 6 février 2015

<http://www.espacelibre.qc.ca/sites/default/files/espace-libre-jeune-fille-cahierpedago2015>