

# CARTOGRAPHIES DE L'ATTENTE

## UNE CONNECTIVITÉ SCÉNIQUE

► JEAN-PAUL QUÉINNEC et PIERRE TREMBLAY-THÉRIAULT

LA VISÉE « SPATIALE » QUI S'EMPARÉ À LA FOIS DES ALLÈGEMENTS TECHNOLOGIQUES ET DES CHANGEMENTS CULTURELS DE NOTRE SOCIÉTÉ S'ASSOCIE À LA CONCEPTION SONORE DONT LES INNOVATIONS EN TERMES DE DISPOSITIFS INVITENT LES CHERCHEURS-CRÉATEURS DE LA SCÈNE À FRANCHIR DE NOUVELLES FRONTIÈRES. IL EST ADMIS AUJOURD'HUI QUE L'UN DES ESPACES QUE LA CONCEPTION SONORE EST PARVENUE À DÉPASSER EST CELUI QUI LE CLOISONNAIT DANS UNE FONCTION SUBSIDIAIRE À LA VUE DE L'ACTION DRAMATIQUE. CETTE ÉMANCIPATION CONCEPTUELLE DU SON REJOINT LE PRINCIPE INTERDISCIPLINAIRE D'UNE SCÈNE THÉÂTRALE CONTEMPORAINE QUI CONTINUE À ATTIRER D'AUTRES PRATIQUES ARTISTIQUES EN SITUATION DE COCRÉATION AFIN DE PRODUIRE UN ESPACE THÉÂTRAL OUVERTEMENT « DÉCENTRÉ » ET HYBRIDE. OR, CE QUI NOUS INTÉRESSE, C'EST CETTE VISÉE SPATIALE EMPREINTE DE MULTITUDE ET D'ÉCARTS, TELLE UNE PELOTE DE FIL QUI SE DISPERSE, ALORS QU'ELLE NE PEUT PLUS SE CONTENIR DANS LES LIMITES DU PLATEAU.

Le dispositif sonore, toujours plus mobile et labile, fabriquant des circuits incessants et des relations fluctuantes entre la scène et des contextes extérieurs, est l'occasion d'une mutation profonde du processus de création ou la place (virtuelle ou réelle) et la fonction (témoin ou partenaire) du spectateur vacillent devant l'étendue de cette cartographie scénique.

La scène, tant pour l'artiste que pour le spectateur, se transforme alors en un champ d'expériences transgressives qui déplace la représentation vers l'expérimentation théâtrale<sup>1</sup>. Ce décentrement peut concrètement appeler un transport hors des lieux scéniques traditionnels, à la manière d'une décontextualisation deleuzienne qui entend quitter une habitude, une sédentarité, pour libérer un ensemble de relations de leurs usages conventionnels et permettre une actualisation dans d'autres contextes<sup>2</sup>. C'est bien de cette dynamique du mouvement créatif que nous voudrions rendre compte par une dramaturgie performative qui pousse le théâtre hors de ses gongs et transmute véritablement la scène en un réseau connecté sur un vaste environnement. Il s'agirait alors de considérer cette approche sonore, dont la capacité de propagation et les nouvelles technologies numériques nous portent pour aller au-delà de la zone scénique conventionnelle et atteindre le réseau Internet, autant comme prisme à nos expériences délocalisées que comme élément réceptif à ces mêmes explorations.

Ainsi, pour évoquer notre expérience vers une connectivité scénique, nous avons choisi de présenter deux étapes de notre projet *Cartographies de l'attente*<sup>3</sup> : la première est le temps de l'immersion dans un motel ; la seconde, conçue à partir de la première, est la présentation sur scène.

### L'IMMERSION

Dans un motel à Chicoutimi, pendant quatre jours, quatre femmes dans quatre chambres attendent un homme qui ne viendra pas. Pour alimenter cette fiction un brin clichée, nous sollicitons quatre hommes que nous nommons les perturbateurs. Ils ont la possibilité de se manifester par courriel, téléphone ou en sollicitant une tierce personne pour donner des objets ou faire une visite. Mais la fiction est surtout prétexte à toutes les liaisons possibles narratives, performatives ou technologiques.

Pour rendre possibles ces liaisons, dans un premier temps, nous aménageons les quatre chambres que les performeurs s'approprient à occuper avec : une caméra de surveillance positionnée de façon à obtenir une image globale de la pièce, un microphone, un haut-parleur, une console de son et un ordinateur. Par ce dispositif technique nous obtenons une mise en réseau qui se prolonge via Internet, produisant transgressions et circulations entre les chambres qui perdent leurs limites pour rendre poreux l'intérieur avec l'extérieur, le dehors avec le dedans, l'intime avec le public.

Ce jeu de connexion est provoqué par les occupants d'une cinquième chambre : le créateur sonore, le créateur Web et l'auteur dramatique. Le concepteur Web s'est entouré de : deux ordinateurs, deux moniteurs haute définition, une télévision et un enregistreur vidéo numérique de caméras de sécurité. Durant quatre jours et à raison de huit heures par jour, à l'aide du dispositif de captation installé dans les chambres, il va enregistrer et diffuser sur un espace serveur, [cartographiesdelattente.ca](http://cartographiesdelattente.ca), des actions



menées par les performeurs : des textes, des installations, des jeux, des sons... Comme nous décidons d'assumer notre éloignement de la scène et de ne pas faire visiter les chambres durant l'immersion, ce site représente alors notre rencontre avec le public internautes.

Les performeurs n'ont pas l'obligation de fournir en continu une action pour animer le site et la participation des internautes. Au contraire, nous cherchons à assumer des temps d'attente comme des résonateurs de la vie du lieu, des fenêtres sur une situation où l'événementiel n'est pas toujours du côté du sensationnel, mais parfois du côté de l'ordinaire ou du devenir. De même, pour celui qui nous suit, cette expérience n'exige pas une attention fixe et perma-



nente devant son écran, mais bien une écoute mobile, d'autant que, sur les huit heures accessibles par jour, rien ne lui garantit d'assister aux moments les plus distrayants. Nous pourrions même dire que le caractère « connectif » de notre recherche surgit de l'écoute de ces phases asignifiantes. La connexion participe du champ immersif et de la dynamique cartographique qui, du processus d'écriture au sein du motel jusqu'à la forme finale sur scène – comme nous le verrons lors de la seconde étape –, invite l'internaute-spectateur à circuler au cœur du dispositif. Nous parlons de dispositif parce que cette connectivité nous éloigne de la création d'objets uniques et unifiés pour engager le spectateur à partager des œuvres dites expérimentales, qui relèvent de situations évolutives ou instables<sup>1</sup>.

Cette mise en réseau représente alors un dispositif cartographique formé de glissements et de variations de notre réalité. En ce sens, ce qui est proposé sur [cartographiesdelattene.ca](http://cartographiesdelattene.ca) illustre pertinemment la recherche d'un voyage ou d'un trajet tracé sous l'effet d'agencements spontanés d'espaces et de temps par des images d'archives, des actions en direct, des textes, des sons, dont la densité cartographique se détache énormément d'une simple retransmission Web de « la vie dans les chambres ». Pour l'internaute, cet éclatement appelle une participation qu'il lui faut conduire et moduler, acceptant qu'elle reste partielle et cheminante. Son parcours s'élargit non seulement dans une dimension extensive (celle de la mise en réseau) mais aussi, comme le précise Antonioni<sup>2</sup> pour expliquer le concept de carte chez Deleuze et Guattari, dans une dimension intensive.



C'est bien ce dispositif cartographique que nous allons chercher à transposer en revenant sur scène. Seulement, comment maintenir artistes et spectateurs dans cette position d'arpenteurs ou de cartographes toujours en processus, toujours en voyage ? Comment prolonger cette superposition de trajets réels, fictionnels, virtuels, pour ajouter toujours plus de fil à notre pelote ? Comment alimenter notre écriture « interconnectée en mutation constante » au sein d'une expérience performative autant vivante – cette fois sur scène avec des spectateurs présents – que virtuelle – en approfondissant cette première étape « électronique » avec un internaute-spectateur ?

#### LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

Une écriture dramaturgique, performative et théâtrale s'est construite en se servant des expériences, des archives vidéo et sonores, des notes, des ressentis et des vécus provenant de l'immersion dans le motel. À l'image de notre première étape, le dispositif scénique propose aux spectateurs une pelote de fil d'Ariane qu'ils peuvent suivre pour se construire un itinéraire personnel et unique. Le dispositif ainsi déployé par cette multitude de parcours se transpose sur scène en quatre territoires habités, envahis et défendus par les performeurs ayant chacune leur histoire à partager. Trois de ces endroits sont physiquement occupés sur scène à Chicoutimi et le quatrième, plus hybride, l'est réellement mais dans un appartement à Bogota, en Colombie. Claudia Torres, la performeuse colombienne, à l'aide d'un logiciel de conversation, est projetée en direct sur la scène et révèle un espace visiblement double, car « matérialisé » à deux endroits différents.



Nous appelons ces espaces, en résonance avec l'étape d'immersion, « les chambres ». Pour restituer la cinquième chambre, les trois concepteurs partagent une large table de régie située dans la salle derrière les spectateurs. Mais comment élargir techniquement la connectivité que nous avons au motel entre les concepteurs, les espaces (réels et virtuels), les performeurs et les spectateurs (présents dans la salle ou devant leur écran) ?





Nous décidons ainsi : sur scène, cinq caméras sont positionnées à des endroits choisis et une sixième est installée dans l'appartement à Bogota. Les performeuses sur le plateau portent un micro et des écouteurs intra-auriculaires, et Claudia Torres, de son côté, utilise un casque audio et un micro sur pied pour faire parvenir son travail. Des sources sonores variées, haut-parleur, radio, télévision et amplificateur de guitare, sont présentes dans l'espace scénique ainsi que deux projecteurs et une télévision pour les images provenant des diverses caméras et de l'appartement de Claudia. Les données audio et vidéo sont captées et traitées par les concepteurs, puis le tout est rediffusé sur la scène, dans les oreilles des performeuses\* (à Chicoutimi et à Bogota) ainsi que sur notre site, en direct.

À côté de ce dispositif technique, sur le plan sensible, la connexion est particulièrement investie par les concepteurs. Leur place unique, face au spectacle comme tout au long du processus d'immersion en tant qu'habitants de la cinquième chambre, leur permet une complicité constante avec les performeuses.

En ce qui concerne les spectateurs, nous les invitons à assister à ce théâtre performatif en occupant deux positions possibles : ils sont assis dans les gradins d'une salle de spectacle à Chicoutimi ou là où ils sont, au bout d'une connexion à Internet. Ces derniers, les internautes-spectateurs, sont les témoins d'une scène dont la structure a été rebâtie tout en respectant sa nature : c'est une restauration interprétée. Ils observent un flux d'images digéré par la cinquième chambre. Ils peuvent prendre part à la présentation scénique avec ou sans casque d'écoute, sur minuscule ou gigantesque écran, assis ou debout, seuls ou en groupe : ils sont libérés des lois de la salle de spectacle. Ils peuvent même, s'ils l'osent, suspendre leur écoute pour y revenir quelques minutes plus tard. Les plus téméraires vont jusqu'à reculer la piste et à réécouter certaines portions. Leurs sens sont inévitablement modulés par ceux des concepteurs qui sont donc toujours dans un état performatif. Ce point de vue sur la connectivité soulève des questions : devons-nous retirer les enregistrements diffusés sur le Web après la présentation ? Comment est-il possible de montrer en ligne une performance scénique tout en évitant de forcer un point de vue unique ? Comment traduire le format de la scène en format adéquat à une page Web ?

Pour que la diffusion soit possible sur Internet et pour satisfaire le désir d'aller au-delà d'une simple transmission télévisuelle, quelqu'un doit nourrir le flux numérique d'images et de sons. Cette transmission doit être en mesure de présenter une cartographie pouvant être explorée par un internaute distant. La scène doit donc traverser plusieurs filtres. Le premier est celui des caméras dont les points de vue ont été choisis pour capter des images destinées à une diffusion Web et à la scène. Ces points de vue sont manipulés par les performeuses pour montrer ou simplement pour performer. Le second filtre est composé des dispositifs de captation et de diffusion sonores que contrôle le concepteur de son. Le dernier est le concepteur vidéo qui attrape tout ce qu'il peut, des archives audio et vidéo, des immanents et du son en direct ainsi que du noir et du silence, remaniant l'information pour la diffuser, toujours en direct, sur le Web.

Claudia Torres, ayant participé à l'étape d'immersion, participe à la scène depuis Bogota. Elle joue et performe dans son propre salon, occupant une place particulière dans



Photo : Nicolas Bergeron.

la diffusion Web. Au-delà de l'espace géographique, son espace est distinct et unique : ses collègues ne peuvent obtenir ce type d'espace de la même façon. En effet, sa présence sur scène passe déjà par un flux vidéo. Il est alors plus facile de montrer ses images, car elles sont formatées pour être dans un cadre bien droit qui est celui d'un écran. En revanche, ses émissions sonores pâtissent de ce même flux qui a tendance à les convertir en basse qualité. Cette esthétique alimente le besoin de fiabilité de notre dramaturgie sonore.

Sa présence est donc dépendante d'un accès à une connexion réseau stable, fiable et rapide qui n'est pas distribuée également sur la planète. Entre Bogota et la scène existent d'innombrables facteurs qui pourraient soudainement mettre un terme à la communication entre ces nœuds. Cette connectique risquée ne peut assurer une constance. Il est arrivé plusieurs fois que la communication entre les deux géographies disparaisse. L'appartement de Bogota et la scène deviennent à ces moments deux endroits qui doivent continuer à vivre sans interruptions et en simultanément jusqu'à ce que la connexion revienne. Quelques secondes deviennent une éternité.

Depuis chez elle, Claudia voit les actions et perçoit les sons générés sur la scène avec beaucoup de difficulté. Elle s'appuie sur l'assurance que nous lui donnons que sa présence est bien réelle parmi les autres actrices performeuses. Cette existence à part se manifeste régulièrement durant la performance, et il arrive parfois qu'elle s'adresse autant au public qu'aux concepteurs. Grâce à cette existence hybride, elle peut se permettre des demandes et des déplacements impossibles autrement. Par exemple, à la suite d'un moment particulièrement énergique où Claudia est projetée en très gros plan sur le fond du plateau, quand le calme revient finalement, elle demande à tous leur attention et s'adresse au concepteur vidéo en exprimant une demande simple : être vue dans un endroit plus précis, la télévision posée sur la scène. Son image est donc déplacée. Elle en profite pour parler et nous montrer le paysage réel de son quartier à Bogota. Elle a choisi son lieu de présence, mais n'aura jamais la certitude d'y être vraiment. Elle est le rêve d'une performeure qui s'est assoupie dans les loges après un spectacle.

Au cœur de cette scène connectée, nous nageons pourtant dans une incertitude que nous ne voulons éliminer pour ne pas détruire la performance. L'existence de connexions entre les lieux, les actions, les actrices-performeuses, les concepteurs et le public n'est pas la garantie d'un système solide et fiable. Cette connectivité offre davantage de prises de risque, d'aventure, d'errance, d'imprévisibilité, mais aussi d'espace à la création et de liberté. Fruit d'une dramaturgie sonore qui aura guidé notre écriture scénique hors du théâtre, cette connectivité en retour entretient notre recherche d'événements sonores qui participent à renouveler, certes, nos méthodes et nos esthétiques, mais surtout à élargir notre demande d'écoute à d'autres participants – comment nommer dans tous ces dispositifs le spectateur ? Nous acceptons que cette perte de contrôle signifie aussi qu'il est possible de ne pas atteindre le public ou même de ne pas terminer la présentation. Nous offrons le choix de s'investir ou non dans ce travail et de vivre, réfléchir et interpréter les liens tout comme les fils que nous tissons. C'est dans les moments de défaillance, de risque et d'instabilité

que l'artiste et les spectateurs construisent et s'adaptent. D'apparence bien ficelée et sans failles, une part de précarité que nous avons su conserver garde à l'affût les sens de chaque intervenant. Le public peut y prendre place. Il n'a qu'à suivre un ou plusieurs fils pour arpenter la diversité des espaces connectés. ◀

Photos : Carol Dallaire et Gisèle Cormier (sauf indication contraire).

#### Notes

- 1 Cf. Mireille Losco-Lena, « "Expérience" ou "l'expérimentation" ? » [en ligne], *Représenter/l'expérimenter* [blogue], septembre 2013, consulté le 20 octobre 2016, [www.repex.hypotheses.org/date/2013/09](http://www.repex.hypotheses.org/date/2013/09). On peut se référer de manière plus générale à son site [repex.hypotheses.org](http://repex.hypotheses.org) où le paradigme *représenter/l'expérimenter* met en valeur l'émergence de la recherche dans les pratiques scéniques capables d'entraîner un glissement de la représentation vers l'expérimentation.
- 2 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: l'anti-Œdipe*, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 162.
- 3 Création issue d'une recherche de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore sur le rapprochement entre le processus sonore au théâtre et l'écriture dramatique que l'on met en place hors des lieux traditionnels du théâtre. Elle est le fruit d'une équipe composée de quatre actrices performeuses (Andrée-Anne Giguère, Elaine Juteau, Annie-Marie Ouellet et Claudia Torres) dont l'une vient de Bogota, un compositeur sonore (Guillaume Thibert), un créateur Web et vidéo (Pierre Tremblay-Thériault), un auteur (Jean-Paul Quéinnec) et quatre perturbateurs (André-Éric Létourneau, Alain-Martin Richard, Étienne Boulanger et Rolf Abderhalden) à l'extérieur du motel. De 2014 à 2015, ce projet s'est déroulé entre Chicoutimi, Montréal et Bogota.
- 4 Cf. Julie Sermon, « Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ? » [en ligne], *Représenter/l'expérimenter* [blogue], juin 2013, consulté le 14 octobre 2016, [www.repex.hypotheses.org/206](http://www.repex.hypotheses.org/206).
- 5 Cf. Manola Antonioni, « Singularités cartographiques », *Tahir*, 2010, p. 1-12.
- 6 Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, 2008, p. 182.
- 7 Il est à noter que nous faisons également circuler une paire d'écouteurs dans la salle pour que les spectateurs accèdent momentanément aux sons que les performeuses reçoivent dans leurs oreilles et qui ne sont pas toujours audibles sur scène.

Jean-Paul Quéinnec est professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi. Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, il interroge par sa recherche-crédation les dispositifs scéniques à partir d'une pratique sonore et performative. En 2014, il est récipiendaire du Prix d'excellence en recherche et création de l'Université du Québec. Récemment, il a dirigé le dossier « Émancipation et pluralité des pratiques sonores » (*Annuaire théâtral*, n° 36-37) et organisé le colloque international « Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène ». Sa performance radiophonique *Liaisons sonores* a été présentée au festival Longueur d'ondes à Brest (2015) et au Festival des musiques de création au Québec (2016). Son dernier spectacle, *Cartographies de l'attente*, est programmé à Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, et prochainement à Bogota.

Pierre Tremblay-Thériault est un artiste interdisciplinaire spécialisé en arts numériques. Il est docteur à l'Université du Québec à Montréal. Il détient une maîtrise en art (UQAC, 2014). Ses recherches sont axées sur l'immersion du spectateur au sein d'un environnement virtuel ou hybride dans un contexte scénique, vidéographique et interactif. Professionnel de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, membre du Collectif Candide, il travaille aussi comme spécialiste en développement de systèmes interactifs, concepteur vidéo et concepteur Web. Son travail a été présenté au Québec, en France et en Colombie. [www.lapinchataware.ca](http://www.lapinchataware.ca)