



FABRIQUE DE L'ART N°2
FABRICATE (FABRIC OF) ART

sound art | art sonore

phonographie et scène mobile

On roula soudain le long des eaux bleues du golfe et, au même moment, un événement démentiellement capital se produisit à la radio ; le speaker de jazz de la Nouvelle-Orléans présentait l'émission *Chicken Jumbo*, rien que des disques de jazz fou, des disques de couleur, avec le présentateur qui disait : « Faut pas s'en faire ! » On vit la Nouvelle-Orléans dans la nuit devant nous, pleins de joie.

Jack Kerouac, *Sur la route*, 1960

À Chicoutimi, souvent nous¹ faisons l'expérience suivante : lorsque l'écriture sonore devient le prisme d'une création théâtrale, l'écriture scénique tend vers des formes tout à la fois équivoques et incarnées, excessives et structurées. C'est là notre manière de participer à la pluralité de la notion de dramaturgie au théâtre² en donnant au son une place émancipée

dans le processus de création. C'est notre manière de lutter contre une scène envisagée seulement comme lieu de construction d'images : telle une peinture où toutes les composantes doivent servir à la perception optique et à la hiérarchisation par le drame.

Cette recherche sonore fait écho à Gilles Deleuze lorsqu'il montre que le statut du son peut passer de l'accompagnement du mouvement visuel au détachement de ce même mouvement pour gagner en autonomie : « L'image sonore est née dans sa rupture même, de sa rupture avec l'image visuelle. [...] Deux images "héautonomes", une visuelle et une sonore, avec une faille, un interstice, une coupure irrationnelle entre les deux³. »

Dans cet espace *intermédiaire*⁴ entre l'image du

son et l'image visuelle viennent résonner d'autres formes d'altérité, de nouvelles géographies pour la scène qui, plus que jamais, font du théâtre un art de la présence frontalière⁵.

Pour notre équipe, ce décloisonnement des frontières correspond en pratique à un déplacement géographique, culturel, technologique et conceptuel. Sortir le son du statut décoratif et explicatif à l'action dramatique se produit lorsque l'on s'approche de l'art sonore (du *sound scape* au *sound art*) — que d'aucuns nomment « le média artistique⁶ » tant son territoire est difficile à circonscrire.

Le son devient ainsi le prisme à partir duquel émane notre projet. Il détermine la réalité de notre expérience en recherche-création au théâtre. À écouter la réalité du son, nous avons orienté autrement notre désir de théâtre : un désir d'errance qui laisse paraître que le son nous échappe. *L'indécidabilité*⁷ de l'art sonore alimente alors nos explorations dramaturgiques d'un son qui se considère au-delà de l'objet à écouter, au-delà de l'espace à habiter. Il devient agent d'un processus d'interaction.

Pour constituer nos dispositifs théâtraux, nous opérons par expérimentations successives. Nous cherchons à bâtir un son à partir du monde qui nous environne⁸, ce qui implique qu'il ait lieu hors de sa localisation, hors de ses codes et conventions. La déterritorialisation, on le sait, est un concept phare de la philosophie deleuzienne qui pourrait illustrer en partie le processus créatif dont il est question ici. La déterritorialisation suppose une certaine territorialité ou un certain territoire. Les auteurs de *L'Anti-Œdipe* l'ont bien dit : « la déterritorialisation est un mouvement qui ferait fondre la terre sur laquelle (telle ou telle chose) s'installe⁹ ». Le mot *territoire* signifie : « Étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain¹⁰ ». On constate aussi que ce mot se prête aisément au sens figuré. Qui dit *territorialité* dit espace et environnement, où telle chose existe, se produit. Le territoire théâtral est doublement un espace, celui d'une scène physique (le plus souvent une architecture fermée) et celui symbolique et historique d'un langage qui se pense et se pratique. La déterritorialisation d'une scène a lieu en ce sens que celle-ci se détache de son espace environnant.

¹ Ce « nous », c'est l'équipe de la *Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre »* à l'Université de Québec à Chicoutimi, à la tâche depuis 2010.

² Cette recherche s'inscrit directement dans les réflexions que Joseph Danan développe dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Arles, Acte Sud-Papiers, 2010). L'auteur tente de redéfinir la dramaturgie théâtrale toujours plus poreuse aux autres disciplines telles que la performance, la danse ou l'installation (p. 76). Il donne ainsi deux sens à la dramaturgie actuelle. L'un concerne tout ce que l'auteur dramatique écrit. L'autre est lié à l'action théâtrale. Dans les deux acceptions, la dramaturgie serait toujours l'organisation de l'action (du texte et/ou de la scène). Cependant, Joseph Danan s'interroge sur l'état de la dramaturgie quand le théâtre rejette la notion de *mimésis* (p. 49). Si alors la *dramaturgie 1* s'annule la *dramaturgie 2* se déploie à travers une accumulation de matériaux hétérogènes qui façonnent les positions d'identité et suscitent les troubles et les différences. » In <<http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7>>

³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 327.

⁴ Les études sur *l'intermédialité* partent « du principe que l'on ne peut étudier chaque média dans son autonomie ou sa singularité, mais qu'il faut voir comment interagissent et se définissent réciproquement les médias. [...] Ce sont les relations et leurs entrecroisements qui façonnent les positions d'identité et suscitent les troubles et les différences. » In <<http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7>>

⁵ Cf. Franck Bauchard, « Esthétique des mutations scéniques », *Études théâtrales*, n° 30, Louvain-la-Neuve, 2003.

⁶ Cf. l'exposition *L'art sonore. Le son comme média artistique* au ZKM de Karlsruhe, Allemagne, 2013.

⁷ Cf. Thérèse Saint Gelais, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, éditions Esse, 2008, p. 13. « L'idée d'indécidable décrit ici une multiplicité de zones limites où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'art et le non-art, entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, entre des positions esthétique et politique [...] Dans le contexte culturel contemporain, il nous semble clair que ce qui se définirait comme indécidable ne peut être assimilé à une seule identité, à un seul territoire ou à une histoire fixe et invariable. Relations et mouvements prévalent entre objets, vérités et certitudes dans la production actuelle qui ne se laisse pas toujours aisément saisir, ni même parfois percevoir. »

⁸ Cf. François-Bernard Mâche, « La création musicale d'aujourd'hui », *Cultures*, Vol 1, n°1, Paris, UNESCO, 1973 ; repris dans François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 21.

⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 348.

¹⁰ Cf. <<http://www.cnrtl.fr>>

Si ce détachement est alors l'occasion de provoquer un nouveau mouvement d'écoute, une *écoute flottante et désirante*¹¹, si cette délocalisation constitue un nouveau processus pour aller à la rencontre d'une nature sonore imprévisible et événementielle, c'est peut-être en raison d'une mobilité plus accessible sur le plan technique et poétique. Owen Chapman, co-directeur du « Montreal Mobile Media Lab » à l'Université Concordia (Canada) insiste sur le fait que sa recherche de mobilité sonore répond 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 ¹² ». Effectivement, le déplacement non plus seulement considéré comme le cadre d'exploration mais aussi comme une instance capable de générer l'œuvre elle-même, prend sa « place » grâce aux découvertes dans le domaine de l'acoustique et aux appareils audio-numériques toujours plus légers (téléphones, tablettes, ordinateurs portables), autonomes en énergie et à portée de main, qui captent, composent et diffusent en temps réel à travers une société en réseau dont « l'espace des lieux » est dépassé par « un espace des flux ¹³ ». Cet attrait du numérique qui rend compte de la puissance et de la pertinence transformative du son, Larrue le confirme quand il écrit que « la dynamique invasive [des technologies numériques] (elles s'insinuent partout), leur formidable capacité de migrer d'un environnement à l'autre en préservant leur intégrité, leur effet de contamination et d'hybridation font vaciller les modèles établis ¹⁴ ».

L'expérience d'un son mobile et intermédial qui invite à une décontextualisation de la scène, nous l'avons faite plusieurs fois¹⁵. J'aimerais évoquer ici notre performance radiophonique *Liaisons Sonores*. Cette recherche-création que nous développons de 2012 à 2016 est liée à des actions d'écoute (*act of listening* affirmait Colin Griffiths¹⁶) qui supposent une disponibilité à la réalité. Par exemple, le simple fait de se déplacer est une condition nécessaire pour expérimenter l'œuvre : sans mouvement, pas d'expérience. Pour y parvenir, quatre artistes¹⁷, à la première

étape en 2012, s'immergent dans le village de Mashteuatsh (au nord du Lac-Saint Jean au Québec), laissant venir à eux les indices, les rencontres et autres événements¹⁸ pour accumuler des ressources dont la diversité n'indique aucune anticipation narrative ou dramaturgique¹⁹. Au bout d'une semaine, le *field recording* de cette « déambulation » en écoute active, nous le prolongeons sous deux formes simultanées : une performance donnée en direct dans un lieu fermé et une diffusion radiophonique. Que ce soit à travers la composition elle-même ou à travers la manière de l'écouter, spatialisation et diffusion, nous voulons que l'auditeur produise lui-même son parcours sonore. Nous cherchons à faire entendre une « mobilité sonifiée » qui révèle une part de la trajectoire et des itinéraires réalisés lors de notre captation.

En même temps, et c'est là qu'entre en jeu le concept de *phonographie*, il ne s'agit pas de produire un documentaire audio de notre expérience. Yitzchak Dumiel, musicien de Seattle à l'origine d'un mouvement de musique expérimentale aux États-Unis, décrit la *phonographie* (littéralement « écriture du son ») comme « l'enregistrement d'environnements sonores existants. Elle nécessite la captation de tout événement qui puisse être reproduit et représenté de manière sonore. Des événements audibles sont choisis, classés par durée et méthode de capture, puis transposés dans un cadre particulier, qui distingue l'enregistrement lui-même de l'événement original durant lequel il a été capturé.²⁰ »

Si la phonographie est semblable à toute autre forme d'enregistrement, si elle consiste à mettre en valeur des sons plutôt que de les inventer, elle est aussi une création, une écriture. Seulement la phonographie concerne davantage un *savoir écouter* plutôt qu'un *savoir-faire*. Samuel Ripault rappelle qu'elle entretient une filiation à la fois évidente et pourtant imprécise avec la musique concrète, indiquant que la première utilisation du terme « phonographie » est d'ailleurs attribuée à François-Bernard Mâche qui qualifiait ainsi la présence d'enregistrements environnementaux non modifiés au sein d'une composition électroacoustique ²¹.

Cette dimension interdisciplinaire et performative viendra construire la deuxième

étape de notre projet. En 2014, aux quatre premiers artistes se joignent un poète, une vidéaste, un spécialiste de la radiophonie²² qui entretiennent le « trouble » des frontières établies entre le théâtre, la création sonore et la performance. Opérant un geste phonographique non déterminé à l'avance, *Liaisons sonores* repose ainsi sur une écriture circulaire²³, interdisciplinaire et improvisée à partir d'un canevas repéré. Enfin, l'aspect culturel qui confirmera le potentiel d'intermédiation du son et de l'approche phonographique va imprégner de plus en plus notre trajet. Ce « geste d'incitation à la rencontre avec la musicalité des sons du monde ²⁴ » donne lieu, sans le préméditer une fois de plus, à un dialogue interculturel entre la communauté ilnu et la communauté bretonne représentée par un des concepteurs sonores, Alain Mahé. Une étendue sonore qui nous mène en mai 2016 à la troisième étape²⁵.

Dans une volonté de réciprocité sonore, nous organisons une dernière résidence à Saint Cadou, dans le centre du Finistère en Bretagne où, de nouveau, nous sommes disposés aux rencontres : dans une école primaire, auprès d'artisans, de musiciens, de conteurs, avec deux danseuses²⁶.

C'est aussi à ce moment-là que nous explorons davantage les possibilités qu'offre le médium radiophonique, via la web radio « liaisonsonores.ca ». S'il est important pour nous de faire entendre, de *sonifier*²⁷ les corps en mouvement, il faut accepter que l'espace scénique se distingue de l'espace radiophonique, cette « bouche d'ombre ²⁸ » d'où sortent des bruits rappelait Cocteau. D'autant que 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 échange collectif (pas forcément dialogique mais plutôt polyphonique). Certes, l'auditeur peut avoir « l'impression que sa solitude est rompue, qu'il entre en relation avec les autres, tous les 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 ²⁹ ». Ainsi, l'artiste responsable de la diffusion radiophonique, Pierre Tremblay Thériault (en complicité avec André Éric Létourneau), produit un montage en direct

¹¹ Peter Szendy écrit : « Écouter sans divagation aucune, sans se laisser jamais distraire par les bruits de la vie, est-ce encore écouter ? » Plus loin : « L'écoute ne doit-elle pas accueillir en son sein quelques ottements ? Une écoute responsable ne doit-elle pas être ottante ? » Peter Szendy, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 146.

¹² Owen Chapman, « Sound Moves : Intersections of Popular Music Studies, Mobility Studies and Soundscape Studies », *Wi: Journal of Mobile Media*, n°7, 2013 : <<http://wi.mobilities.ca/sound-moves-intersections-of-popular-music-studies-mobility-studies-and-soundscape-studies/>>

¹³ Manuel Castells, *La Galaxie Internet*, Paris, Fayard, 2002, p. 293.

¹⁴ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 177.

¹⁵ Voir le site <dramaturgiesonore.com>

¹⁶ Colin Grifths, « Articulated space », *S: ON, Le son dans l'art contemporain canadien. Sound in contemporary canadian*, éd. Nicolas Gingras, Montréal, Artexes, 2003, p. 107.

¹⁷ Alain Mahé (artiste sonore français et initiateur du projet), Guillaume Thibert (artiste sonore québécois et membre de Chaire de recherche), Sonia Robertson (artiste interdisciplinaire de Mashteuiatsh) et moi-même.

¹⁸ Nous rencontrons entre autres les personnes du Musée amérindien et du Pavillon des arts du site Uashassitsh, de la radio communautaire CHUK 107.3 et de la corporation médiatique Teuehikan, les enfants de l'école primaire Amishk et de l'école secondaire Kassinu Mamu, des conteurs, des guides, des musiciens.

¹⁹ Outre des sons captés (train du village, eau du lac, vol des oies sauvages, ateliers avec des enfants, voix du conteur...), on entend des sons d'archives (chant ancestral, cornemuse) ou des sons électroniques auxquels nous juxtaposons divers objets traditionnels (tegwan, cornemuse, ūte) avec des objets détournés (scie à bois, différentes roches, grosse branche, réfrigérateur, lampe de bureau... et un hydrophone). À ces sons se rajoutent dans la deuxième étape, la lecture de textes, des projections d'images vidéo et, à la troisième étape, de la danse improvisée. Le son est parfois amplifié, retraité en direct et multiphonique.

²⁰ Cf. <<http://www.phonography.org/whatis.htm>>

²¹ et ²⁴ Samuel Ripault, « La musique du dehors : notes sur la phonographie », *Revue Esse*, n°59, 2007.

²² Édouard Germain (Mashteuiatsh), Andrée-Anne Giguère (Chicoutimi) et André Éric Létourneau (Montréal).

²³ Notre dispositif de spatialisation à huit haut-parleurs s'est glissé dans la gure traditionnelle du cercle chez les personnes des Premières Nations. Topographie qui évitera aussi le face-à-face conventionnel avec le spectateur et contribuera à prolonger la mobilité du son et des images qui s'en dégagent.

²⁵ Entre temps, *Liaisons Sonores* fut programmé au festival radiophonique Longueur d'ondes à Brest où nous avons invité un souffleur de cornemuse, Erwan Keravec à spontanément intégrer notre cercle. La part bretonne du projet est devenue ainsi plus prégnante.

²⁶ 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 corporité 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.

²⁷ Sonifier consiste à utiliser de signaux audio autres que vocaux pour transformer des données en son. Un des grands précurseurs de l'art de la sonification fut John Cage, qui chercha à laisser pénétrer le quotidien, le moment même (le temps réel) dans la musique, nissant par échanger la partition contre des dispositifs de transformation.

²⁸ Jean Cocteau a écrit : « 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... », in « La machine se moque de nous », *La Nef*, février/mars 1951, La Radio, cette inconnue, p. 38.

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 ³⁰ ». À travers cette extension radiophonique, l'absence d'une perception visuelle permet alors de nourrir la complexité, la multimodalité et l'ambiguïté de notre dramaturgie sonore.

Mais, face à ce *dispositif dispersif*³¹ que nous présentons aux spectateurs et auditeurs, une question demeure : *comment encore circuler ?* Ou plutôt : *la dramaturgie performative qui est la nôtre, faite de strates et d'extensions toujours plus prolifiques, propose-t-elle encore un espace de circulation pour le spectateur ?* C'est là que, en prolongement au concept de phonographie et au son mobile, se fait jour une dramaturgie de la cartographie.

L'errance de ce désir d'écoute peut être de même inhérent à une œuvre dont le territoire pluriel, contradictoire et mobile exacerbe le besoin de trajectoire, le besoin d'une expérience du trajet entre les éléments et où il faut que chacun « s'invente une manière propre pour cheminer à travers la forêt ³² ». La phonographie tient compte de l'expérience de la trajectoire, c'est-à-dire du processus menant vers un son, qui intègre le temps d'errance et de perte plus important que l'acquisition d'un son « capturé ³³ ». Rappelons que dans *Liaisons Sonores*, il ne s'agit pas de provoquer des rapports sonores sous forme de dialogue mais de laisser le dispositif scénique entretenir des zones incertaines pour devenir un *dispositif poétique* de la coïncidence d'agencements imprévus.

Pour le spectateur, cette dramaturgie de la trajectoire appelle une écoute qu'il 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. Il peut élargir son ressenti non pas seulement dans une dimension extensive³⁴ mais, comme le précise Manola Antonioli, aussi dans une dimension intensive. L'auteure de « Singularités cartographiques » nous ramène du concept de déterritorialisation à celui de la carte. Elle rappelle que « dans une démarche « rhizomatique » (de pensée, d'écriture, d'action...) [les] cartes peuvent

être ouvertes, renversées, connectées dans tous les sens et dans toutes les dimensions, [...] toujours à entrées multiples et en prise directe avec le réel. » Plus loin, elle précise que « la carte n'est jamais un simple instrument mimétique mais elle est toujours un système [...] constructif [qui] n'est jamais un acte de représentation mais un outil d'expérimentation et de création.³⁵ »

On pourrait dire alors que l'expérience sonore de la scène devient, pour les artistes comme pour les spectateurs, celle d'une superposition de trajets réels, fictionnels et virtuels qui les incitent à devenir arpenteurs ou cartographes toujours en processus, toujours en voyage. Sur le plan perceptif, le spectateur acquiert une nouvelle dimension, que Chiel Kattenbelt qualifie de *resensibilisée*³⁶. 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 est devenue tellement équivoque que le spectateur, performatif lui-même, accepte de poursuivre son chemin en modifiant régulièrement ses horizons d'attente.

Ainsi en nous arrimant au concept de *phonographie* puis à celui de *mobilité sonore*, nous voulions montrer, notamment à travers *Liaisons Sonores*, que la notion de *dramaturgie sonore au théâtre* peut consister en une expérience dont le territoire dépasse les frontières d'une scène physique et appelle au principe deleuzien de cartographie. Principe qui pourrait autant s'envisager comme ressources et techniques d'écriture (une méthodologie du *field recording* aux improvisations sonores *in situ* suscitant la création complexe et singulière de texte, de jeu, d'images) qu'une volonté formelle d'une scène-trajet qui rejoint ce que Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff ont appelé la géoesthétique « devenue aujourd'hui le lieu privilégié de l'invention de contre-pratiques et de contre-cartographies ». Une telle contre cartographie expose ce qui serait laissé de côté par une carte, ce cheminement qui ne serait ni visible ni connu, « une cartographie capable d'accepter (et non pas d'inclure) ce qui lui échappe ³⁷ ».

Ah le Québec ! Depuis 2006, **Jean-Paul Quéinnec** a quitté la France, sa compagnie, ses collaborations avec Emmanuelle Huynh et Antoine Caubet, ses publications chez Quartett pour migrer 6000 km plus loin à Chicoutimi nord cap Saint François ...avec son homme. Là il devient papa (deux fois... ah le Québec !), professeur à l'UQAC et titulaire d'une Chaire de recherche du Canada (ah l'UQAC !). Alors, s'il n'est pas chanteur (il aurait voulu être danseur et chanteur populaire), il a cette chaire et une formidable équipe (et il profite de ce paragraphe de bio pour leur lancer un : *merci à tous !*) avec laquelle il cherche partout, et surtout hors des théâtres, du son, des sons qui transportent tout le monde vers une diversité de formes. Ses dernières créations, *Cartographies de l'attente* et *Liaisons Sonores*, mènent la formidable équipe de Mashteuatsh à Bogota en passant par Brest et Paris pour revenir à Art Nomade, à Saguenay. En 2016, ils organisaient un colloque-événement sur *Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène*. Ils préparent deux livres. Plus d'information : dramaturgiesonore.com

²⁹ et ³⁰ Lionel Richard, « De la radio et de l'écriture radiophonique », *Semen*, n°2, 1985 : <<http://semen.revues.org/3733>>

³¹ | Devant un dispositif sonore et théâtral, où, dans un même lieu, à un même moment, acteurs et spectateurs sont immergés alors que la proposition est hétéromorphe en ce qu'elle multiplie espaces, temps et points de perception, Michaël La Chance parle d'un *dispersif sonore* par lequel nous sommes invités à redécouvrir la polyvocalité de la conscience, à éprouver celle-ci comme multitude extérieure. Cf. Michaël La Chance, « Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels : l'écoute ensemble et l'insondabilité de l'autre », *Inter Art Actuel*, n°120, p. 85.

³² | Cf. Michel Jean Emmanuel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire* et 2. : *Habiter, cuisiner*, éd. L. Gard, Paris, Gallimard, 1990, page de garde.

³³ | Cf. l'entretien de Daniel Deshayes qui commente Peter Szendy : <<http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html>>

³⁴ | Rajouter une mise en réseau à la scène peut avoir une valeur d'effet superficiel pour créer une étendue sonore dite « performative » si ce lien ne représente pas une occasion de glissement et de variation de nos perceptions, pour constituer une densité cartographique qui se détache de très loin d'une simple retransmission radiophonique de la pièce qui se joue dans la salle.

³⁵ | Manola Antonioli, « Singularités cartographiques », *revuetrahir.net*, *Virtualité de Gilles Deleuze*, 2010, p. 3, 4.

³⁶ | Cf. Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships », in *Cultural studies journal of Universitat Jaume, Culture, language and representation*, n°4, 2008, p. 19-29.

³⁷ | Cf. Kantuta Quiros, Aliocha, Imhoff, « Glissements de terrain », in *Géo-esthétique*, éd. K. Quiros et A. Imhoff, Dijon, ESACM, ENSA, 2014, p. 16 et Giovanna Zapperi, « Narrations cartographiques » in *Géo-esthétique*, *op. cit.*, p. 31.