

Quand l'écoute délocalisée ouvre à une autre dramaturgie sonore au théâtre

Jean-Paul Quéinnec

« On ne voit pas en effet comment une nouvelle « terre » pourrait être créée, sans qu'il y ait quelque transformation, ou délocalisation » (Deleuze et Guattari, 1980 :602).

Quelles pratiques de l'écoute pourraient défaire le son de sa fonction subordonnée au texte, et de manière plus globale, aideraient à explorer des relations plus équivoques entre le son et la vue des actions dramatiques ? C'est en rendant instable cette association que depuis 2010, dans le cadre de la chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre »¹, notre besoin d'une autre approche scénique s'est affirmé. Pour échapper à l'a priori d'une représentation conventionnelle, nous cherchons des dispositifs sonores qui engagent notre écoute vers de nouveaux contextes, et qui alors incitent à nous délocaliser. Par délocaliser, nous entendons d'abord le fait de sortir de lieux traditionnellement réservés au théâtre pour nous rendre dans des espaces extérieurs. Outre l'organisation technique que cela exige, ces expériences *in situ*² participent au démontage de nos habitudes méthodologiques comme de nos attentes artistiques. Ce réel que nous laissons s'infiltrer dans nos actions redouble l'attention du spectateur confronté à un enchevêtrement, à des possibilités de translations et de transformations d'une image scénique. Une perception multisensorielle qui cependant, provoque une impression de saturation et semble valoriser encore l'image visible de l'action à son image « audible »³. Si, dans un premiers temps, ces résultats provoquent des moments de découragement, de nouveaux projets vont nous aider à concevoir des stratégies d'écoute qui permettraient de mieux structurer cette relation « libérée » entre l'image visible et l'image sonore.

Dans cet article, nous aimerions faire le récit de deux expériences dramaturgiques⁴. La première à Bogota où un bâtiment en démolition nous force à mettre en place ce que nous allons appeler, à l'aide de Pascal Quignard⁵, la cloison ou le masquage sonore ; concept que nous élaborerons à partir d'une écoute en résistance et d'actions en latence. La deuxième, fruit d'une résidence à Mashteuiatsh auprès de la communauté ilnue, développe une double forme, radiophonique et performative. En soulevant la question de la transposition de l'expérience *in-situ* dans un retour à un espace scénique fermé, elle semble approfondir la question d'une visibilité propre au son.

¹ Il s'agit d'une équipe composée d'étudiants, d'artistes professionnels et de professeurs chercheurs créateurs issus de différentes disciplines artistiques (musique improvisée, performance radiophonique, arts numériques, installation, art *in situ*) et d'origines culturelles différentes (Canada, Colombie, France). Voir notre site : dramaturgiesonore.com/

² Ce sont donc des expériences sonores et théâtrales qui sont motivées par le lieu et les conditions que ce lieu dégage. En ce sens, nous nous inscrivons dans la définition d'Anne Cauquelin : « Ce que l'*in situ* met en relief ce sont les conditions d'une mise en situation. Le site *in situ* est situation et met en situation, c'est-à-dire en condition. L'œuvre est sa condition même. Événementiel, contingent, (...) il n'est en effet que le simple révélateur de ce qui est, d'un état de choses, de leurs relations entre elles, qu'il signale. » (Cauquelin, 2002 : 152)

³ Pour Gilles Deleuze, au cinéma, le sonore devient image quand l'image visuelle se prolonge bien au-delà de son propre cadre pour entrer dans ce rapport particulier qui l'unit à son homologue, l'image sonore. (G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit, 1985, voir notamment p.327).

⁴ Expériences réalisées entre novembre 2011 et octobre 2012, dans le cadre des activités de la chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre ».

⁵ « La musique est liée de façon originale au thème de la 'cloison sonore'. Les plus anciens contes usent de ce thème de l'oreille tendue, ou de la confidence surprise, par-delà la tenture (...) » P. Quignard, *La haine de la musique*, 1996, p.22.

Ainsi à l'aide de ces deux recherches créations, nous tenterons de relever comment une écoute délocalisée, tout en participant au démontage de nos processus, guide, créateur comme spectateur, vers des expériences sonores pour une autre vue du son dans le dispositif théâtral.

Lasalle College - Bogota (Colombie)

En novembre 2011, Lasalle College de Bogota nous invite à l'événement « Entre Artes » pour réaliser un atelier de création sur cinq jours. Appelé « entre sonido y teatro », nous⁶ proposons à douze participants de différents horizons (cinéma-vidéo, théâtre, théâtre de rue, sculpture, design, publicité...) d'explorer un théâtre interdisciplinaire à travers l'improvisation sonore, l'installation et le texte d'un auteur colombien⁷.

Dans un premier temps, nous nous installons dans une salle blanche. Mais finalement, c'est le dédale d'édifices en démolition qui la joute qui aura permis véritablement le démarrage de notre recherche sonore. Il faut dire que sortir de la salle blanche c'est alors se confronter à un espace labyrinthique et intermédiaire entre le dedans et le dehors (et ses intempéries), entre la structure et sa destruction, entre son passé et l'involution de son devenir...

Une délocalisation dans des ruines qui semble nous rapprocher du concept géophilosophique de déterritorialisation⁸ de Deleuze et Guattari. Au sens large, ce concept, directement associé à la notion de désir, décrit un processus de décontextualisation⁹ d'un ensemble de relations. Pourtant si notre sortie de la salle blanche (espace convenu) décontextualise nos méthodes, nos outils, nos écritures elle entraîne aussi leur ré-actualisation : « La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation »¹⁰. Et justement, comment faire en sorte que cette recontextualisation ne consiste pas à subordonner ce lieu en un décor de ruines ? Comment maintenir le mouvement instable d'une déterritorialisation qui repose avant tout sur l'agencement et le décentrement ? D'un autre côté, quelles formes d'écoute pouvons-nous tenter pour structurer une relation avec cet environnement déjà poreux à tout événement ? Quelles actions faire émerger pour qu'au cœur de ce détériorité, se dégage un processus de rencontre entre le dramatique, le sonore et l'installatif ?

C'est à travers une résistance voire une volonté de contradiction que nous choisissons de développer une écoute qui exige une passivité du geste et une suspension du regard. En fait, il s'agit de mettre en place des formes d'écart ou de masquage entre cette situation et nos actions.

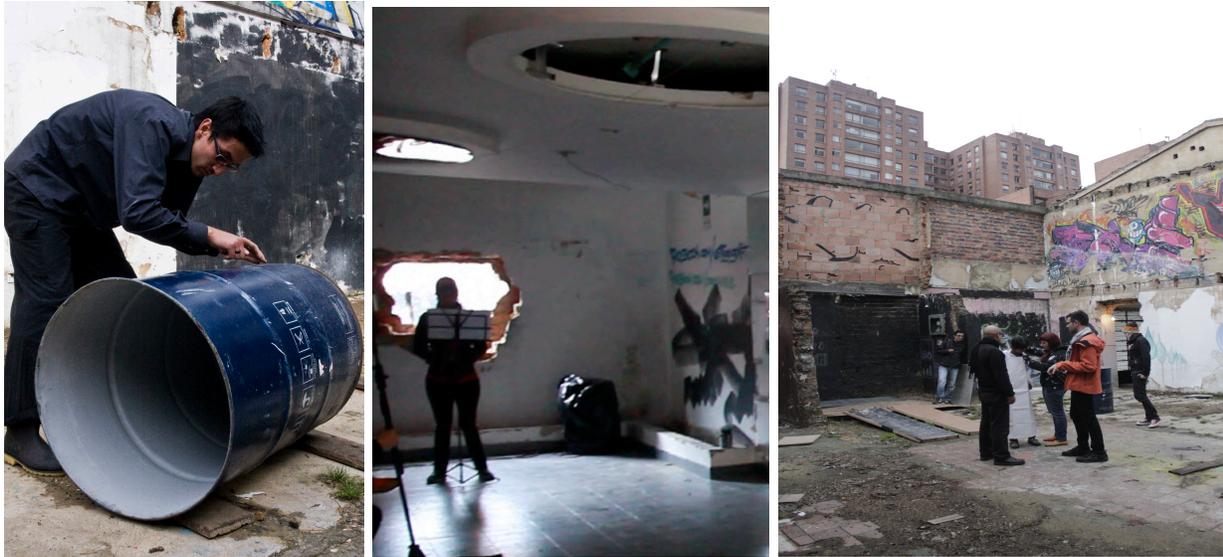
⁶ Je suis accompagné par Guillaume Thibert, créateur sonore, qui dirige le Centre d'expérimentation Musicale (CEM) au Saguenay et participe régulièrement aux recherches créations de la CRC « Dramaturgie sonore au théâtre », et Janine Fortin, diplômée en arts visuels de l'UQAC, qui développe une recherche transdisciplinaire à travers une pratique picturale, sonore, installative et textuelle.

⁷ *La technique de l'homme blanc*, de Victor Viviescas (de. Solitaires intempestifs, 2003). Dans ce texte, il pose à travers un maison fermée, dédoublée et utopique la question de l'oppression de l'homme blanc sur lui-même quand il oppresse l'homme autochtone.

⁸ Deleuze et Guattari ont particulièrement développé ce concept dans *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1972. Cependant, il s'agira de rendre compte d'une compréhension partielle et implicite qui intègre la déterritorialisation depuis une pratique artistique. Il ne s'agit évidemment pas de faire comme si un tel concept lui était réservé ou de montrer comment il en est une illustration patente.

⁹ « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité » écrivent Deleuze et Guattari. Ibid, p. 162

¹⁰ Ibid, pp. 306- 307



Par exemple, pour une même scène, nous mettons en dialogue trois formes d'écoute. L'une vocale, dans une salle fermée, qui consiste en une lecture du texte avec par deux acteurs immobiles et séparés de plusieurs mètres. L'autre instrumentale, dans une cours adjacente à cette même salle (un trou énorme relie les deux espaces), avec un musicien qui joue sur un baril d'essence. Enfin, la dernière que l'on pourrait qualifier d'écologique sonore¹¹, qui consiste à capter les sons ambiants hors du lieu et de les réinjecter dans la salle des lecteurs à travers un jeu de spatialisation. Chaque action est donc physiquement séparée de l'autre. Pour le spectateur qui circule si sa vue du tout est toujours incomplète sur le plan de l'écoute, il perçoit un ensemble (pas forcément une harmonie). Par cet effet de masquage, sa capacité d'imagination est doublement sollicitée. D'une part, le hors champ le pousse provisoirement à figurer le corps de cette voix, l'objet manipulé ou l'origine des bruits urbains. D'autre part, l'attention passive (Grotowski) des performeurs ouvre également un potentiel d'interprétation ; le rythme plus lent, à partir d'un geste sonore plus discret et retenu, donne à entendre la dimension instable et polyphonique du dispositif. En induisant chez l'acteur une écoute du silence ou pour le moins, de la résonance, il donne en effet sa chance à l'accident et à la coïncidence d'exister entre l'œil et l'oreille, entre le dedans et le dehors, entre le performatif et le dramatique.

Ainsi, en ralentissant le geste et en masquant la visibilité d'une action, un espace-temps d'attente se dégage qui contribue à accroître l'aperception du spectateur, c'est à dire un rapport plus conscient du sens sonore :

L'attente modifie notre perception des choses qui nous entourent, c'est-à-dire notre regard de spectateur s'est mis à percevoir différemment l'espace, les événements et les objets qui nous entourent. L'attente sémiotise notre écoute de l'espace et des objets. (Féral, 2011, 100)

Délocaliser notre recherche sonore d'un lieu traditionnel ouvre certes vers un « théâtre (...) infiniment plus vaste que la scène »¹², mais, ce qui nous motive davantage encore, c'est que ce

¹¹ Concept formulé à l'origine par le canadien Raymond Murray Schafer dans son livre de 1977 *Le Paysage sonore*, qui peut être aussi approché de façon sensible, créative et descriptive, à l'étude des relations entre l'humain et les sons de son environnement.

¹² Nicolas Evreinov, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930 (2e édition), p. 6.

transport géographique transforme nos modes pratiques et réflexifs pour créer une image sonore capable d'impliquer le spectateur au-delà de ce qui est montré à voir. Car, si cette attente permet de considérer les événements dans leur présent ou leur actualité (état du site, mouvements de nos corps ou son émis de nos gestes) elle stimule également une participation virtuelle et donc mentale devant la démolition imminente du lieu, la fiction esquissée du récit et surtout devant l'accord de faux raccord (Godard) entre le son et la vue de nos actions.

Mashteuiatsh et la communauté ilnue

En octobre 2012, nous invitons pour la troisième fois Alain Mahé créateur sonore français¹³ à poursuivre l'exploration d'une dramaturgie du son à partir d'une immersion in situ. En organisant une résidence de cinq jours au nord du Lac Saint Jean à Mashteuiatsh, il s'agit cette fois de considérer l'environnement naturel et aussi le contexte culturel¹⁴. À Mahé se joignent deux autres artistes chercheurs, Guillaume Thibert et Sonia Robertson¹⁵.



Comme à Bogota, dans un premier temps, nous nous immergeons dans cet environnement pour prendre le temps de se mettre à l'écoute avant de produire textes et actions. Écoute de l'écoute qui ne correspond pas à un repli sur soi mais bien à une volonté de rencontres pour multiplier la sensibilité et l'efficacité de nos captations de différentes sources sonores (animaux, vent, eau, train, conteurs, guide, enfants...).

La deuxième étape s'ensuit au moment de l'écoute des actions nées de leur écoute du territoire. Écoute de leur écoute qui exige une première sortie de l'événement à travers un classement des matériaux par textures, rythmes, thématiques, durées... mais aussi en commençant des essais de réécriture, d'improvisation, de tentative de démontage remontage des sources. On vit alors une première décontextualisation et une première forme de transposition de ce qui s'est produit en extérieur dans un espace intérieur (ici le chalet où nous sommes hébergés). Cette perte d'une écoute directe nous paraît constituer la dynamique de l'entre-deux nécessaire au projet. Plus l'écoute de leur écoute (leur captation) prend du temps, plus une distance avec la source

¹³ En juin et septembre 2010 à l'occasion du festival international des arts de la marionnette au Saguenay, nous invitons Alain Mahé à participer à la création, Dragage 02, dans le bâtiment 1903 de l'ancienne pulperie de Chicoutimi, un site en ruine aux contraintes sonores très ouvertes.

¹⁴ En fait, il s'agit là d'une première étape en collaboration avec le Musée amérindien de Mashteuiatsh, la radio communautaire Chuck 107.3 (et plusieurs membres de la communauté Ilnue), le centre d'art contemporain Séquence à Chicoutimi (et sa fréquence radio, 88,9 FM) et le consulat de France. Ce projet devrait s'élargir en automne 2013 à partir du lien entre l'interculturalité, le son et l'écriture dramatique.

¹⁵ Ilnu de Mashteuiatsh, elle questionne, à travers sa pratique interdisciplinaire en art (installation, son, performance in situ) la place des autochtones en ce monde.

s'affirme. Alors comment maintenir la trace de l'expérience d'origine tout en se libérant de cette même origine ? « [L'origine] demande à être reconnue » écrit W. Benjamin « mais comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert »¹⁶. Position dialectique qui fait écho au principe de deterritorialisation où le jeu d'écart n'est pas une perte de contact, où le dispersion appelle un agencement, où le son unique peut être reproduit. La source possiblement identifiable est aussi une matière altérable, un potentiel toujours ouvert¹⁷. Ce phénomène de transposition devient efficient lors de la diffusion, troisième temps de ce projet, de notre performance radiophonique.

Après avoir exploré l'écoute de l'écoute durant le processus de création, cette présentation prolonge cette question pour le spectateur : « Peut-on faire écouter l'écoute ? »¹⁸. La transposition des source sonores avait induit leur démontage et leur (re)montage. Transmettre cette expérience auditive nous conduit à maintenir ce principe d'écart et d'intervalle, inhérent à la recomposition, pour concevoir la dramaturgie de notre performance.

En ce qui concerne le contenu, le premier jeu d'écart consiste à créer un dispositif d'écoute entre les trois artistes à partir d'un « lien de déliaison » pour maintenir l'équivocité des points d'écoute au moment de la captation ; Sonia improvise vocalement et manipule des objets sonnants (branche, pierres, tambourin), Guillaume et Alain, chacun devant leur ordinateur, se sont distribuées les enregistrements sonores. Le second écart concerne la liberté que les performeurs s'autorisent avec la source pour désigner ouvertement qu'il ne s'agit pas d'une restitution documentaire des faits vécus ; les deux compositeurs réécrivent les sons en direct à l'aide des logiciels Ableton Live et Max. À ces sources remixées se rajoutent des sons de corne muse, issus d'expériences menées en Bretagne par Alain, qu'il projetera en se déplaçant au milieu du public à l'aide de mini hauts parleurs.

De même, nous constituons une double forme qui entretient une double distance. Pendant que la performance se déroule dans une salle¹⁹ en présence de spectateurs, elle est simultanément diffusée sur des ondes radiophoniques²⁰. Pour le spectateur ilnu face au direct de la performance, son écoute de la création sonore lui permet de repérer des traces de son milieu mais, comme l'un d'entre eux nous le dira, elle lui donne aussi l'impression que, sans disparaître, sa tradition peut se réinventer. Quant à travers son poste de radio, l'auditeur parvient peut-être à vivre véritablement cette dynamique d'une écoute délocalisée. L'écologie sonore vécue et enregistrée se transpose en une recomposition diffusée par un médium, qui masque la vue de l'action (le geste de captation et celui du performeur en direct), et oblige le spectateur à figurer par lui-même l'image d'un son, parfois en rupture avec sa source. Cette expérience radiophonique pourrait alors confirmer le besoin d'une approche mentale pour libérer la place du son sur une scène théâtrale, lors du processus de création comme au moment de sa présentation au spectateur.

¹⁶ W. Benjamin, 1928, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p.43-44

¹⁷ Au fur et à mesure du projet, nous constatons un lien de réciprocité entre la culture ilnue et celle bretonne de Alain Mahé. Ce point de jonction deviendra un axe fort quand les trois artistes produiront une performance. Ce qui montre bien que l'écart avec la source n'est pas absence de lien mais au contraire, donne la possibilité d'ouvrir d'autres espaces inattendus de rencontres.

¹⁸ Nous prenons appui sur Peter Szendy qui écrit : « Peut-on faire écouter une écoute ? Puis-je transmettre mon écoute, si singulière ? Cela paraît improbable, et pourtant si désirable, si nécessaire aussi », P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001, p.22

¹⁹ Salle Michaël Snow à la Galerie Séquence (Chicoutimi) puis dans le Pavillon des arts du site Uashassihsh

²⁰ À Chicoutimi, sur la fréquence radio, 88,9 FM de la galerie d'art Séquence et à Mashteuiatsh, sur la Radio Communautaire CHUK 107,3 (corporation médiatique Teuehikan).

Même si au théâtre, le son a toujours eu sa place il se perçoit, encore le plus souvent aujourd'hui, comme une simple composante de l'environnement scénique global. Pour sortir le théâtre de cette dramaturgie, nous partons donc du lieu traditionnel qui lui est réservé. Nous nous délocalisons vers des sites « ouverts au monde » pour activer notre sens de l'ouïe et donc concevoir des événements qui rendent conscient notre perception du son. Cette décision sonore d'être ailleurs pour mieux écouter motive l'expérimentation de modes de fabrication et de présentation du geste qui manipule l'objet sonnant et de sa spatialisation. En écho au concept deleuzien de déterritorialisation, il s'agit de structurer (recontextualiser) tout en maintenant ouvert la signification comme la sensation du son, pour ne pas assigner le lieu à une identification univoque. De là, deux propositions de dispositifs émergent à partir de la notion d'écart. L'une concerne la rythmicité en produisant une attente entre le geste et son exécution. L'autre attire à la visibilité en créant différentes formes de masquage partiel du geste sonore. Cette posture du côté du créateur appelle un questionnement du côté du spectateur. Est-ce que pour lui aussi cette écoute délocalisée lui permet une autre conscience du son face à la dramaturgie de nos expérimentations ? Il nous semble qu'en ne voyant pas tout ou en attendant pour voir, il écoute davantage. De cette écoute, il peut alors dépasser sa perception de la scène pour une projection mentale et singulière d'une image plus vibrante, polymorphe et contrastée de ce qu'il entend. À travers cette posture d'écoute, sa réception plus libre pourrait donner place aussi à une expérience plus critique et moins consumériste de l'événement théâtral.

Bibliographie

- Benjamin, W., 1928, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- Cauquelin A., *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, 194 p.
- Deleuze G., Guattari F., 1972, *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), p. 493
- Deleuze G., Parnet C., 1977, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 184 p. ; 2^e éd. 1996, coll. « Champs », 187 p
- Deleuze G., Guattari F., 1980, *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), 645 p.
- Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit, 1985, 384 p.
- Deleuze G., Parnet C., 1988, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, une vidéo de Pierre-André Boutang, Paris, Éditions Montparnasse, 2004.
- Evreinov N., 1930, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, (2e édition).
- Féral, J., 2011, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'entre-temps, 446 p.
- Quignard, P., 1996, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, 336 p
- Viviescas V., 2003, *La technique de l'homme blanc*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 64 p.
- Szendy, P., 2001, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Coll. « Paradoxe ». Paris : *Minuit*.