

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
LISTE DES FIGURES.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
D'UNE ÉCOUTE PROACTIVE À UNE RELATION DIALOGIQUE AVEC L'ESPACE SONORE : DE L'ACTEUR-CRÉATEUR À L'ACTEUR- COLLABORATEUR	4
1.1 Rencontrer et explorer un espace sonore : idées d'approches dramaturgiques ...	5
1.1.1 L'espace comme texte : installation scénique dans le texte « La forêt où nous pleurons »	6
1.1.2 La conception sonore et sa spatialisation : activation de l'écoute, à travers des déambulations sonores personnelles.....	8
1.1.3 La collaboration comme mise en espace d'un dialogue sonore.....	10
1.2 L'acteur, créateur de la dramaturgie d'un espace sonore	11
1.2.1 Concept d'écologie sonore.....	11
1.2.2 Vers un théâtre écologique et sonore.....	14
1.2.2.1 Relation d'écoute dans un espace immersif.....	17
1.2.3 Comment l'acteur participe à ce théâtre écologique et sonore : de l'action sonnante à la dramaturgie d'un espace sonore.....	18
1.3 L'espace sonore pour déployer un territoire de recherche création théâtrale	19
1.3.1 À l'écoute d'une méthodologie: un va-et-vient entre l'expérimentation et la conceptualisation.....	20
1.3.2 Le son pour démultiplier le jeu de l'acteur	21
1.3.3 Un champ de recherche-crédation interdisciplinaire	24

CHAPITRE 2

UN DIALOGUE D'ÉCOUTE AVEC L'ESPACE SONORE : APPROCHE ESTHÉTIQUE D'UN ENTRE-DEUX DE L'ACTION DRAMATIQUE	26
2.1 Dramaturgie d'un espace du quotidien versus ambiguïté de l'action dramaturgique fictive.....	27
2.1.1 Le Théâtre Nulle part et la théâtralité brouillée d'un lieu public.....	27
2.1.2 Le Squat théâtre et la présence de l'acteur dans un espace réel/fictif.....	31
2.2. Le parcours déambulatoire et la relation au spect-acteur	34
2.2.1 Les promenades sonores de Janet Cardiff : Quand la voix qui guide devient texte.....	34
2.2.2 Le théâtre déambulatoire d'Olivier Choinière et le spect-acteur	36
2.3 Exploration d'environnements sonores : élaboration de diverses formes d'écoutes	38
2.3.1 La compagnie Espaces sonores et sa recomposition contextuelle des environnements sonores en présence	38
2.3.2 La compagnie Le bruit que ça coûte : Dramaturgie sonore à travers des espaces ouverts.....	40
2.4 Synthèse et conception dramaturgique	43

CHAPITRE 3

UN ESPACE SONORE PRÉDÉTERMINÉ MOTIVE UNE RENCONTRE DIALOGIQUE ENTRE L'ACTEUR ET LE SPECTATEUR	42
3.1 Une écoute-critique : l'approche dramaturgique d'un espace sonore.....	46
3.1.1 Créer mon processus d'écoute	46
3.1.2 Réflexion sur l'approche évocatrice d'un espace	47
3.1.3 L'action en réalisation et la pensée critique.....	47
3.1.4 La méthodologie dialogique chez l'acteur-créateur.....	48
3.1.5 Processus collaboratif et interartistique	50
3.2 Un parcours à intervalles variés : Laboratoires de recherche(s).....	51
3.2.1 Cartographie sonore des écoutes solitaires	51
3.2.2 L'espace sonore comme partenaire de jeu.....	54

3.2.3 Les différents rapports de mise en présence	58
3.3 Une conceptualisation d'un parcours sonore	62
3.3.1 L'exploration de l'espace : un parcours	62
3.3.2 Les enjeux dramatiques de l'espace : du texte au spectateur	64
3.3.3 J'étais dans ma maison : création d'un évènement sonore et in situ.....	67
CONCLUSION.....	71
BIBLIOGRAPHIE.....	73

INTRODUCTION

L'homme façonne des espaces utilitaires, témoins de son quotidien actif. Il y prend place et tisse des relations avec d'autres espaces et avec d'autres personnes. Il devient, en mon sens, créateur de sa propre dramaturgie de vie. C'est dans cette ouverture au monde que je me suis fortement questionnée sur la place créatrice d'un artiste en opposition à la place d'un acteur œuvrant dans l'espace scénique. J'ai une formation en théâtre, plus précisément du côté du jeu. J'ai un grand plaisir à être sur scène et je me trouve privilégiée de pouvoir reprendre les mots d'un auteur à travers une mise en action, et ce, dans un espace transformé. Mais, lors de mes premiers cours à la maîtrise en art, il y avait quelque chose de plus ouvert qui m'interpellait dans la position de l'artiste-créateur. Cela venait me perturber et je me questionnais fortement quant à la présence même d'un acteur sur la scène. Je me suis alors intéressée, comme beaucoup d'artistes avant moi, à ces notions ambivalentes de réel/fiction et de théâtre/performance. Seulement, pour ma part, c'est à travers une première approche de l'art sonore que je tentais d'éprouver ses dualités qui me menèrent vers des actions, parfois très simples et très fragiles, en me confrontant à des espaces inconnus.

Bien que mon intérêt pour le son ait toujours fait partie de moi, depuis mon tout jeune âge, sous une forme plus musicale, la volonté d'ouvrir mon écoute vers un côté plus brut de la matière sonore a débuté dès mon arrivée à l'Université. Lorsque je me

remémore mes projets antérieurs, vers la fin de mon Baccalauréat et vers le début de ma maîtrise, je constate ce désir de rassembler un groupe de gens dans le présent de l'évènement, en le confondant à un espace contextuel prédéterminé,¹ dans lequel tant les acteurs que les spectateurs font partie.

En ce sens, je préconise une approche créatrice qui sera basée sur le vécu de l'instant où c'est l'expérience humaine qui sera mise de l'avant au cours de l'exploration d'un espace contextuel.

Ainsi, cette démarche expérientielle conduit à m'interroger sur la manière de déplacer la fonction de l'acteur-performeur, ailleurs que dans une position centrifuge au sein de l'action dramatique. Si ce décentrement augure de nouveaux choix esthétiques c'est d'abord à travers une recherche sur le processus méthodologique que je vais tenter de répondre à cette mutation de l'acteur, et notamment en explorant des situations pour le rendre collaborateur et créateur, et ainsi ouvert à d'autres langages artistiques tels que l'in situ et l'art sonore.

Dans la première partie de ce mémoire, je poserai mes ancrages théoriques en me reportant à divers auteurs tels que Murray Schafer, Daniel Deshay, Michel Chion, Jean-luc Nancy, Josette Féral et Richard Schechner. Leurs propos m'aideront à faire le pont entre l'approche aurale (le fait d'entendre) d'un espace contextuel, et la mise en place d'un théâtre environnemental et performatif.

¹ En 2012, j'ai réalisé plusieurs expérimentations lors de mes cours à la maîtrise dans des lieux communs : cafétéria, salle de classe et corridor.

Dans la seconde partie, je montrerai que cette écoute de l'acteur ouverte à l'environnement génère des esthétiques singulières qui potentiellement participent au renouvellement de la tradition théâtrale. Je me positionnerai grâce, entre autres, à des références telles le collectif Théâtre Nulle Part et leur dramaturgie performative dans un espace spécifique, pour y révéler une autre théâtralité de l'action. J'observerai aussi des artistes comme Janet Cardiff et Olivier Choinière à travers leur forme déambulatoire reflétant une volonté de composition sonore à partir de la voix et des bruits de l'environnement.

Dans la troisième partie, j'exposerai mes laboratoires réalisés durant les deux dernières années qui, peu à peu, m'ont menée vers un concept de création. J'insisterai sur la méthode immersive pour explorer un espace choisi qui, à travers divers endroits, m'aura permis de m'approprier l'approche collaborative qui m'apparaît inhérente à l'art sonore et d'en déployer tout le potentiel dans ma démarche d'acteur créateur.

CHAPITRE 1

D'UNE ÉCOUTE PROACTIVE À UNE RELATION DIALOGIQUE AVEC L'ESPACE SONORE : DE L'ACTEUR-CRÉATEUR À L'ACTEUR- COLLABORATEUR

1.1 RENCONTRER ET EXPLORER UN ESPACE SONORE : IDÉES D'APPROCHES DRAMATURGIQUES

D'un côté, il y a un lieu dépourvu d'une identité et de l'autre, il y a son espace², sa présence dans ce qui l'entoure et le délimite. Ce dernier se forge à travers les temporalités qui l'ont traversé et il se laisse découvrir. J'ai une curiosité inassouvie en ce qui concerne la configuration d'un espace, plus précisément les constructions humaines soit leurs formes, leurs ambiances et leurs histoires. Lorsque j'entre dans un nouvel espace, je ressens le besoin immédiat de l'explorer, de le comprendre et de le connaître. Il y a d'abord une influence première qui tire parti d'un ressenti de l'espace, puis vient ensuite son écoute. Lors des projets réalisés durant mon baccalauréat, j'avais déjà cet éveil quant à la répercussion d'actions sonores sur l'espace du texte et de la scène. Cela a débuté, avec le projet Œil, basé sur la nouvelle éponyme d'Olivier Choinière,³ qui m'a permis une première approche de la manipulation sonore, à partir de l'espace scénique



Figure 1 : Projet l'Oeil, Hiver 2010

² La définition de ces deux notions sera donnée plus bas, pour montrer ce qui les distingue.

³ Ce projet fut réalisé dans le cadre du cours, Atelier de production théâtrale, en hivers 2010, avec Marie-Claude Brassard et François-Xavier Grenon -Girard.

En 2012, je retrouve cette écoute qui détaille l'espace, qui en fait ressortir les particularités physiques, et donc, les potentiels imaginatifs à travers les auteurs au théâtre.

1.1.1 L'espace comme texte : installation scénique dans le texte « La forêt où nous pleurons »

« Chez Frédéric Vossier, d'une phrase à l'autre, les lieux se dérobent, les impressions se pervertissent. Il ne contemple pas les lieux, ni même ne les observe : il est habité, son écriture est habitée par eux. Il les met en mouvement, dans une émotion qui ne serait pas psychologie, mais pure mise en mouvement : le texte est émouvant, parce qu'il est mouvant. » (Christophe Pellet, avant-propos *La forêt où nous pleurons*, 2007, p.9) bibliographie?

D'abord, c'est d'une manière sensible que mon choix s'arrête sur ce texte. Pourquoi? Parce que je le trouve vivant, imagé et empreint d'un style poétique très personnel. De plus, je vois à travers ce texte le potentiel d'une mise en espace que le récit semble préétablir, et ce, à partir de la description particulièrement visuelle d'un parcours dans un environnement spécifique, la forêt. Une énonciation dramatique qui m'ouvre sur de nouvelles possibilités scéniques, notamment celle d'un théâtre d'installation⁴. En fait, c'est là toute la difficulté de cette mise en espace du texte, elle est en même temps très précise dans son avancée, dans sa mise en mouvement, mais également très ouverte pour une forme plus métaphorique. Il a fallu faire des choix et

⁴ Le théâtre d'installation est né entre 1980 et 1985. Sa scénographie se rapproche du langage des arts visuels, et notamment l'installation, dans le sens où le metteur en scène prend conscience du contexte où s'actualise sa proposition et fait appel à une démarche multimédia à l'aide de matériaux hybrides dont la vidéo qui invitent le spectateur à prendre une autre attitude face à la représentation (Lesage, 1999,p.30-45)

décider de traverser le texte et son espace, en invitant les gens à entrer dans notre installation spatiale et imaginaire.



Figures 2 et 3 : Projet, *La forêt où nous pleurons*, 2012

Josette Féral décrit la théâtralité comme une « mise en place du sujet par rapport au monde et par rapport à son imaginaire. C'est cette mise en place des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre [...] » (Féral, 2011, p.86). Il m'était donc nécessaire d'inclure l'autre dans mon espace de jeu, tout en mettant en place quelques conventions scéniques délimitant la zone des spectateurs et la zone de jeu, en établissant un parcours qui était le mien. Cette notion de « l'autre », fait référence aux spectateurs, mais également à l'auteur. Lors de la présentation, mon corps était dans un mouvement parallèle au texte, c'est-à-dire dans une traversée de ce dernier. À l'aide de cordes de différentes natures qui pouvaient se dérouler à la verticale comme à l'horizontale à travers tout l'espace⁵ (celui des spectateurs compris). Ma manipulation transformait peu à peu l'organisation et la

⁵. Il s'agit d'une proposition scénographique de Chantale Boulianne qui consiste à construire l'espace de jeu dans l'en-cours de la représentation.

perception de la salle, et ce, non pas dans une volonté illustrative, mais bien dans une correspondance avec les méandres de la narration et de la langue, c'est-à-dire de l'espace littéraire lui-même. C'est bien cet espace dramatique qui se confronte à la construction dramaturgique de l'espace scénique qui aura orienté mon besoin d'élargir le lieu de représentation vers un environnement in situ⁶, et qui utilement aura nourri ma recherche création sur le son et le jeu de l'acteur.

1.1.2 La conception sonore et sa spatialisation : activation de l'écoute, à travers des déambulations sonores personnelles

Durant l'automne 2013, je me suis promenée dans différents lieux du Saguenay en y effectuant des enregistrements sonores. Je les choisissais pour leur côté abandonné et transformé, sans autre but que de les écouter pour les découvrir. Je crois qu'il s'agissait, d'une expérience pour stimuler mon ressenti amplifié dans mes écouteurs. Cette auralité (le fait d'entendre), me permettait de percevoir les spécificités du lieu et son espace autrement. Par la suite, j'importais les sons recueillis dans mon ordinateur et constituais une base de données sonore qui pourrait me servir plus tard. Il y avait donc, une première écoute sur le terrain, où je percevais les sons dans leur contexte et une autre écoute qui était mon écoute des sons eux-mêmes, dans mon bureau, sans l'environnement sonore qui leur était associé. Je constatais que l'espace du lieu m'interpellait avant tout en tant qu'endroit générateur de sens. À cet effet, à l'aide de Michel de Certeau dont les réflexions sur un art opératoire consistent pour les usagers à agir autrement dans un environnement composé d'une

⁶ « Ce sont des œuvres qui sont conçues en fonction du lieu dans lequel elles vont s'inscrire et qui font s'associer art et vie » (Isabelle de maison rouge, 2006, p.87)

multitude d'éléments hétérogènes, je vais distinguer la notion de lieu et d'espace, pour mieux comprendre ce que l'un apporte à l'autre.

Est un lieu l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions, il implique une indication de stabilité. Puis, il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles et il est un lieu pratiqué. (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : Art de faire*, 1990, p.173)

Notons que, dans la lignée de Certeau, Marc Augé, un anthropologue français, considère le terme espace comme trop abstrait, trop virtuel, trop fonctionnaliste, et trop récupéré par le discours publicitaire et touristique et qu'il qualifierait mieux ce dernier de « lieux anthropologiques » (Ducharme, 1992, p.1), contrairement à Merleau-Ponty, auteur de la *Phénoménologie de la perception*, qui utilise l'appellation d'espaces spatialisés et spatialisant. Sans me lancer davantage dans ces notions, je me positionnerai en affirmant que je visite un lieu pour sa structure et sa forme, mais que je m'intéresse davantage à son espace. Ainsi, cela explique le désir récurrent dans mes projets antérieurs de créer dans des lieux autres que la salle théâtrale conventionnelle. Dans la plupart d'entre eux, l'espace du lieu me servait de point de départ pour lancer mes idées.

1.1.3 La collaboration comme mise en espace d'un dialogue sonore

J'ai régulièrement travaillé en collaboration avec des techniciens, des concepteurs et des artistes qui ont contribué à la dimension collective de mes projets. Ainsi, la nature de la présentation passe par diverses relations de jeux et d'écoutes entre les collaborateurs, comme le mentionne Hervé Guay : «le rôle traditionnellement joué par les dialogues entre personnages est remplacé en tout ou en partie par une conjugaison de voix relativement autonomes des collaborateurs du spectacle (polyphonie) dialoguant entre eux... » (Guay, 2009, p.44). En ce sens, dans le projet *La forêt où nous pleurons* (2012), il devait y avoir ce dialogue entre les collaborateurs de l'espace physique, de l'espace sonore et de l'espace du jeu. Déjà en ce temps, j'avais le souci de rentrer dans une écoute plus précise de l'environnement sonore qui avait été créé. L'idée de dialogues m'était venue, mais je ne pouvais l'exprimer concrètement.

Je pousse même à dire, que la collaboration va plus loin, soit lorsque nous sommes dans un rapport plus intime à l'espace et lorsque nous devons, de façon plus personnelle, échanger avec les gens qui côtoient ce même espace. En effet, ces derniers marquent les couches temporelles de l'endroit où nous travaillons en un moment précis. Cette évocation d'expériences antérieures me permettra ainsi de préciser davantage ce point de vue plus loin dans ma problématique.

1.2 L'ACTEUR, CRÉATEUR DE LA DRAMATURGIE D'UN ESPACE SONORE

Dans ce sous-chapitre, nous verrons de quelle façon il est possible de combiner une approche sonore d'un espace, grâce à des théoriciens tels que Shafer, Deshayes et Nancy, à une approche dramaturgique, en se référant à la théorie du théâtre environnemental de Richard Schechner, théoricien et praticien du théâtre. Nous observerons comment, dans une combinaison de ces deux modèles, l'acteur peut devenir le créateur d'une dramaturgie d'un espace sonore, et ce, dans un mode collaboratif en évolution.

1.2.1 Concept d'écologie sonore

Dans un premier temps, nous nous intéressons à la définition du paysage sonore, apportée par Murray Shafer, investigateur de cette notion concernant notre éveil au monde sonore auquel nous appartenons. À cet effet, Shafer utilise l'appellation d'écologie sonore pour décrire la méthode d'apprentissage permettant d'écouter les paysages sonores. Le premier travail lorsqu'on analyse un paysage sonore est d'en relever les caractéristiques, les sons qui s'y distinguent soit par leur individualité, soit par leur nombre, soit par la domination qu'ils exercent (Shafer 1979, p.23). En fait, il s'agit là d'un procédé permettant de structurer les sons entendus. Pour prendre conscience de la manière dont ils habitent nos espaces, Shafer en pose la question suivante : « Quelle est la relation entre l'homme et son environnement acoustique et qu'arrive-t-il lorsque ce dernier le modifie? » (Schafer,1979, p.16) Ainsi, on peut

dire qu'à travers une écoute précise et ciblée d'un espace, il est possible de le modifier ou d'en faire une lecture différente.

Certains moyens d'ordre technique peuvent aider à préciser notre écoute. Par exemple, lors de mes déambulations personnelles, l'utilisation du casque d'écoute a ouvert mon attention auditive à un espace sonore que je n'aurais pu capter autrement. Ainsi, comme le précise le professeur et chercheur sur l'acoulogie sonore, Michel Chion, je devenais un « promeneur-écoutant », plus précisément, une actrice qui déambule en écoutant un espace sonore avec une volonté de lui trouver une correspondance d'actions dramaturgiques. Cependant, comme le précise Daniel Deshays, ingénieur du son et compositeur français, le son est mouvant, c'est pourquoi il ne connaît pas d'état arrêté et qu'il est donc difficile de le parcourir à son propre rythme. Le moment de l'écoute devient personnel, puisqu'il n'est pas possible de capter un son dans sa précision temporelle. C'est donc, une chance de pouvoir capter un son au moment où il passe, « car sa condition éphémère voue le sonore à l'oubli. » (Deshays, 2006, p.65)

En ce sens, lorsqu'on enregistre un son, il devient immédiatement « un acte d'interprétation » (Deshays 2006, p.57), car le travail de l'acteur-promeneur-écoutant, commence lorsqu'il choisit l'espace. Il tisse alors sa relation dialogique avec ce dernier lorsqu'il détermine la source qu'il va enregistrer en fonction de son interprétation de l'espace sonore. Il peut sélectionner, par la suite, des sons en vue d'une composition et ainsi organiser peu à peu une structure sonore dramaturgique,

qui va lui permettre à son tour « d'organiser son écoute future » (Deshays, 2006, p.52). Bien entendu, en choisissant d'enregistrer un son, il faut prendre conscience que l'on perd toute sa sonance soit la « sensation englobante du lieu où le son est émis » (Deshays, 2006, p.52).

En me référant à la catégorisation de mes expériences antérieures, je peux constater qu'il peut exister différents types d'attentions sonores pour appréhender un espace. Le son enregistré qui devient par conséquent approprié, le son obtenu à partir des objets sonnants de l'espace, le son provoqué par les actions sonnantes des acteurs, le son réalisé par les spectateurs et le son même de l'espace inattendu, spontané. Autant d'aspects propices pour faire de l'espace sonore un partenaire de jeu.

Lors de cette exploration, l'écoute devient mémorielle quand elle renvoie « à notre mémoire accumulée depuis notre naissance et représente le référentiel affectif de chacun. » (Deshays, 2006, p.53). Dans un va-et-vient entre notre écoute intérieure et notre écoute du monde extérieur, l'acteur peut-il se laisser imprégner par ses affects personnels, lui permettant de catégoriser certains sons, qui, plus tard, pourront lui permettre de déployer sa façon d'être dans un espace, et ce, dans un dépassement de ses limites? Pour répondre en partie à ce problème, je citerai Nancy, philosophe français : « Être à l'écoute c'est être en même temps au dehors et au-dedans, être ouverte du dehors et du dedans, de l'un à l'autre, donc et de l'un en l'autre » (Nancy, 2002, p.34). Il me semble alors que Nancy montre que l'écoute c'est aussi l'écoute d'une résonance, que le lieu se raconte par sa résonance, entre sa mémoire et ses

événements actuels. C'est bien la diversité d'une perception sonore qui m'inspire pour élaborer une dramaturgie à partir d'un territoire spécifique. L'écoute du lieu en dévoile beaucoup sur ce dernier et le caractérise selon les éléments physiques et contextuels qui l'habitent, mais aussi qui le délimitent. Référons-nous à cette citation de Shafer sur les répercussions d'un même son à travers divers espaces :

L'espace influe sur le son non seulement en modifiant la structure que l'on en perçoit dans la réflexion, l'absorption, la réfraction et la diffraction, mais également en affectant les caractéristiques de la production sonore.[...] Les sons du dehors sont différents de ceux du dedans. Le même son se modifie en changeant d'espace. (Shafer, 1979, p. 297)

1.2.2 Vers un théâtre écologique et sonore

Schechner utilise le terme d'événement théâtral pour désigner « un ensemble de transactions connexes » (Schechner 2008, p.121), qu'il définit comme étant un tissu social complexe, un réseau d'ententes et d'obligations. Il précise, « L'échange de stimuli, qu'ils soient sensoriels, cognitifs, ou les deux, est au fondement du théâtre. » Ainsi, il rassemble « un continuum d'évènements théâtraux, qui relie chaque forme à sa voisine » (Schechner 2008, p.122). Il indique qu'il y a, dans ce continuum, un extrême gauche qui se veut représentatif des manifestations de la vie, comme des événements publics. Puis, de l'autre, une extrême droite, où se situeraient des présentations faisant partie du théâtre orthodoxe, soit plus conventionnel.

Ce qui m'intéresse particulièrement dans ce continuum, c'est la place qu'il donne à ce qu'il nomme le théâtre environnemental, soit « un lieu qui encourage les

échanges à travers un espace organisé dans son ensemble et dans lequel les aires occupées par le public s'assimilent à une mer traversée à la nage par les acteurs, et les aires de jeu à des îles ou des continents bordés par le public » (Schechner, 2008, p.9). En effet, situé entre ce qu'il qualifie du théâtre orthodoxe et d'un intermédias, le happening, le théâtre environnemental rejoint mes recherches en ce qui a trait à l'espace de la performance et à la présence de l'interprète, du public et des techniciens-interprètes.

Schechner décrit deux façons de travailler avec l'environnement; d'abord *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. Puis, *l'environnement négocié*, qui consiste en « une mise en place d'un dialogue scénique avec l'espace » (Schechner, 2008, p.132). Cependant, cela appelle à une plus grande souplesse de la part des acteurs et créateurs qui consentent à ce que, parfois, les spectateurs prennent contrôle sur la performance. Je ne souhaite pas laisser un trop grand contrôle aux spectateurs, mais je veux leur donner une place plus libre dans l'espace pour qu'ils puissent se déplacer à leur guise en choisissant de quelle façon ils percevront l'action dramatique. Ainsi, en l'absence d'informations claires sur la nature de la performance, le public va se disposer de manière inattendue dans l'espace (Schechner, 2008, p.132) et changera de position en fonction des actions effectuées par les acteurs. Bien entendu, il peut y avoir des propositions nuancées où, par exemple, des chaises disposées à certains endroits montrent que, si l'acteur suggère une partition, le public peut produire la sienne et qu'ensemble, ils forment un

résultat variable qui changera de soir en soir. Mon désir d'écouter d'un espace est nourri aussi par le fait de rassembler un groupe de gens pour jouer à le confondre avec un espace contextuel prédéterminé et régi par une présence du moment et, ainsi, acteur et « public forment souvent un groupe impromptu, qui se rencontre dans l'espace/temps de la performance pour ne jamais se revoir après en tant que groupe. »(Schechner, 2008, p.126). La définition d'un espace donné correspond au dialogue que je tente de créer en explorant un nouvel espace, pour le rendre partenaire de jeu. De même, dans le théâtre environnemental, les techniciens doivent prendre part à tout le cheminement qui mène à la présentation. Ils prennent alors place dans la performance. Avec leurs compétences techniques, ils peuvent exercer de véritables actions qui influenceront le jeu des acteurs.

Par ailleurs, le théâtre environnemental va aider à faire évoluer l'approche spectatorielle. Dans un théâtre dit orthodoxe, il y a une unicité du point de vue; soit lorsque l'action se déroule sur la scène, même s'il y en a plusieurs, le public est induit à avoir un même regard vers une action précise. Dans le théâtre environnemental, les points de vue sont multiples. Le spectateur peut choisir où il portera son attention, ce qui implique que les actions effectuées par l'acteur seront perçues différemment selon l'expérience de chacun.

Le dernier point dont je traiterai sur le théâtre environnemental concerne le texte. Même si j'ai essayé de m'en dissocier auparavant, le texte m'apparaît essentiel dans mes performances théâtrales. Schechner affirme que « Si l'évènement théâtral est un

ensemble de transactions liées entre elles, alors le texte (une fois les répétitions commencées) participe à ces transactions. » Cependant, je constate que le texte n'est pas à la base de la présentation, ni à la base du choix de l'espace, c'est plutôt l'inverse, mais j'y reviendrai plus loin.

1.2.2.1 Relation d'écoute dans un espace immersif

Comment se positionner face à ce qu'on appelle un espace ou un théâtre immersif ? En choisissant de travailler in situ dans un espace déterminé et d'en faire une écoute personnalisée, le créateur ne doit-il pas s'imprégner pour développer un langage commun et pour faire cohabiter sa démarche avec le contexte? C'est en ce sens que l'immersion peut être propice pour établir une relation dialogique avec l'espace investi comme avec les spectateurs en présence. Sur le plan de l'organisation spatiale, Marcel Freydefont⁷ en déduit l'observation suivante :

Vouloir placer le spectateur au cœur d'une action ainsi que de privilégier le facteur relationnel, objectif impliquant la notion d'une expérience à vivre de façon singulière et partagée. Il semble ce faisant, chercher à effectuer un renversement ou un passage incessant entre dehors et dedans, intérieur et extérieur, extériorité et intériorité, intimité et publicité, sujet et objet, remettant en cause des lignes habituelles de démarcations, inhérentes à ces dichotomies. (Michel Freydefont, Les contours d'un théâtre immersifs, 1990-2010, p.4)

Ces passages entre ces oppositions marquent la volonté d'abord exploiter l'un, pour mieux cerner son contraire. Par exemple, si explorer un nouvel espace consiste

⁷ Directeur scientifique du département Scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes

à connaître son extérieur, cela peut aussi être l'occasion d'en proposer une version utopique, comme au moment de la présentation, tel que le précise Freydefont « L'utopie désigne au contraire la constitution d'un lieu qui échappe à ce que l'on connaît, un lieu qui n'existe pas encore « là », mais qui existe, ou qui peut exister « ailleurs » (Freydefont, 1990-2010, p.3).

1.2.3 Comment l'acteur participe à ce théâtre écologique et sonore : de l'action sonnante à la dramaturgie d'un espace sonore

En regard de ce qui a été décrit dans les deux précédentes parties, je peux faire des parallèles sur les différentes façons dont l'acteur peut aborder un nouvel espace sonore dans lequel il devra jouer. D'une part, l'espace trouvé et choisi sera l'occasion d'une immersion pour être écouté, en se référant au concept d'écologie sonore. D'autre part, tout le processus de création qui se déroule dans l'espace choisi et à partir duquel acteurs et techniciens se rassemblent, permettra d'enregistrer des sons, d'en sélectionner et de concevoir leur place dans le dispositif au cœur de ce même espace. C'est aussi, comme mentionné plus haut, une mise en relation avec l'espace sonore, entre les acteurs et les techniciens, qui découlent d'un choix d'actions influencé par les étapes d'écoute en amont dans l'espace.

L'acteur qui travaille avec l'espace sonore, peut s'emparer d'abord des objets sonnants, appartenant au lieu et habités de sens, pour ensuite, trouver des possibilités d'actions sonnantes qui témoignent de la rencontre d'écoute avec ces objets. Puis, viendra le moment d'enregistrer ces « relations » sonnantes. Lorsque l'action est effectuée, il faut prendre conscience que l'on perd « la sensation englobante du lieu,

où le son est émis », pour valoriser, « le choix du parcours de l'écouter » (Deshays, 2010, p.52). Dès lors, on peut dire que le son est modifié et décontextualisé, par le simple fait que l'on a décidé de le capturer et de le diffuser soit dans le même espace, soit dans un espace différé.

1.3 L'ESPACE SONORE POUR DÉPLOYER UN TERRITOIRE DE RECHERCHE CRÉATION THÉÂTRALE

L'écoute, l'ouverture tendue à l'ordre du sonore, puis à amplification et à sa composition musicale peut et doit nous apparaître non pas comme une figure de l'accès au soi, mais comme la réalité de cet accès, une réalité par conséquent indissociablement « mienne et autre » - Nancy, *À l'écoute*, 2002, p.31

Nancy nous permet d'énoncer notre problématique : L'acteur peut-il en venir à développer sa propre méthodologie de travail, lui permettant de devenir créateur d'une dramaturgie sonore en évolution ? Ou dit autrement, comment l'acteur, à travers une écoute précise d'un environnement sonore en mouvance, peut-il trouver des modèles d'actions lui permettant d'élargir sa méthodologie d'acteur à celle de collaborateur et sa fonction d'interprète à celle de créateur? Enfin, et c'est le troisième aspect que nous aborderons dans la dernière partie de ce chapitre, cet espace sonore qui nous pousse hors de nos zones connues n'est-il pas propice à élargir notre territoire disciplinaire?

1.3.1 À l'écoute d'une méthodologie: un va-et-vient entre l'expérimentation et la conceptualisation

Tout d'abord, cette recherche est celle d'un acteur qui cherche à remettre en question son savoir à travers un mode collaboratif. Nous situons également cette dernière dans un champ dit performatif, en raison des expérimentations menées avec le texte, le corps soumis aux actions réelles et du fait de la cohabitation avec « l'événementialité » en général de l'espace sonore. En ce sens, la méthodologie repose sur une approche expérimentale et immersive, notamment à partir de ce qu'on pourrait nommer « rencontre phénoménologique ». Lorsque je découvre un espace pour la première fois, j'y pratique une observation sensible, c'est-à-dire que je m'installe dans l'espace et avant même de m'y engager d'un point de vue critique, je l'explore, plus précisément, je l'écoute. Il s'agit donc d'une observation phénoménologique se distinguant « par la compréhension du monde et de l'être à l'aide d'une méthode d'appréhension intuitive du phénomène tel qu'il est vécu » (Laurier, 2012).

Ma recherche s'inscrit dans une perspective heuristique, considérée comme un processus interne de recherche parce qu'elle met en évidence « l'expérience personnelle du chercheur, la description de ses propres activités de recherche et les transformations qu'il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs » (Viens, 1997, p.19). À cet effet, je passe à travers plusieurs étapes d'explorations alliant des moments expérientiels et de chaos à des moments de questionnements et de réflexions critiques me permettant d'accéder à des périodes de compréhension et de

conceptualisation. Ce mouvement se caractérise par un va-et-vient comme Diane Laurier l'a bien observé, « C'est dire que les temps d'exploration (de l'intérieur), et de compréhension (rencontre de textes, d'auteurs, d'artistes et d'œuvres) reviennent de manière récurrente tout au long du processus créatif. » (Laurier, 2012). Récurrence qui finira par constituer peu à peu les articulations nécessaires pour m'inscrire dans le double paradigme de la recherche-crédation.

1.3.2 Le son pour démultiplier le jeu de l'acteur

Qu'arrive-t-il lorsque l'acteur entre dans un espace choisi avant tout, pour son contexte culturel, son ambiance et ses qualités tonales? Schafer, explique que si la tonalité n'est pas perçue consciemment, elle n'en est pas moins présente en permanence, influençant de façons subtiles et profondes notre comportement et notre tempérament (Schafer, 1979, p.23-24). Un ressenti qui, au cours du processus créatif, rend l'espace partenaire, car il devient collaboratif et dramatique, sur le plan scénographique et parfois même personnage au cours du processus créatif. Des appuis dramaturgiques qui se façonnent à force d'immersion lors de visites répétées, développant des techniques d'écoute de l'espace actuel, qui l'ont habité ou traversé. En ce sens, le moment de la présentation devant public offre la possibilité de montrer le déploiement relationnel qui aura été façonné, à travers l'exploration des qualités sonores de l'espace et l'exposition d'une langue éphémère entre acteurs et collaborateurs. Peut-on dire que cette écoute de « l'espace du lieu » permet à l'acteur et à l'équipe de création de mieux communiquer la complexité de leur démarche, notamment, en affirmant la pluralité et la performativité de leurs interventions et de

leur dramaturgie? De même, au-delà de la réception, comment le public peut-il s'approprier ces écritures dramaturgiques pour en produire sa propre interprétation? Une telle problématique, si elle trouve ses racines dans un théâtre environnemental, se prolonge dans la pensée postdramatique de Hans Thies Lehmann, notamment quand il préconise que « le théâtre doit devenir un acte et un moment de communication, il doit se faire échange qui non seulement admet le caractère éphémère jugé comme une déficience au regard de l'œuvre durable, mais encore va l'affirmer comme une praxis indispensable pour l'intensité de la communication. »⁸

Ce bouleversement, rendu possible par l'écoute du contexte sonore, de la fonction de l'acteur et de la réception de ses expérimentations, relance le débat de son champ esthétique. Tenter de définir actuellement la jonction entre un jeu performatif et un jeu théâtral est complexe. Aujourd'hui on peut dire que l'un s'imbrique dans l'autre. Certaines performances sont dites théâtrales du fait de mises en situation porteuses de récits ouverts (Féral, 2011, p.158). D'autres présentations théâtrales de par leur traitement interdisciplinaire deviennent expérimentales, se catégorisant ainsi, dans le secteur de la performance (Féral, 2011,p.157). À travers cette recherche, je tends à dépasser cette opposition en promouvant une certaine dynamique de circulation. La performance actuelle est devenue un genre et ne remplit plus précisément une fonction (Féral, 2011,p. 161) comme elle le faisait

⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre Postdramatique*, Paris : L'Arche c2002

autrefois. À cet égard, je m'interroge également sur les moments de jeux qui peuvent permettre à l'acteur de devenir passif de l'action qui se déroule et qui continue sans lui. J'essaie de comprendre comment il peut passer d'un moment de présence incarnée, par le texte et les actions, soit d'une présence active, à une présence de retrait et d'écoute devenant ainsi passive et ouverte à une possibilité inattendue de rencontres. Cette présence ambivalente peut alors se transformer en un état performatif qui laisse une « ouverture qu'aucun horizon d'attente ne peut fermer » (Féral, 2011, p.157).

Grâce à une écoute exacerbée de l'espace, l'acteur sort d'une position centrifuge pour être dans un contact permanent avec ceux et ce qui l'environnent. S'il y a une autonomie, il y a néanmoins un champ relationnel élargi. Est-ce que cette position ouverte de l'acteur n'implique pas des changements aussi chez les autres participants? En ce sens en quoi, dans ce genre de contexte, l'émancipation de la fonction de l'acteur permet de renforcer la relation à l'espace, aux partenaires, aux spectateurs comme à l'ensemble des composantes de l'événement? Est-ce que cette position ouverte de l'acteur n'implique pas des changements aussi chez les autres participants ? On peut aller jusqu'à se demander si le rôle du metteur en scène est encore nécessaire ou si le texte ne s'apparente pas davantage à une texture, à une composition sonore.

1.3.3 Un champ de recherche-création interdisciplinaire

L'acteur du théatre postdramatique s'impose dans ce que Lehmann appelle le « liveness », ce qui veut dire que l'on montre la « présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage » (Lehmann, 2002, p.218). Il est donc question, à travers le théatre postdramatique, d'un travail d'autotransformation où le performeur utilise son corps, sa présence dans l'immédiateté du moment, une présence performative, tandis qu'au théatre les acteurs transforment une réalité par des actions préétablies. Cependant, il est possible qu'au théatre, l'acteur parvienne à un moment d'autotransformation et, dans ce cas, nous dit Lehman, « il s'arrête sur le seuil de son absolution » (Lehmann, 2002, p.222). Et je suis d'autant plus d'accord quand Lehman rajoute : « Le comédien veut certes réaliser des moments uniques, mais il entend également à les répéter » (id.). Ce seuil représente alors un entre-deux ou une rencontre entre des moments spontanés, voire accidentels, impossibles à reproduire par la suite, et des moments préétablis qui sont des rendez-vous pour assurer une structure dans le jeu, la mise en espace et la durée.   travers ma recherche, je me suis emparée de cet entre-deux pour accueillir des formes interdisciplinaires ralliant l'in situ, l'art sonore, la performance et le théatre.

Dans le prochain chapitre, je situerai les concepts développés précédemment, mais sur le plan esthétique. Ainsi, je vais me référer à des collectifs tels que Le Th atre Nulle part, et le Squat théatre, qui explorent le potentiel dramaturgique d'un espace. Puis, je m'intéresserai à des artistes, compagnies et metteurs en scène, comme Cardiff, Choinière et les compagnies Espace Sonore et Le bruit que  a Coûte,

qui réalisent diverses formes de déambulations sonores en milieux urbains et ruraux. Ceux-ci permettront de mieux observer ma problématique et d'en déduire un concept opératoire pour ma pratique.

CHAPITRE 2

UN DIALOGUE D'ÉCOUTE AVEC L'ESPACE SONORE : APPROCHE ESTHÉTIQUE D'UN ENTRE-DEUX DE L'ACTION DRAMATIQUE

ClicCours.com

2.1 DRAMATURGIE D'UN ESPACE DU QUOTIDIEN VERSUS AMBIGÜTÉ DE L'ACTION DRAMATURGIQUE FICTIVE

2.1.1 Le Théâtre Nulle part et la théâtralité brouillée d'un lieu public

Le collectif Théâtre Nulle part⁹ investit des lieux réels pour mettre en valeur la poésie et la théâtralité qui se dégagent de ceux-ci.¹⁰ Ce qui est intéressant, du point de vue esthétique, chez ce collectif, c'est sa façon de mettre en scène la réalité à travers une théâtralisation de l'espace, et ce, en changeant à peine l'endroit choisi, mais plutôt en travaillant à partir de certains aspects dynamiques du lieu. « C'est en sortant le théâtre de la scène que nous avons paradoxalement l'impression de nous rapprocher de la source de la théâtralité, de la façon dont elle se présente dans le quotidien. » (Binette, 2011, p.44). Nous pouvons donc faire un rapprochement avec la pensée d'Evreinov, qui exprime clairement cette proximité à une source de théâtralité dans les organisations de la vie humaine « le théâtre est infiniment [...] plus vaste que la scène »¹¹. Tout comme mon processus méthodologique, le collectif aborde leur dramaturgie en se préoccupant d'abord de la spatialité d'un endroit pour débiter leur création. C'est en y effectuant une analyse sur les répercussions et le potentiel dramaturgique d'un espace qu'il sera ensuite possible de l'engager dans la globalité de leur projet. Comme le mentionne Mélanie Binette, « le lieu demeure le principal

⁹ « Compagnie uniquement vouée au théâtre in situ, le Théâtre Nulle Part souhaite réécrire l'histoire de lieux réels en dévoilant ce qu'ils renferment de poésie et de théâtralité. Ses créations originales veillent à maintenir un discours éclairé sur les frontières de la théâtralité et sur son alliage avec d'autres médiums. » - <http://www.theatrenullepart.com>

¹⁰ Mélanie Binette, (2011), Le théâtre Nulle part : transcender l'espace dans la pratique in situ, *Aparté*, p.44

¹¹ Nicolas Evreinov, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930 (2e édition), p. 6

moteur de notre démarche créatrice, la source initiale de nos inspirations. » (Binette, 2011, p. 43). Si cette relation à l'espace s'inscrit en amont de la mise en scène elle-même, j'aimerais en relever trois temps qui sont pertinent pour ma recherche. Le premier, consiste en un temps d'écoute pour s'arrêter, découvrir, apprivoiser et s'appropriier les particularités de cet espace. Le second développe une démarche qui repose sur une volonté de créer des interfaces entre la réalité du lieu et des possibilités fictionnelles. Le troisième relève, de l'influence du lieu sur l'acteur-performeur, qui devra interagir avec les « présences » réelles en mouvance, que ce soit celles du public préparé ou celles des passants de la réalité quotidienne de l'espace.

Dans l'un de leurs projets, *Bonheur Biochimique*, les femmes du collectif ont utilisé les toilettes publiques en exploitant une dynamique fondamentale de l'espace. Dans ce cas-ci, l'espace des toilettes appartient aux sphères tant du privé que du public (voir la figure 1). Ainsi, elles ont créé différentes situations à travers lesquelles les personnages qui y apparaissent se laissent emporter par des moments de confessions ou de fantasmes.¹² Les quatre femmes sont chacune dans une cabine différente et y lisent des romans d'amour.

¹² Binette.Op.Cit p.44



Figure 4 : Collectif Théâtre Nulle part, *Bonheur biochimique*, 2010

Ainsi, ce qui devient intéressant, et comme le mentionne Mélanie Binette, c'est que le public est confronté à un lieu réel dans lequel il peut y projeter ses propres actions. En ce sens, il est intrigant de voir comment dans un espace quotidien où des actions dites normatives y sont effectuées quotidiennement, peuvent être revisitées autrement. « Une fois que nous croyons avoir saisi l'essentiel dans la dynamique d'un lieu, nous passons ensuite à l'exploration de son pouvoir d'évocation » (Binette, 2011, p.43).



Figure 5 : Collectif Théâtre Nulle part, *Lèche-vitrine*, 2010-2011

Dans un autre projet, *Lèche-vitrine*, installé dans une vitrine de commerce donnant sur une rue passante à Montréal, elles se livrent à décrire des situations quotidiennes qui se déroulent de l'autre côté de la vitre, improvisant des histoires fictionnelles à partir de ce qu'elles voient. Ainsi, créatrices de leurs projets, elles prolongent leur processus d'écriture collective en devenant les actrices-performeuses. Devant un public, elles mettront en jeu leur perception de l'espace et sa théâtralisation, c'est-à-dire en laissant voir le processus qui les conduit vers une interprétation et une mise en correspondance avec l'espace. Elles permettent au spectateur de s'y commettre aussi en changeant son propre regard sur ce même espace. Progressivement, elles redécouvrent leur relation avec le lieu pour toujours en dégager un nouvel espace de projections et d'actions, favorisant une esthétique basée sur un besoin de modulation et de renouvellement constant. Il en est ainsi lorsque l'artiste s'appuie sur le contexte spatial, comme matière première, pour construire son œuvre. À cet effet, elles définissent leurs productions de performances et non de pièce de théâtre, puisqu'elles « orientent leur pratique dans une perspective contextuelle, c'est-à-dire que le contexte de représentation est à la base de leur démarche artistique et que la réalité interfère avec leur travail de fiction » (Binette, 2011,p.44).

2.1.2 Le Squat théâtre et la présence de l'acteur dans un espace réel/fictif

Ce passage, toujours en mouvement, du réel dans la fiction et vice et versa se définit de manière plus concrète à travers la démarche esthétique du Squat théâtre, notamment leur spectacle, *Mr Dead and Mrs Free*. Ce groupe rejoint certaines préoccupations de ma recherche formelle puisqu'en plus de jouer à mettre en correspondance la réalité et la fiction, il produit également un espace de confusion. Il va plus loin dans la prise de risque quant à la dimension contextuelle du lieu. Pour procéder à l'analyse esthétique et processuelle de leur création *Mr Dead and Mrs Free*, je m'appuierai sur le mémoire de Denis O'Sullivan,¹³ *Éléments d'une théorie contextuelle du théâtre*, qui aborde à travers cette production « le fonctionnement concret du jeu entre fiction et réalité » (O'Sullivan, 1982).

La scène est devant une vitrine donnant sur la 23^e avenue de New York. Les spectateurs ont une vision de l'intérieur et une vision de l'extérieur s'élargissant à la ville de New York (voir les figures 3 et 4) et en arrière-fond se distingue la vitrine. Ce contexte spatial donne la possibilité d'avoir plusieurs genres de « spectateurs », faisant en sorte d'apporter des variations imprévues quant aux relations de jeux auxquelles se prêtent les acteurs-performeurs. Ceux-ci, en s'aidant du contexte environnant, jouent à jumeler et à entremêler volontairement des actions fictionnelles à des moments de coïncidences avec le réel.

¹³ Denis O'Sullivan est un auteur, metteur en scène et enseignant. Lors de l'écriture de son mémoire, il s'intéressait entre autres à l'interdisciplinarité et à l'éclatement des lieux scéniques dans la ville

Dire que le Squat intègre réalité et fiction n'est donc pas tout à fait juste. Il permet plutôt l'incursion de la réalité sur la scène. Il réussit à créer une situation suffisamment ambiguë pour que les éléments réels qui pourraient apparaître sur scène s'intègrent à la fiction. Il montre ainsi le spectaculaire de la réalité. La rue, à partir de ce moment, n'est plus simples décors, n'est plus simple extension du théâtre : l'échange rue/théâtre devient échange quotidienneté/imaginaire. La rue, investit par le théâtre et part tout son pouvoir d'aller au-delà des contraintes matérielles, s'élève au niveau de l'imaginaire. Le théâtre, confronté à l'ambiguïté de la rue perd de sa facticité facile. (Denis O'Sullivan, 1982, p.129)

La pièce, *Mr Dead and Mrs Free*, active cette relation d'ambiguïté entre la réalité et la fiction en réinvestissant le contexte théâtral. Si, dans le contexte de présentation, on inclut un troisième groupe qui ne s'attend à rien produire et à rien recevoir, qui ne fait que vivre dans le moment et passer à travers ce lieu, alors c'est lui qui réussit à provoquer cette confusion ambiguë. En traversant cet espace quotidien, il est en même temps acteur et spectateur de l'action qui se déroule derrière la vitre, relativement à l'attention qu'il porte aux actions présentées. Par sa présence, ce troisième groupe ponctue et marque l'essence même d'un espace et l'identité contextuelle du lieu, provoquant ainsi un motif inspirant avec lequel l'acteur peut jouer.



Figures 6 et 7 : Squat theatre, *Mr Dead and Mrs Free*, 1982

En présentant des situations sous forme d'images scéniques empruntées dans des histoires sociales, politiques et culturelles, le Squat théâtre déforme à sa façon certains propos, en les combinant avec d'autres. Ces tableaux sont parfois l'image même de portraits quotidiens, comme la scène, de *Mr Dead and Mrs Free*, représentant un café new-yorkais. Les comédiens sont assis, ils jouent, très simplement, avec des gestes figurants des actions effectuées habituellement dans ce lieu. Parfois, cela peut compromettre les passants à l'extérieur qui décident d'entrer dans ce café, jusqu'à ce qu'ils s'aperçoivent qu'ils sont sur scène et qu'ils sont vus par une cinquantaine de spectateurs.

Nous pouvons constater que le projet esthétique du collectif Théâtre Nulle part se rapproche de celui du Squat théâtre concernant l'exploration d'une dynamique de l'espace à travers la mise en scène. Cependant, le squat anime davantage la confusion entre l'espace réel et une intervention fictionnelle pour, au-delà du plaisir d'acteur, provoquer une expérience d'écoute chez le spectateur.

2.2. LE PARCOURS DÉAMBULATOIRE ET LA RELATION AU SPECT- ACTEUR

2.2.1 Les promenades sonores de Janet Cardiff : Quand la voix qui guide devient texte

Janet Cardiff est une artiste inspirante pour sa création de parcours sonores dans des endroits qu'elle sélectionne. Plus précisément, ce qui est intéressant dans cette « forme déambulatoire », ce sont les contrastes créés entre le son enregistré et le lieu réel de la promenade. Bien que plus tard elle ajoute la bande vidéo à travers ses parcours, nous nous concentrerons que sur ses promenades sonores.



Figure 8: Munster walk, Janet Cardiff et George Bures Miller 1997

En effet, ces dernières rejoignent bien mes préoccupations en trois points. D'abord, elles permettent aux promeneurs de passer d'un contexte sonore à un autre dans des espaces réels en mouvance. Ensuite, cette combinaison permet la création d'espaces fictionnels. Puis, dans ses enregistrements sonores, la voix de Cardiff devient un texte puisqu'elle y impose des règles qui servent à conduire le promeneur mais « l'expérience du promeneur dépend également des contingences du lieu réel »

(Walter Moser, 2010, p. 238). Pour situer son contexte de travail, Walter Moser¹⁴ décrit les promenades sonores de Cardiff, de la manière suivante:

Un promeneur équipé d'une espèce de baladeur reçoit des écouteurs alimentés par une bande sonore portable. Guidé par la voix de Janet Cardiff enregistrée sur ce support médiatique, il fait une promenade dont le déroulement et le parcours sont préprogrammés. Ainsi combine-t-il la déambulation dans un site réel en temps réel, site qui offre son propre bruitage, avec l'écoute de la bande sonore qui, en plus de le guider, l'enveloppe dans un monde sonore fictionnel d'une grande intensité et complexité. (Walter Moser, 2010, p. 233)

En ce sens, à travers ses interventions vocales, Cardiff guide le promeneur et devient une présence sonore en elle-même. C'est-à-dire, une présence qui a déjà déambulé dans l'espace et qui s'est approprié ce dernier en proposant au promeneur de s'éveiller à son parcours. Il en revient cependant au déambulateur de choisir s'il écoute ou non les directives émises par l'artiste. Dans l'optique que le promeneur soit confondu à une écoute des sons réels de l'espace, c'est aussi une expérience pour lui de se sentir unique tout en étant transposé dans un environnement plus large, urbain et habité. C'est souvent le mixage de sources sonores quotidiennes qui, entrecroisées ensemble, provoquent un effet d'étrangeté au lieu réel de la promenade. Est-ce à dire que ces sources sonores en relation avec le lieu du moment, dès qu'elles sont mixées, peuvent transporter le spectateur dans des impressions fictionnelles ? Sans parler de fictionalisation, Walter Moser parle davantage d'une création de contraste avec le lieu

¹⁴ Walter Moser, professeur de littérature à l'Université d'Ottawa, a été jusqu'en 2008, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels

réel de la promenade quand «d'autres fragments tirés de notre répertoire sonore culturel [...] nous déplacent dans d'autres lieux et temps » (Walter Moser, 2010).

2.2.2 Le théâtre déambulatoire d'Olivier Choinière et le spect-acteur

Olivier Choinière a fait participer les gens à plusieurs parcours déambulatoires depuis le début des années 2000. Dans *Vers Solitaire* (théâtre déambulatoire présenté en 2008), qui ne comprend aucune trame audioguidée pour le spectateur. Le promeneur entend des conversations enregistrées dans la ville qui, raboutées et recomposées par l'auteur, se transforment en un texte vivant qui reflète l'espace sonore dans lequel le spectateur va déambuler.

Les déambulations de Choinière me servent de références, en ce qui a trait à la place créative du spectateur lors de ses parcours déambulatoires, et ce, à travers son engagement dans l'espace et sa capacité de mixage sonore et visuel. En effet, on lui propose une piste, qu'il décide ou non de suivre, mais d'une manière ou d'une autre ses déambulations « participent positivement à l'enrichissement de l'imaginaire des lieux en proposant un supplément de sens au travers d'anecdotes, de récits, de pensées et de fragments historiques plus ou moins près du réel et parfois complètement fantaisistes. » (Ducharme, 2010, p.95). Choinière répond, lorsqu'on lui pose la question sur la place du théâtre dans ses propositions de déambulations sonores :

Je crois que la scène est dans la tête du spectateur. On doit lui laisser l'espace nécessaire afin qu'il puisse bâtir son propre décor. Michel Garneau disait que nous ne sommes jamais à la

hauteur de l'imaginaire de l'autre. En ce sens, le texte est un tremplin; l'acteur, un passeur; l'interprète, le public." (Olivier Choinière, 2008)

Il tend à repositionner la place du spectateur en le rendant participant de l'action. C'est pourquoi on peut dire, dans la lignée d'Augusto Boal, que ce dernier évolue en un spect-acteur.¹⁵ Il passe de la place de témoin à une position où il devient créateur de son propre spectacle. En ce sens, ses choix d'associer ce qu'il voit à ce qu'il entend lui reviennent, et ce, même s'ils s'effectuent des incidents où se confondent fiction et réalité, car le spec-acteur « ne sera pas à l'abri des rencontres fortuites et des hasards du quotidien ».¹⁶ Les textes de Choinière utilisés pour les parcours sont conçus pour des lieux spécifiques. Par exemple, lors du déambulatoire *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, Choinière s'inspire de l'espace du parc du Mont-Royal pour créer le texte, alors que pour *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, c'est l'esthétique même du texte qui peut s'adapter à l'espace de la rue publique, et ce, à travers différentes villes.¹⁷ Les spect-acteurs, sont guidés par un audio guide leur conseillant de suivre le rythme des pas qu'ils entendent dans l'enregistrement, et ce, s'ils veulent arriver à l'espace synchronisé avec le texte. Comme mentionné précédemment, ce choix revient aux spect-acteurs.

¹⁵ « Augusto-Boal fut l'un des tout premiers à parler de spect-acteur. Il développait un théâtre forum demandant au spectateur d'intervenir dans le cours de la performance en établissant un dialogue avec les acteurs, en vue d'orienter le déroulement de la performance » -Communautés virtuelles, pensée et agir en réseau, 2006

¹⁶ Marie-Claude Marsolais, *Olivier Choinière, Espace commun*, Article parue de le voir.ca, 17 avril 2008

¹⁷ Francis Ducharme, 2010, *Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulatoires audio-guidé d'Olivier Choinière*, L'annuaire théâtral, n.47, p.85-101

2.3 EXPLORATION D'ENVIRONNEMENTS SONORES : ÉLABORATION DE DIVERSES FORMES D'ÉCOUTES

2.3.1 La compagnie Espaces sonores et sa recomposition contextuelle des environnements sonores en présence

Cette compagnie propose deux formes d'écoute sonores. D'abord, les « siestes sonores » qui demandent aux gens d'être en position assise ou couchée, en s'isolant avec un casque d'écoute, et ce, dans un rapport intime à la création sonore qui leur est proposée. Dans leur projet *Élémentaire*, la compagnie utilise des éléments de la nature (eau, feu, terre, air) qui forment des sons environnementaux. Ceux-ci découlent d'une « création in progress, pouvant intégrer des enregistrements de terrains collectés sur le territoire. »¹⁸ Puis, l'autre forme d'écoute qui retient mon attention est celle que la compagnie nomme « Marches sonores ». Dans leur projet *Un pépin pour deux*, la compagnie met en place une signalétique permettant de guider deux marcheurs qui se promènent côte à côte sous leur parapluie avec chacun un casque d'écoute appelé « parason ».¹⁹



Figure 9 et 10 : Espace sonore, *Un pépin pour deux*, 2012-2013

¹⁸ www.espacesonore.com, consulté le 15 octobre 2014

¹⁹ www.espacesonore.com, consulté le 18 octobre 2014

Cette compagnie m'intéresse pour ses divers rapports d'écriture avec les environnements sonores qu'elle investit. À travers des formes divergentes d'écoute, la compagnie fait vivre aux gens des moments d'arrêt sur un paysage sonore créé, et ce, dans un contexte prédéterminé. Ainsi la fonction de l'espace a une importance capitale quand il s'agit d'adhérer à sa capacité évocatrice et à la charge poétique qui s'y cache. Leur méthode d'écoute dégage une démarche esthétique qui n'est pas sans rappeler l'écologie sonore Schaferienne (voir chapitre 1), comme l'indique ce texte :

Composer pour, dans et avec un territoire: c'est ne pas croire que la parole d'un artiste peut investir (conquérir) un espace sans se soucier de celui-ci. C'est bien plutôt se donner les moyens de construire une proposition artistique qui vient s'ouvrir à la rencontre d'un espace (de vie et d'échanges), sans l'interdire (à la circulation), sans lui demander, le temps d'une représentation, ou d'une prise de son, de se taire! C'est proposer à une équipe, à des partenaires, et enfin à un public, de s'ouvrir à l'écoute de cet espace, d'y chercher des possibles, d'y déceler, au moyen de l'écoute, une autre forme de poésie. C'est le laisser respirer, et dans son expire, y trouver notre inspiration. (Espaces sonores, 2012-2013, www.espacesonore.com, consulté le 9 novembre 2014)

Dans le projet *Un Pépins pour deux*, nous pouvons constater qu'il y a plusieurs niveaux d'écritures, visuelles et sonores permettant d'encadrer le parcours du promeneur. Les indications tout au long du parcours marquent les pistes audio à écouter ainsi que la direction à prendre. L'itinéraire à suivre est indiqué par des balises visuelles dans l'espace physique de la promenade. Ensuite, il y a la captation

des sons prélevés in situ dans un espace choisi, des sons tirés des différentes actions sonores du lieu ou encore de conversations des gens qui le côtoient. Puis, s'ajoute à cela une partition textuelle qui devient un « Elle » permettant d'ouvrir à une perception différente de l'espace. Également, à travers leurs compositions sonores, des ouvertures ponctuées par des arrêts de l'enregistrement, permettent ainsi aux interventions des bruits du réel de se mêler à leur composition.²⁰

Cette écriture peut éveiller les gens à l'espace sonore dans lequel ils prennent place quotidiennement. Elle permet de démontrer comment ce dernier est empreint d'une identité sonore influencée et variable selon les présences qui le côtoient régulièrement. En fait, c'est un dialogue récurrent entre l'environnement sonore déjà en place et les actions des gens en mouvance.

2.3.2 La compagnie Le bruit que ça coûte : Dramaturgie sonore à travers des espaces ouverts

La compagnie « Le Bruit que ça coûte » réalise, dans la même optique que « Espace Sonore », des séances d'écoutes, mais en bandant les yeux des gens qui écoutent. Cela permet de rendre plus sensible l'écouter à une dimension narrative de l'enregistrement sonore. La compagnie organise également des parcours sonores, dont *La ville invisible*, auquel je m'attarderai plus loin, pour développer mon point d'analyse concernant le traitement d'un parcours sonore dans un environnement encadré, soit une installation multi sensorielle. En effet, la compagnie « questionne

²⁰ Stéphane Martin, directeur artistique de la compagnie Espace sonore, 2012-2013, www.espacesonore.com, consulté le 15 octobre 2014

les rapports son/image et son/espace en alliant souvent humour et distance pour explorer d'autres manières d'écouter et révéler le théâtre bruitiste de nos vies ».²¹ C'est pourquoi on isole la personne dans un rapport plus unilatéral avec la sensation d'écoute, parfois même, en lui camouflant les yeux. Le spectateur est alors confronté dans un rapport uniquement d'écoute qu'il doit physiquement investir.



Figure 11 : Le bruit que ça coûte, *Le cabinet de massages des petites oreilles*, 2011

Dans certains de leurs projets destinés particulièrement aux enfants, comme *Le cabinet de massage des petites oreilles*, ils abordent les sons selon une littéralité qui ne correspond pas avec le contexte environnant dans lequel les gens sont allongés. Les yeux bandés, ces derniers ne se laissent pas déjouer par les tentations visuelles. Ainsi, l'imaginaire prend place et les associations au visuel sont immédiates dans l'esprit.

²¹ <http://www.lebruitquçacoute.fr>, consulté le 20 octobre 2014

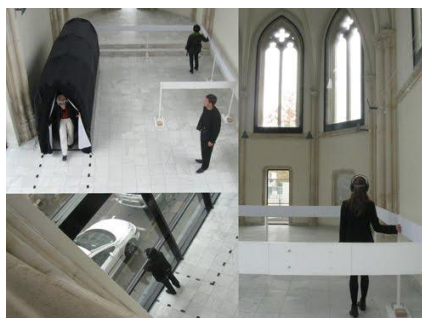


Figure 12 : Le bruit que ça coûte, *La ville invisible*, 2009

Dans leur projet, *La ville invisible*, les gens sont invités à entrer dans une installation multisensorielle, où ils sont guidés par une voix qui leur dit quelles actions et quels déplacements corporels ils ont à effectuer. Dans ce genre de présentation, le contexte environnant devient un cadre structuré et contrôlé (voire contrôlant), puisqu'il s'agit d'une installation dans laquelle le promeneur va vivre son parcours sonore. Ici, il est possible de créer un parallèle avec l'utilisation de l'espace scénique en nous référant aux propos de Marie-Christine Lesage²² que nous avons rapidement énoncés au chapitre précédent. En s'outillant de plusieurs formes de langages artistiques le collectif Recto-Verso²³ use de présentations multisensorielles pour égayer les angles de perceptions multiples chez le spectateur, et ce, dans un espace scénique créé. Ses installations scéniques « tendent à créer des équivalents (ou des modèles) d'états mentaux et perceptifs, et ce sont ces états (qui déclenchent des affects) qui donnent aux œuvres leur sens. » (Lesage, 1999, p.34).

²² Marie-Christine Lesage est directrice de l'unité de programme des cycles supérieurs à la maîtrise en théâtre de l'UQAM. Elle oriente ses recherches en théâtre sur la dramaturgie contemporaine et la scène interartistique actuelle. Ses réflexions explorent la notion du contemporain dans l'écriture et sur la scène.

²³ Recto-verso est un collectif d'artiste multidisciplinaire montréalais.

2.4 SYNTHÈSE ET CONCEPTION DRAMATURGIQUE

J'ai tenté de positionner mes filiations esthétiques et mes inspirations en passant à travers des thématiques générales, dont celle d'une création influencée par le contexte spatial, celle du parcours sonore, qui ouvre les perceptions auditives aux promeneurs et celle de la création d'un paysage sonore, dans un cadre installatif. À travers ceux-ci, j'ai pu exprimer en amont mes différents concepts permettant de préciser ma démarche de création.

Dans le cas du Collectif Théâtre Nulle part, je peux me situer dans leur démarche, parce qu'elle aborde le contexte spatial comme première source de création. L'acteur-performeur effectue une analyse de l'espace pour exploiter les éléments caractéristiques à ce dernier dans le but de développer son potentiel d'évocation dramaturgique. Outre cette exploration contextuelle, j'ajoute à mon processus créatif, l'écoute de l'espace, donc la dimension sonore de l'analyse spatiale.

En choisissant de présenter dans un espace in situ, l'acteur-performeur permet donc de générer une confusion quant à la nature réelle ou fictionnelle de ses actions. Ainsi, je peux m'affilier au Squat théâtre pour exprimer ce va-et-vient entre réel et fiction, dans un mouvement continu.

Je me rapporte aux démarches de Choinière et de Cardiff en ce qui concerne leurs apports quant à la place du spec-acteur. Ainsi en l'isolant, avec seulement un enregistrement sonore pour le guider, il s'agit avant tout d'un promeneur-écouteur, qui peut se transformer en promeneur-acteur, de son propre parcours. Ce qui rend

intéressante la prédominance d'un enregistrement sonore sur la présence même de l'acteur, c'est le décalage qu'il est possible de produire entre l'un et l'autre, comme Deshays le relève « Si le son conserve une trace puissante de ce qui a eu lieu, il lui manque pourtant l'essentiel : la présence visuelle. Ce qui est puissant n'est pas le réel qui y serait encore présent, mais ce qui s'établit dans la distance que cette inscription sonore prend avec lui » (Deshay, 2006).

La compagnie Espaces sonores évoque la conception de parcours sonores, à travers diverses strates d'écritures permettant de guider le promeneur. Également en me référant aux compagnies Le bruit que ça coûte et au collectif Recto-verso, ces derniers tentent de développer des affects multisensoriels chez le promeneur et le spectateur, et ce, à travers un cadre précis et régi par des structures physiques.

Dans le prochain chapitre, j'aborderai ma démarche de création et la méthodologie pratique à travers la réalisation de différents laboratoires de recherche. Ces derniers m'ont mené à des choix précis de conception pour les premières étapes de ma création finale.

CHAPITRE 3

UN ESPACE SONORE PRÉDÉTERMINÉ MOTIVE UNE RENCONTRE DIALOGIQUE ENTRE L'ACTEUR ET LE SPECTATEUR

3.1 UNE ÉCOUTE-CRITIQUE : L'APPROCHE DRAMATURGIQUE D'UN ESPACE SONORE

3.1.1 Créer mon processus d'écoute

En élaborant ma recherche à travers un déplacement constant entre l'exploration et la compréhension, cela va me permettre de constituer des formes exploratoires, expérimentales, immersives et critiques. C'est en m'impliquant physiquement et mentalement dans le processus méthodologique que je peux mettre à découvert des réalisations suite à des laboratoires. Parmi ceux-ci les dynamiques relationnelles auront concrètement permis d'éprouver ce que représente l'écoute de l'espace, la mise en jeu dialogique entre l'espace sonore et l'acteur, ainsi que le travail collaboratif inter artistique. Ce sont mes retours par écrit qui m'ont aidée à dégager une poïétique me menant peu à peu vers une démarche plus conceptuelle. C'est-à-dire « dans un rapport dynamique qui se joue entre l'artiste et son œuvre pendant qu'il est aux prises avec elle » et travaillant « sur le processus d'élaboration d'une production », comme le formule clairement Diane Laurier²⁴ sur laquelle je me suis principalement appuyée pour théoriser ma méthodologie.

Ainsi, à chaque laboratoire de création, je prends soin d'archiver, mes captations audios et vidéos afin d'obtenir un recul critique sur l'exploration effectuée. En soi, ces archives deviennent des œuvres, non pas dans le sens d'une finalité, mais

²⁴ Je m'appuie particulièrement sur ses notes de cours où la profondeur des réflexions de Diane Laurier sur la méthodologie de la recherche création y est particulièrement pertinente, pour ma propre démarche pratique et réflexive. - Laurier.D (2012), *Quelques perspectives possibles pour l'écriture du texte d'accompagnement (mémoire-crédation) posé comme exigence partielle pour l'obtention de la maîtrise*, Article inédit

elles sont assez riches pour y déceler le potentiel de certains éléments que je peux de nouveau développer dans d'autres laboratoires.

3.1.2 Réflexion sur l'approche évocatrice d'un espace

Concrètement, je suis attirée par des espaces abandonnés, transformés, isolés, mais surtout où l'on sent qu'il y a eu d'autres présences les ayant déjà occupés, avec d'autres motivations. Je me sens attirée par des lieux porteurs de sens, ils m'inspirent de par leur énergie sensitive qu'ils dégagent. Ils sont souvent ponctués de signes distinctifs qui font appel à un imaginaire collectif. À cet effet, c'est de façon intuitive que la charge mémorielle d'un espace m'interpelle. Par la suite viendra une approche plus analytique et relationnelle avec l'endroit choisi. Des exemples de laboratoires suivront plus loin et serviront à mieux illustrer cette approche d'un espace.

3.1.3 L'action en réalisation et la pensée critique

Dans la chronologie de ma méthodologie, je poursuis à partir de ce que John Austin nomme « l'énoncé performatif » dans ses théories pragmatiques du langage²⁵ « ayant pour objectif, non de dire comment est le monde, mais d'agir sur lui, de produire une action.»²⁶ Ainsi, lorsqu'on fait une action et que l'on met en jeu l'accomplissement de cette action, ce mouvement peut rejoindre le concept de langage performatif. En ce sens, quand vient le moment d'entrer dans un rapport

²⁵ Notamment à partir de son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1962), où « il met en évidence qu'il existe une dimension « pragmatique » ou, dit-il aussi, « performative » du langage : entendre par là que certains de nos énoncés ont des effets ou constituent, en ce sens, des « performances », et non pas seulement des constatations. En clair : certaines expressions font ce qu'elles énoncent. » Ludivine Thiaw-Po-Une, <http://www.philo.fr> (consulté le 12 novembre 2014)

²⁶ Bouchra M'Hayro, *Sémiotique Pragmatique, La notion de ``performativité`` de John Langshaw Austin*, École Normale Supérieure-ULM- Master I Sciences Cognitives 2006, <http://www.memoireonline.com>

analytique et critique avec l'espace choisi, je me mets dans une position d'écoute et parallèlement je capte cette dernière par le biais de l'enregistrement audio. Les sources premières de mon travail de recherche se réfèrent aux sons d'un espace, je dirais même que c'est à partir de ceux-ci que tout découle. Plus tard, lorsque vient le moment de présenter les étapes de recherche, il y a le même procédé performatif qui s'effectue, soit de présenter une action d'écoute qui se réalise au sein d'un espace spécifique et en relation avec des sons provenant de ce même espace.

3.1.4 La méthodologie dialogique chez l'acteur-créateur

Je me positionne, dans le processus créatif, en tant qu'acteur-chercheur, c'est-à-dire qu'au-delà d'une fonction d'interprète, j'explore mon espace d'acteur en collaboration avec d'autres artistes et d'autres langages artistiques. Je cherche à mettre en place un phénomène dialogique²⁷ entre un espace in situ et les présences qui le composent, incluant celle de l'acteur. Je questionne également la mise en action d'un parcours sonore et dramatique dans un espace réel ponctué de présences sonores et physiques en mouvance dans l'espace. Cela, en passant par différentes étapes d'exploration : la découverte d'un espace sonore, son écoute, l'expérimentation avec un texte et des actions sonores, ainsi que la mise en place d'un parcours, fruit de mon vécu sensitif et intuitif tout au long de mon processus. C'est pourquoi l'écologie sonore m'a permis de me confronter réellement, à ma question méthodologique. Pour mieux entendre et comprendre l'espace, je m'y suis installée

²⁷ Voir la page 10 du chapitre 1

parfois des journées et des nuits, avec mon partenaire de travail, ou avec une trentaine de personnes, mais le plus souvent seule.

J'ai découvert que l'acteur doit savoir quand être présent et quand se retirer de l'action, car au fond, dans cette approche sonore et in situ, il n'est plus l'élément central, mais il appartient à un ensemble d'éléments contextuels qu'il doit laisser intervenir. C'est-à-dire, que je me suis questionnée à savoir comment puis-je apparaître, devenir une présence physique et disparaître, ou alors, comment devenir autrement présente à l'aide du son? En fait, il s'agit de trouver comment l'espace sonore peut m'aider à me rendre présente. Je dois aussi trouver comment rendre vivant le son de mon espace au-delà de ma présence physique et donc, à travers des jeux de disparitions. De plus, l'espace d'un lieu est empreint d'une énergie influencée par les personnes qui le traverse. L'acteur va alors puiser chez ses hôtes pour exister, démontrant que son travail devient celui d'une écoute, pas seulement de l'espace, mais de ce qui habite cet espace. Pour résumer, j'ai dû être consciente du contexte à travers ses répercussions sonores comme à travers la manière dont différentes personnes l'habitent, même momentanément.

Lors de mes projets réalisés en début de maîtrise, je ne fais que des installations sonores et je travaille avec des sons captés dans des espaces contextuels où j'enregistre les voix et les actions des gens qui y sont. Je ne m'inclus presque plus dans mes dispositifs. Je me questionne à savoir pourquoi est-ce que je ne ressens plus la nécessité de prendre place dans mes dispositifs de création? Je me suis placée alors

dans des positions d'essais à travers lesquelles j'ai pu me confronter à moi-même, effectuant des retours critiques sur le vécu de ces expériences. Cela m'a aidée à préciser une pensée qui me restitue dans mes valeurs et convictions artistiques.

3.1.5 Processus collaboratif et interartistique

Les expérimentations ont été réalisées en collaboration avec Luis Ortega, un artiste qui développe une démarche artistique à partir de l'écologie sonore. Sa collaboration s'est avérée essentielle tout au long du cheminement de mes recherches. Il possède des connaissances technologiques et expérientielles sur l'écologie et la composition sonore qui ont motivé et structuré ma recherche méthodologique. En effet, il est difficile, voire impossible, de travailler seule sur ce genre de projet, car je situe ma position en tant qu'actrice, mais également en tant que collaboratrice. Précisément, une collaboratrice qui interpelle d'autres langages artistiques pour ainsi tester en action les divers questionnements de ma recherche. Le plus souvent, nous partons d'un point commun : l'exploration de l'espace sonore. Par la suite, nous effectuons des écoutes sonores et nous les enregistrons. Puis, nous faisons des retours critiques sur ce qui a été enregistré. Je considère que la première partie de la méthodologie, soit la découverte de l'espace sonore, se réalise conjointement. Par la suite, lorsque vient le moment de la mise en structure d'une dramaturgique dans l'espace, chacun travaille à trouver son autonomie tout en restant dans une position d'écoute de l'un envers l'autre. Ainsi, si Luis manipule ses propres objets et sons enregistrés, il participe également au jeu dans la création de nos installations sonores.

3.2 UN PARCOURS À INTERVALLES VARIÉS : LABORATOIRES DE RECHERCHE (S)

La réalisation de différents laboratoires a permis de développer peu à peu ma méthodologie de travail. Voici trois d'entre eux qui ont été des moments forts, en me lançant à chaque fois sur de nouvelles possibilités d'actions.

3.2.1 Cartographie sonore des écoutes solitaires

Comme mentionné au chapitre un, j'ai développé une sensibilité d'écoute lors de mes promenades sonores. Lors de ces diverses déambulations, l'espace m'a interpellée à travers la variabilité que le passage du temps provoquait. C'est-à-dire, les présences et actions exercées dans un lieu donné et dans un moment donné, qui en viennent à transformer ce dernier et à rendre l'espace signifiant. Également, mon écoute s'est affinée en considérant la fluctuation des éléments qui entourent le lieu, qui le délimitent, qui le situent, telles des composantes qui reflèteraient la charge mémorielle du lieu. Pendant ses promenades, j'enregistre aussi mes pas qui se déplacent, parce qu'ils sont symboles d'une présence qui est la mienne en écho avec les bruits du lieu. Cette captation compose un parcours sonore, où les sons ambiants se transforment, sous l'influence de mon déplacement. Par la suite, ces sons de pas sont devenus récurrents dans tous mes projets, voire presque obsessionnels. Plus tard, lors du séminaire à la maîtrise en art, donné à l'automne 2013 par madame Catherine Béchar, ces explorations déambulatoires m'ont permis de concevoir

différentes cartographies sonores. Ce fut un projet déclencheur, mon approche dramaturgique et performative d'un espace sonore.

Pour le projet de cartographie sonore, j'ai choisi de représenter le déplacement du son dans l'espace. Dans ce cas-ci, les bruits sont ceux des pas de gens qui circulent autour de moi, dans la bibliothèque de l'Université du Québec à Chicoutimi. En plaçant la zone d'écoute à un endroit précis dans l'espace et sur la carte sonore, on peut constater que le volume des pas augmente au fur et à mesure que ces derniers s'approchent de moi, voir la figure 9. Le volume sonore est représenté par les variations de couleurs à l'aide de crayons de plomb. J'ai sélectionné 6 intensités de plombs, la légende étant que les écritures plus pâles représentent les bruits de pas plus éloignés et que les écritures plus foncées représentaient les bruits de pas plus près de moi. J'ai décidé de nommer les sons, avec des caractéristiques que j'attribue à leurs distinctions sonores dans l'espace désigné. Ainsi, ces sons devenant des mots me servent de matière visuelle pour les représenter.

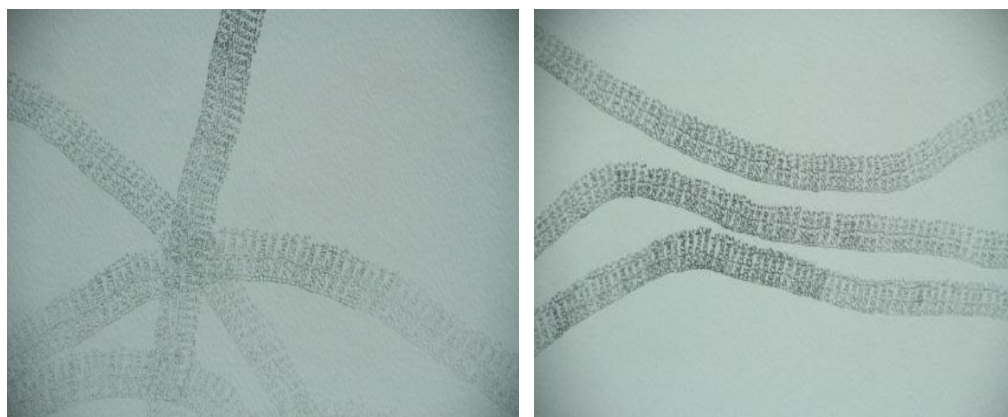


Figures 13 : Cartographie « Espace : déplacement des pas »,
automne 2013

Le carton représente mon cadre sonore attentif, car les sons y entrent et y sortent aussitôt que je n'y porte plus attention. En effet, si ma concentration reste sur un pas en particulier, je peux suivre son mouvement dans son cheminement respectif. Si à certains endroits les mots deviennent plus pâles, voire partiellement effacés, c'est qu'à ce point, dans l'espace, je ne détecte pas totalement la netteté du son.

Dans ce lieu, la bibliothèque, je peux me concentrer sur les bruits de pas, puisque ce sont eux qui attirent le plus mon attention. En effet, c'est un espace où les gens circulent en permanence, surtout lors des heures achalandées, près de l'entrée. Au début, je ne fais que marquer, à l'aide de cercles noirs, les déplacements des bruits autour de moi. Je cherche une méthode par laquelle je peux exposer le déplacement, les bruits et le volume. J'essaie quelques signes et symboles permettant d'orienter les bruits sur ma cartographie, mais je ne trouve aucune logique commune permettant d'identifier à la fois les différents sons de pas et leur distance parcourue. J'ai alors pensé tout simplement à écrire le nom des différents pas que j'identifiais, ainsi ma légende devient concrète et compréhensible. Ayant trouvé ma méthode de travail, je peux alors commencer mes périodes d'écoutes.

D'abord, je me suis assise à un endroit précis, puis j'ai juste écouté les pas, en les nommant selon une caractéristique évidente et spontanée que j'associais, et ce, dès la première écoute. Je les ai classés ainsi : les pas clairs, les pas talons, les pas lourds, les pas glissants, les pas feutrés, les pas mouillés et les pas de course.



Figures 14 et 15 : Cartographie « Espace : déplacement des pas », automne 2013

Par la suite, je retourne dans la bibliothèque, pour y marquer les déplacements autour de moi. Je fais des cercles noirs et j'inscris à côté le nom des pas que j'identifie en me fiant à la liste d'identification que j'ai déjà produite, ce travail me sert de brouillon. Après, je n'ai qu'à les transcrire au propre, avec le nom associé aux pas.

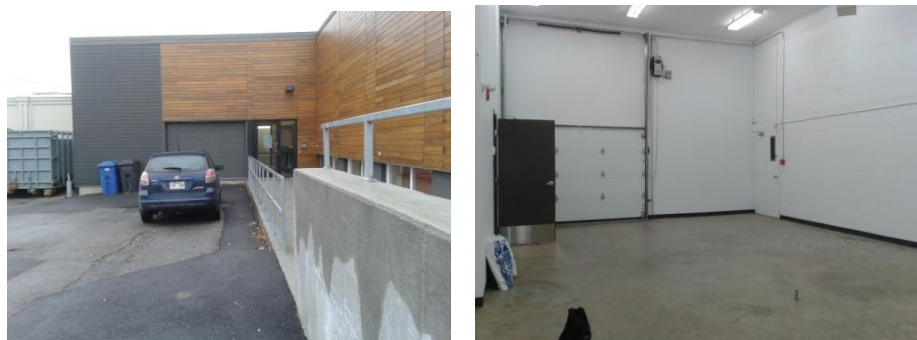
Bien que cette approche me semble désormais comme une esquisse quelque peu approfondie, elle m'a cependant permis d'exercer mon écoute à devenir sensible et détaillée sur les environnements sonores que je côtoie quotidiennement, et ainsi, à préciser cette dernière. Cette cartographie s'est révélée comme étant en soi mon interprétation spontanée des sons que j'écoutais et analysais.

3.2.2 L'espace sonore comme partenaire de jeu

Vers la fin de l'automne 2013, j'ai approché Luis Ortega pour débiter un laboratoire de création dans la salle multifonctionnelle du centre d'artiste Langage plus, à Alma, qui s'est étalé sur un mois. L'objectif premier était d'occuper et d'explorer cet espace en tentant d'y créer une performance théâtrale et sonore. Pour

ce faire, je veux utiliser les sons enregistrés durant mes déambulations réalisées à l'automne et essayer de créer un environnement sonore, en y incluant une partition textuelle. Ce texte est, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, de Jean-Luc Lagarce, que plusieurs éléments me poussent à sélectionner, mais j'y reviendrai plus loin.

Une des premières raisons qui me pousse à choisir ce lieu est la porte de garage qui permet d'ouvrir sur l'extérieur permettant de le laisser entrer dans l'espace du lieu. En effet, il y a un stationnement adjacent à la bâtisse ainsi qu'une rue achalandée qui passe juste devant. L'espace intérieur est cloîtré, isolé et sa hauteur lui donne une résonance échoïque. Cela n'empêche pas les sons extérieurs d'entrer dans l'espace, mais ils semblent étouffés, éloignés, référant, ainsi, à un espace sonore qui paraît lointain.



Figures 16 et 17 : Extérieur et intérieur de la salle multifonctionnelle, Langage plus, Alma, 2013

Les premières rencontres à Langage Plus servent à installer l'espace. De son côté, Luis dispose de sa table de mixage et de son ordinateur branchés à deux haut-parleurs, en laissant une place pour bouger lors des expérimentations. Pour ma part, la

mobilité de mes actions consiste à occuper l'espace en entier (l'intérieur de la salle multifonctionnelle). Ensuite, nous commençons à produire des expériences. Luis essaye d'intégrer les sons enregistrés durant l'automne pendant que je déambule dans l'espace en lisant des extraits du texte. Nous trouvons des moments de rencontres entre l'espace sonore, les enregistrements et ma présence par le texte. Je me suis vite rendu compte que ça ne fonctionne pas, puisque je sens que l'on saute des étapes d'explorations. Je trouve qu'il y a déjà une réceptivité sonore ponctuée par les sons de l'espace lui-même. Nous avons rapidement œuvré en écoute avec les bruits émergents, soit lors des enregistrements que nous effectuons ou tout simplement à travers les actions que nous produisons in situ.



Figure 18 : Présentation à Langage Plus, automne 2013

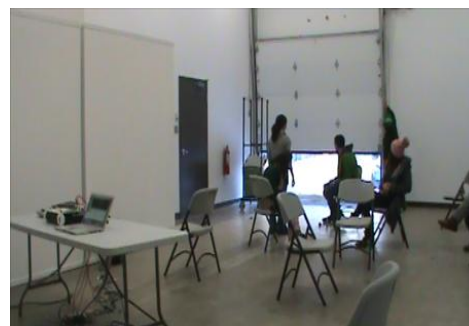
Au fur et à mesure de notre laboratoire, une aisance à occuper cet endroit s'est vite développée et les rencontres sont fructueuses pour la découverte de l'espace sonore du lieu. En effet, il y a des artistes qui sont en résidence dans le centre et ils doivent passer par notre espace pour se rendre à l'atelier de menuiserie. Bien qu'au début je

trouve ces déplacements dérangeant pour nos expérimentations, j'ai vite appris à les intégrer dans nos performances sonores.

À travers le processus de travail, je constate que les moments les plus forts du projet nous sont apportés par le contexte lui-même. En effet, il y a eu deux moments où je sens qu'il se passe un réel échange dialogique entre l'espace sonore, ma présence physique et textuelle, ainsi que les sons enregistrés. Le premier provient de la manipulation des ventilateurs situés au plafond et aux opposés de la salle. Lorsque la performance débute, ils fonctionnent en émettant un bruit puissant qui empiète sur tout l'espace sonore. À un moment précis, je me rends face au mur (voir la figure 15) et j'éteints les ventilateurs. Cette manipulation permet d'ouvrir l'écoute et ainsi, de préciser l'action qui suit. En fait, je reste face à ce mur et j'y récite un extrait de texte, ce qui fait en sorte que je rente dans un rapport plus intime avec l'espace. L'autre moment important est celui de l'ouverture de la porte de garage (voir la figure 16). Nous pouvons la manipuler et il en résulte un son concret témoin de nos actions lorsque nous tirons sur la chaîne pour l'ouvrir. De plus, les sons extérieurs et la lumière viennent contraster avec l'espace intérieur. Ainsi, à travers nos rencontres et expérimentations sonores et dramatiques dans la galerie, cette salle a su nous dévoiler ses différentes possibilités d'actions performatives.

Lors de la présentation, quelques personnes sont dans la salle et comme on peut l'observer sur les photos, plusieurs chaises sont éparpillées dans l'espace. Les premiers gestes que j'effectue lorsque les gens entrent dans la salle consistent à placer

ces chaises dans l'espace, ce qui motive certaines personnes à m'aider dans mon action. Je les dispose de façons disparates de sorte que les spectateurs peuvent prendre place dans l'environnement sonore créé, et ce, en fonction du positionnement que Luis et moi occupons dans l'espace. À certains moments, je me retire de l'action pour m'asseoir parmi eux et écouter les manipulations sonores que Luis effectue. J'ai alors travaillé ces retraits de l'action pour alterner entre une relation d'écoute active et une relation d'écoute passive.



Figures 19 et 20 : Présentation à Langage plus, Automne 2013

3.2.3 Les différents rapports de mise en présence

En septembre 2014, nous sommes invités, Luis et moi, à présenter un projet lors de l'évènement *Os Brûlé*²⁸, au chalet du centre de recherche et d'enseignement de Simoncouche. Manifestation qui devenait un moment idéal pour la création d'un laboratoire.

²⁸ *Os Brûlé* est une rencontre de poésie et performance l'évènement annuel *Os brûlé, Poésie, Performance, Mantique*, une rencontre interculturelle de performances et d'écritures ossécailles inspirées du rituel millénaire de la scapulomancie qui a connu plusieurs éditions à Chicoutimi et Mashteuiatsh où seront reçus Pierre Ouellet, Serge Pey, Julien Blaine, etc - http://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_La_Chance , Consulté le 11 novembre 2014

Il faut préciser que j'ai choisi ce lieu pour la présentation de mon projet final de maîtrise et que, depuis le mois de juillet 2014, Luis et moi y sommes allés à maintes reprises dans le contexte du chalet intérieur et extérieur que représente Simoncouche pour y faire des écoutes sonores. Ainsi, il devient intéressant pour nous de poursuivre notre travail exploratoire de cet espace, mais avec des gens qui y viennent pour manger, fêter et dormir. C'était le moment idéal pour amorcer une écriture dialogique entre nos présences et celle des gens, tout en poursuivant des actions d'écoute et d'enregistrement dans l'environnement sonore. Le but consiste à faire émerger des pistes pour ouvrir vers une proposition dramaturgique à partir de l'espace sonore.

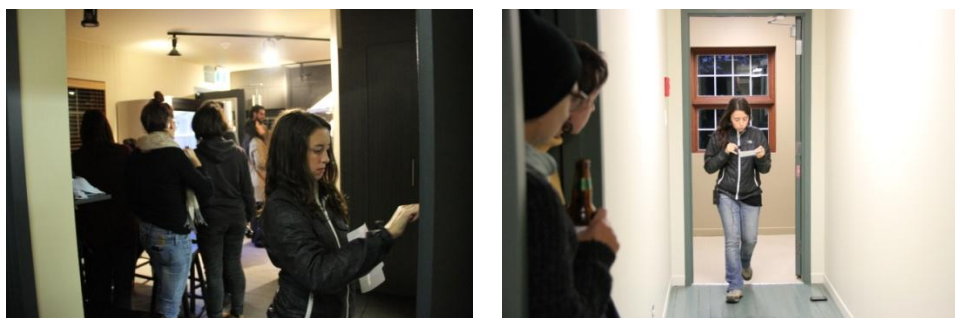
Dans un premier temps, une installation²⁹ est créée dans le sous-sol et se déroule entre 18h et minuit. En permanence, il y a une composition sonore qui couvre l'espace. Cette dernière témoigne de nos écoutes réalisées en juillet et août 2014. Elle se veut être un point de rencontre où les gens peuvent venir entendre la composition, qui peut moduler au cours de la soirée.



Figures 21 et 22 : Installation sonore au sous-sol, Chalet Simoncouche, septembre 2014

²⁹ Nous avons choisi le sous-sol pour recréer le même genre d'espace installatif utilisé à Langage Plus. Des chaises étaient disposées de façons aléatoires et il y avait la table de mixage de Luis installée dans un coin de la pièce. Il y avait quatre haut-parleurs qui projetaient chacun un son, trois d'entre eux étaient raccordés à des zooms et le quatrième était contrôlé par Luis.

À partir de rendez-vous réguliers, à intervalle de 30 minutes, Luis et moi entamons une action-rencontre, de 10 minutes, durant laquelle je me rends dans l'un des trois espaces sélectionnés à l'intérieur et à l'extérieur du chalet, pour lire un texte, avec un micro-cravate. L'ensemble de ces actions sonores sont entendues dans l'installation au sous-sol. Ces espaces sont le corridor du deuxième étage, la cuisine et la galerie extérieure, soit divers points de passage ou de rencontre pour croiser des gens. Pour encadrer ces moments, ces derniers sont avertis à l'avance du fonctionnement et un tableau, situé à l'entrée du chalet, indique les heures et les espaces de rencontres des actions. Il y a deux possibilités qui s'offrent à eux : soit ils se rendent dans l'installation sonore du sous-sol, pour seulement entendre la captation qui se fait en direct, ou alors, ils se déplacent aux points de rencontre déterminés, où j'effectue une action. Il y a eu sept temps d'actions durant la soirée, qui sont une véritable mise à l'épreuve quant à la relation dialogique que j'expérimente avec les gens. D'abord, dans la cuisine, je peux m'effacer complètement, puisque personne ne me porte attention. Je peux être parmi eux et capter leur présence sonore, sans qu'ils s'en rendent compte. Dans ces instants-là, je ne m'impose pas, je ne demande pas d'attention et pour cette expérience, c'est ça l'objectif. Néanmoins, je vis des échanges interpersonnels, voire intimes avec une ou deux personnes plus attentives à l'action que j'entreprends. En revanche, dans le corridor du deuxième étage, les gens sont dans une attente de l'action. Dans ces cas-là, la dynamique de leur écoute change, car elle est prête et dirigée vers mes paroles et actes.



Figures 23 et 24 : Différents points de rencontre, Simoncouche, septembre 2014

Pour effectuer cette action, je réutilise le texte de Lagarce, que j'ai découpé en parties distinctes et qui me permette de laisser des traces dans l'espace. Ainsi lorsque je termine la lecture d'une partie de texte, je la colle au mur. C'était une façon de marquer mon passage dans l'espace et de l'illustrer. Après mon passage, le lendemain matin, il y a plusieurs parties de texte de collées à l'intérieur du chalet, inscrivant ainsi, une nouvelle cartographie.



Figures 25 et 26 : Rencontres de textes dans l'espace, Simoncouche, septembre 2014

L'utilisation d'un micro-cravate sert à diffuser ma voix dans le sous-sol, pour se mêler à l'installation sonore disposée par Luis lors des actions-rencontres de 10 minutes. En fonction de l'espace où je me situe, je réussis à capter certains sons reflétant l'environnement sonore. Les spectateurs peuvent décider de se rendre au

sous-sol pour entendre l'amalgame des sons préenregistrés et mixés en direct avec les sons et les paroles textuelles que je recueille.



Figure 27 : Luis Ortega à sa table de mixage, dans l'installation sonore au sous-sol, Simoncouche, septembre 2014

Ce laboratoire fut une étape charnière quant au processus créatif menant au projet de décembre 2014. En effet, il permet de nous faire entendre l'espace autrement, lui attribuant des possibilités d'actions dramaturgiques, de sorte que les espaces de rencontres choisis restent pour la présentation de décembre.

3.3 UNE CONCEPTUALISATION D'UN PARCOURS SONORE

3.3.1 L'exploration de l'espace : un parcours

Le choix du centre de recherche et d'enseignement de Simoncouche (voir figure 15) a été instinctif pour moi. En effet, son contexte extérieur m'interpelle particulièrement en raison de son contraste avec l'intérieur du chalet. Lorsque je

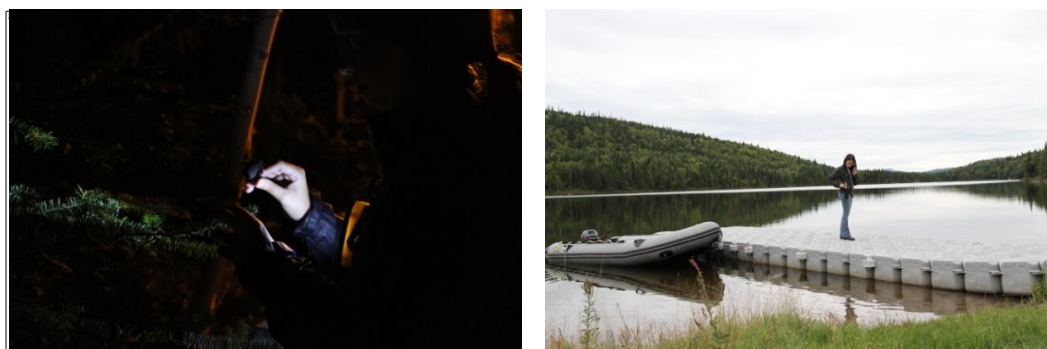
visualise l'étendue de la forêt du parc des Laurentides, en y situant le chalet Simoncouche, cela devient une image mentale forte qui m'inspire considérablement. Cette visualisation m'attire autant qu'elle me fait peur, et c'est à travers cette sensation que les premières écoutes de l'espace ont débuté. Luis et moi avons un rapport commun à ce site où nous nous remémorons de bons souvenirs, l'étendue de la nature, la tranquillité, les rencontres et soirées entre amis.



Figure 28 : Chalet de Simoncouche

Également, je suis interpellée par la distance et le changement de l'environnement contextuel lors du trajet qui nous mène, en automobile de l'université au centre de recherche Simoncouche. Ce sont à partir de ces moments d'écoute avec l'espace sonore s'étalant de juillet à la mi-septembre que mon choix pour l'endroit s'est confirmé. Plusieurs personnes viennent travailler dans le chalet et cela a contribué à éprouver nos écoutes face à des rencontres inattendues. En effet, à travers ce processus d'exploration, ces moments entretiennent une certaine imprévisibilité et rendent nos actions d'écoute spontanées. Cette imprévisibilité et cette spontanéité représentent des facteurs déterminants dans une démarche

performative et dans notre confrontation à l'espace sonore. Au lieu de les percevoir comme pollueurs de l'environnement contextuel sonore, nous en profitons pour les faire devenir témoins des présences qui nous font entendre sa singularité. En effet, les gens viennent dans cet endroit, y effectuent une action, et repartent. Cet espace n'appartient à personne en particulier, il devient donc utilitaire de plusieurs personnes.



Figures 29 et 30 : Période d'écoute et de captations à l'extérieur du chalet Simoncouche, août, septembre 2014

3.3.2 Les enjeux dramatiques de l'espace : du texte au spectateur

Le choix du texte, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*,³⁰ a été réalisé il y a un an. Je suis intéressée spontanément par son ouverture, son langage poétique et sa structure. De plus, je me dois de trouver un texte qui interpelle la présence de l'acteur-performeur, mais également qui soit assez ouvert pour avoir une répercussion autonome à travers l'espace sonore. C'est-à-dire, un texte qui puisse produire son propre événement.

³⁰ LAGARCE, Jean-luc, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Théâtre Ouvert, Paris, 1995

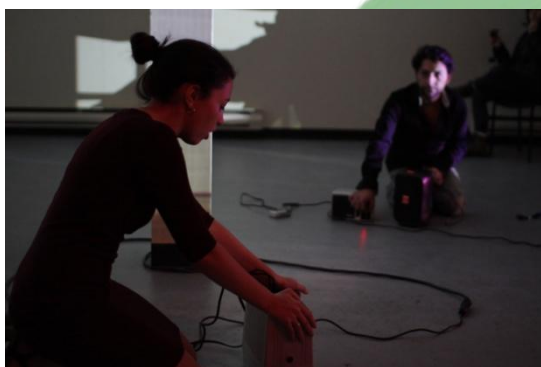
Par la suite, des parties précises sont sélectionnées, car je veux exploiter ce qui me permettra de développer mon langage vocal et alimenter la relation dialogique avec l'espace. Ces passages, prélevés pour leurs différences dans leur contenu, déploient une forme monologique tenue par des femmes qui commentent le retour du frère.³¹ Depuis un an ce sont ces mêmes extraits que j'ai gardés afin de les confronter aux différents espaces choisis lors des laboratoires. Ils représentent des espaces si ouverts que des correspondances frappantes se manifestent toujours avec le contexte de présentation. À cet égard, à force de découvrir l'espace et de dire le texte parallèlement, le drame m'est apparu comme ayant une correspondance évidente avec l'espace du chalet de Simoncouche. De même, des extraits du texte ont été prélevés en regard de l'arrivée des gens dans l'espace, les associant à l'homme que les femmes du texte attendent. Ainsi, l'idée du parcours sonore correspond à l'avancée du texte lui-même. D'abord, Luis et moi attendons un homme. Il est en chemin dans le parcours qui le mène à Simoncouche, il écoute des sons et un texte qui sont témoins de l'espace dans lequel il va aboutir. Puis, l'homme arrive dans l'espace, on lui raconte notre relation plus personnelle avec lui. Quand il en vient à partir, l'homme nous quitte, on ne sait pas pourquoi, ni de quelle manière il le fera.

Après avoir réalisé plusieurs étapes d'exploration de l'espace sonore de Simoncouche, nous en sommes rendus à la mise en espace d'actions sonores et

³¹ Extrait de la quatrième de couverture: Cinq femmes et un jeune homme, revenu de tout, revenue des ses guerres et de ses batailles, enfin rentré à la maison, posé là, dans la maison, maintenant, épuisé par la route et la vie, endormi paisiblement ou mourant rien d'autre, revenu à son point de départ pour y mourir. Elles tournent autour de ce jeune homme dans son lit. Elles le protègent et se rassurent aussi les unes les autres. Elles le soignent et écoutent sa respiration, elles marchent à pas lents, elles chuchotent leur propre histoire, cette absence d'histoire qu'elles vivent depuis qu'il les quitta et son histoire à lui, sa longue balade à travers le monde, sa fuite sans but et sans raison.

physiques, témoins des étapes effectuées en amont. Ces actions, dialoguant avec l'espace sonore en mouvance, prendront forme dans un parcours déambulatoire qui permettra aux gens d'être dans un mouvement constant. Débutant par un parcours en minibus pour les conduire vers le chalet Simoncouche, ils poursuivront à l'intérieur du chalet, de pièce en pièce, pour en ressortir et refaire le chemin inverse en minibus, vers l'UQAC.

C'est en cherchant de quelle façon il nous est possible de présenter différentes strates de présences sonores dans un espace, que nous choisissons les actions. Comme indiqué précédemment, c'est un travail sur les présences : ma présence physique, ma présence d'actrice (fictionnel + texte), la présence de Luis, la présence des gens qui habitent l'espace, la présence des gens qui feront le parcours, l'espace sonore et physique en lui-même.



Figures 31-32 Projet *J'étais dans ma maison*, décembre 2014

La position de Luis va, je crois, devenir à certains moments celle de l'acteur-performeur, dans le sens où sans nécessairement le voir physiquement, nous allons

l'entendre et de cette façon il créé une présence pouvant avoir une répercussion fictive dans l'espace.

3.3.3 J'étais dans ma maison : création d'un évènement théâtral sonore et in situ

Ainsi ce mémoire me permet de conceptualiser mon écriture dramatique et dramaturgique à partir d'une écoute de l'espace sonore spécifique. Je considère que c'est par la mise en place d'actions caractérisées par cette écoute, que nous traçons cette écriture spatiale. Les spectateurs déambulent dans un environnement sonore en mouvance, où différents points de rencontre servent à marquer un rassemblement commun pour orienter la suite du parcours. Luis et moi (acteurs-performeur/créateurs/collaborateurs) sommes avant tout des guides, afin d'éveiller les spectateurs à une expérience sensorielle, misant sur le pouvoir d'évocation d'une dramaturgie sonore de l'espace. Nous sommes dans et avec l'espace sonore, pour permettre cet échange dialogique entre l'écoute et l'action des artistes et des spectateurs. Nous entraînons ceux-ci dans un parcours à travers lequel leur implication participe à la conception de notre dramaturgie. Ils deviennent alors des spectateurs-acteurs qui contribuent à rendre unique l'interprétation de cette création mouvante.



Figures 33-34 Projet *J'étais dans ma maison*, décembre 2014

Au vu des cinq présentations publiques de *J'étais dans ma maison*, je peux affirmer avoir traversé un concept de création qui m'a menée vers des explorations spatiales et sonores. Le passage obligé par certains laboratoires de recherches s'effectue à tâtons, m'entraînant en tant qu'acteur-chercheur dans des moments de créations spontanés, naïfs et instinctifs. Des laboratoires qui modifient ma façon d'aborder la démarche de l'acteur et qui ouvrent vers un déplacement de son langage technique et artistique. Aujourd'hui, cette approche in situ me motive pour renouveler une écoute dramaturgique au sein de projets théâtraux. En ce sens, la salle de théâtre conventionnelle ne me suffit plus pour entamer une écriture scénique, sans cette écoute contextuelle qui constitue dorénavant un élément déclencheur. Le choix volontaire d'un espace devient le moteur principal, pour entamer la création. D'emblée, il est indispensable pour atteindre mon concept de création d'effectuer un travail de terrain, marqué par des croisements circonstanciels entre des éléments physiques et humains. Ces rencontres génèrent une collaboration plus engagée chez moi en tant qu'actrice pour être partie prenante de la mise en scène. En effet, je m'investis d'une réalité vécue, qui me donne la possibilité de mieux entendre et ainsi

d'augmenter ma capacité à partager le va-et-vient sensible du corps qui écoute au corps qui dialogue avec sa propre écoute. Il me semble alors, qu'un acteur qui s'écoute maintient une prise de conscience plus développée face à ses gestes. C'est une mouvance riche de sens, qui permet à l'acteur davantage créateur de se repositionner face à une écriture dramatique conventionnelle. L'écriture du jeu comme du texte que je m'autorise lors de mes explorations se remettent en question à chaque présentation, grâce à la variabilité des composantes contextuelles et humaines de l'environnement choisi. Ainsi, pour le projet *J'étais dans ma maison*, l'étape de l'exploration in situ est devenue tellement prégnante, que le manque d'expériences méthodologiques mais aussi, l'attrait du lieu ont remis l'approche dramatique au second plan. Si pour ma part, les enjeux dramatiques furent moins travaillés, je peux dire quand même que lors de ces moments d'appropriation contextuels, un acteur qui entend peut comprendre autrement un texte. En fait, rapidement on peut faire l'expérience que notre écoute de l'espace ouvre à des interprétations en coïncidence avec le texte dramatique. Par exemple, j'ai constaté régulièrement que la répercussion physique avec l'espace, influence ma façon technique de dire le texte.

Par ailleurs, ma recherche en général montre que mon travail involontaire de la trace, a permis de dégager une méthodologie de l'exploration comme élément conceptuel dans ma proposition finale. Ces traces aident à faire voir et à faire entendre la démarche relationnelle d'un acteur avec l'espace. Pour ma part, je crois que je ne me suis pas suffisamment abandonnée à une perte de repères en me donnant ainsi, la possibilité de m'imbriquer plus en profondeur dans une mutation de mon langage

d'acteur. En mettant l'accent sur la prise de risque dramaturgique, la méthodologie d'un acteur-créateur demanderait me semble-t-il que le spectateur prenne part le plus tôt possible à la recherche d'une écriture. Ainsi, dans le projet *J'étais dans ma maison*, les présentations seraient devenues le fruit d'une rencontre de longue haleine avec le spectateur.

CONCLUSION

Ce mémoire me permet d'énoncer mes questionnements quant à la possibilité d'ouvrir l'espace dramaturgique à un contexte extérieur. J'introduis le concept d'écologie sonore comme méthode permettant à l'acteur-performeur de rentrer en relation directe avec l'espace sonore in situ.

Je mets de l'avant mes références esthétiques pour me positionner dans un entre-deux de l'action dramatique, en privilégiant la forme déambulatoire comme éveil d'un paysage sonore en constant changement.

Ainsi, à travers une démarche de création immersive et collaborative, j'expose mon expérience de terrain, témoin de la réalisation de différents laboratoires-crétions. J'y ai repéré ce besoin que j'ai à écouter les sons d'espaces habités pour ensuite y déceler la possibilité d'action dramaturgique. Également, je me suis confrontée à diverses mises en relation avec d'autres présences occupant un même espace, m'intégrant dans un contexte de mise en situation réelle.

Les étapes de création réalisées me portent vers des choix d'actions et de mises en espaces dramaturgiques auxquelles, je n'ai jamais pensé. Je tente de déroger d'une formation d'acteur, à l'intérieur de laquelle je me sens conventionnelle, pour risquer une méthode de jeu plus performative, plus événementielle. Cette ouverture, je réussis à la saisir en développant un processus méthodologique à partir d'une

approche exploratoire d'un espace. Plus précisément son caractère sonore, qui marque son identité et toute sa dimension mémorielle qui engagent des affects chez l'acteur-performeur que je vise à devenir. Ainsi, il m'est important d'affirmer, pour tenter de répondre à mes questions de recherche, qu'un acteur qui s'expose à ce genre de démarche devient essentiellement un créateur qui s'engage à vivre des explorations fortuites pour remettre en cause son médium. Ainsi, cet acteur-créateur peut être évalué au-delà de sa capacité à interpréter un texte, mais bien pour ses qualités artistiques plus larges à livrer des pistes et des propositions, sur l'incarnation même de l'espace.

En mettant en valeur cette conception de l'acteur, je tiens à dire qu'il ne s'agit pas de créer une opposition avec le théâtre traditionnel mais bien un dialogue esthétique et méthodologique. Cette recherche-crédation se veut d'une manière générale une ouverture dramaturgique notamment pour l'acteur qui cherche à renouveler ses capacités d'écoute pour participer de manière plus artistique à l'écriture théâtrale.

Ainsi, on peut percevoir les perspectives généreuses de cette approche contextuelle, en la transposant dans un espace scénique (salle de théâtre) et vers une forme plus dramatique. Cependant, la question persiste concernant la transposition d'un espace sonore contextuel marqué par nos par nos écoutes et investissements expérientiels, sur une scène. À quel point nous pouvons et nous voulons en restituer son authenticité?

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil,
- CHION, Michel. (2010) *Le son : traité d'acoulogie*, Paris : A colin
- CERTEAU, Michel,de. (1990) *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard
- DESHAYS, Daniel. (2006) *Pour une écriture du son*, Paris : Klincksieck
- EVREINOV, Nicolas. (1930) *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, (2e édition)
- FÉRAL, Josette. (2011) *Théorie et pratiques du théâtre*, Barcelone, édition l'entretemps
- LEHMANN, H-T. (2002) *Le théâtre Postdramatique*, Paris : L'Arche
- NANCY, Jean-luc. (2002) *À l'écoute*, Paris : Édition Gallilée
- SCHAFER, Murray.(1979) *Le paysage sonore, Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris : JC Lattès
- SCHECHNER, Richard. (2008) *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil : éditions théâtrales
- SZENDY, Peter. (2001) *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris : Éditions de Minuit

ARTICLES

- BINETTE, Mélanie. (2011) *Le théâtre nulle part : Transcender l'espace dans la pratique in situ*, Revue Aparté : Débordement pratiques en périphérie de la scène, p.44-48

DUCHARME, Francis. (2010) *Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière*, L'Annuaire théâtrale : revue québécoise d'études théâtrales, n.47, p. 85-101

FREYDEFON. Marcel(1990-2010), *Les contours d'un théâtre immersif*, Agôn, revue des arts de la scène p.1 -10

GUAY, Herve. (2009) *Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition*, Voix et images, p.41-52

LESAGE, Marie-Christine. (1999) *Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso*, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 26, p. 30-45

MOSER, Walter. (2010) *Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff*, Revue Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, n.15, p.231-250

ARTICLES DE JOURNAL EN LIGNE

Marsolais, Marie-claude, (2008,17 avril) *Espace commun*, Voir.ca, Consulté à l'adresse <http://www.voir.ca>

ARTICLES INÉDITS

Laurier.D (2012), *Quelques perspectives possibles pour l'écriture du texte d'Accompagnement (mémoire-crédation) posé comme exigence partielle pour l'obtention de la maîtrise*, Article inédit

LIVRE ÉLECTRONIQUE

Communautés virtuelles, pensée et agir en réseau (2006) Presses Université Laval, Consulté à l'adresse <http://books.google.ca>

MÉMOIRES ET THÈSES EN LIGNE

Gobert .E (2007), *Le 104 à Paris en 2008: Un projet de transversalité artistique et sociale ?* (mémoire de maîtrise Université Paris III) Consulté à l'adresse <http://www.memoireonline.com>

M'Hayro, B. (2006) *Sémantique Pragmatique, La notion de « performativité » de John Langshaw Austin*, (mémoire de maîtrise, École Normale Supérieure-ULM) Consulté à l'adresse <http://www.memoireonline.com>

O'Sullivan, Denis. (1982) *Éléments d'une théorie contextuelle du théâtre* (mémoire de maîtrise, Université de McGill) Consulté à l'adresse : <http://synergiescanada.org>

Viens, S. (1997). Exploration heuristique d'un malaise éprouvé dans la pratique de l'éducation artistique (essai de maîtrise). Université de Sherbrooke

SITES INTERNET

Ludivine Thiaw-Po-Une, <http://www.philo.fr> (Consulté le 12 novembre 2014)

<http://www.lebruitquçacoute.fr>, (consulté le 20 octobre 2014)

<http://www.espacesonore.com>, consulté le 15 octobre 2014

ClicCours.com