

## « Paysage sonore » : phénomène sensible et communicationnel

Irène Roy

Number 25, Spring 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041376ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041376ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Roy, I. (1999). « Paysage sonore » : phénomène sensible et communicationnel. *L'Annuaire théâtral*, (25), 49–59. <https://doi.org/10.7202/041376ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Irène Roy  
Université Laval

## « Paysage sonore » : phénomène sensible et communicationnel

*Marthe — C'est quoi l'anti-monde papa ?*

*Béranger — C'est difficile à expliquer. Il n'y a pas de preuves qu'il existe, mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée. Il n'y a pas qu'un anti-monde. Il y a plusieurs univers, imbriqués les uns dans les autres.*

*Marthe — Combien y en a-t-il ?*

*Béranger — Il y en a des quantités et des quantités. Un nombre indéterminé de quantités. Ces mondes s'interpénètrent, se superposent sans se toucher car ils peuvent coexister dans le même espace.*

Eugène IONESCO  
*Le piéton de l'air.*

Les spectateurs entrent dans la salle, circulent à travers l'aire de jeu disposée sur trois côtés, choisissent un siège et découvrent, accrochée à leur fauteuil, une paire d'écouteurs qu'ils pourront (devront ?) porter durant le spectacle s'ils désirent entendre la trame sonore

préparée par le concepteur-musicien Bernard Bonnier<sup>1</sup>. Nous sommes en avril 1990, au Théâtre Périscope, à Québec, où a lieu le spectacle *Le salon de l'anti-monde* d'après Eugène Ionesco<sup>2</sup>, une création du Théâtre Repère mise en scène par Jacques Lessard. Fidèle à sa démarche depuis sa fondation en 1980, le Repère poursuit son objectif de créer un théâtre d'images où le son joue un rôle de premier plan. Bonnier et Lessard, pionniers de la première heure, travaillent en commun depuis de nombreuses années et ils ont choisi encore une fois d'explorer de nouvelles avenues où la redéfinition des règles artistiques qui lient conventionnellement musique et théâtre est porteuse d'une structure spectaculaire selon laquelle le second ne saurait se passer de la première pour exister pleinement. Au-delà d'une simple création d'ambiance, dans une complémentarité exemplaire, parole ionesquienne et environnement sonore vont plonger le spectateur au cœur de l'anti-monde, là où la rencontre du quotidien et de l'abstraction devient poésie, là où il faut suivre le labyrinthe de la pensée pour trouver les directions qui conduisent au sens.

À cette époque, l'équipe du Repère explore depuis une dizaine d'années déjà le processus de création appelé Cycles Repère<sup>3</sup>. Tel que convenu, la première étape du travail regroupe tous les concepteurs : metteur en scène, acteurs, scénographe, musicien, publiciste, etc. Le but de l'exercice est de s'entendre sur le choix d'une ressource sensible qui servira de point de départ à l'élaboration du spectacle. Dans le cas du *Salon de l'anti-monde*, elle est multiple et porteuse de la complexité qui marquera l'évolution du processus tout au long des répétitions. Un titre, *Le salon de l'anti-monde*, s'est imposé au metteur en scène avant le début des répétitions, à la suite d'une relecture de la pièce *Le piéton de l'air* d'Ionesco ; s'est imposée aussi l'envie de créer un spectacle à partir de trois de ses textes : *La cantatrice chauve*, *La jeune fille à marier* et *Le salon de l'automobile*, partition radiophonique. Ne pourrait-on amener le spectateur à apprivoiser l'anti-monde comme on visite un salon de l'auto ou toute autre foire de démonstration de produits ? S'y était greffée une observation faite par Lessard à bord

1. Le compositeur Bernard Bonnier est décédé le 25 janvier 1994 à l'âge de 41 ans. Il a créé plusieurs compositions musicales et environnements sonores pour le théâtre, en particulier pour la compagnie montréalaise Omnibus dirigée par Jean Asselin, ainsi que pour le Théâtre Repère dont il a été membre fondateur. En outre, il a fondé et dirigé les compagnies Amaryllis (1980) et Pluramuses (1989), vouées à la création et à la recherche musicales.

2. Ce spectacle est composé de différents extraits de pièces d'Eugène Ionesco qui étaient greffés sur la pièce *La cantatrice chauve*. L'ensemble, comme je l'explique plus loin, était une sorte d'illustration de la notion d'anti-monde telle que définie par l'auteur dans sa pièce *Le piéton de l'air*.

3. Pour en connaître davantage sur ce processus, voir *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (Roy, 1993).

d'un autobus qui effectuait le trajet entre Québec et Montréal. Certains des passagers regardaient le paysage en écoutant de la musique retransmise par leur baladeur. Pourquoi n'en ferait-on pas autant au théâtre ? Pourquoi ne ferait-on pas porter aux spectateurs des casques d'écoute qui diffusent des informations sur ce qu'ils observent comme cela se fait, par exemple, dans les musées ? À cette proposition énoncée au cours de la première répétition Bonnier répond : « Mais c'est tout à fait Ionesco ça ! Des personnages qui exécutent des actions ordinaires en disant des choses qui ne se peuvent pas... qui écoutent Metallica en regardant défilier les images d'un paysage<sup>4</sup>. » Ce principe de dissociation entre dire et faire, sorte de faille où se dissimulent, dans l'œuvre d'Ionesco, l'insolite et l'inusité accrochés à la répétition quotidienne de certains de nos comportements, rejoignait l'un des objectifs à atteindre pour les créateurs : associer les éléments scéniques pour faire comprendre au spectateur les contradictions inhérentes à certains de ses comportements.

Quiconque a suivi le travail de Bonnier au sein du Théâtre Repère sait à quel point il accordait de l'importance au traitement du son concret ainsi qu'à la notion de paysage sonore. R. Murray Schafer, compositeur canadien réputé pour ses recherches sur la musique et l'environnement acoustique, en donne la définition suivante : « L'environnement des sons. Techniquement, toute partie de cet environnement pris comme champ d'étude. Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie » (1979 : 376). Schafer explique qu'on isole le paysage sonore et qu'on l'étudie comme on analyse les caractéristiques de tout paysage donné qui, une fois relevées, sont classifiées en vue d'une modélisation puis d'une interprétation. Mais il ajoute qu'il est difficile de formuler avec précision les impressions produites, puisque les informations « ne sont plus vues, mais entendues » (p. 21). Si on ne peut le faire avec certitude, particulièrement au cours d'une représentation où le phénomène de la réception reste en grande partie intériorisé, on peut du moins essayer de donner un sens à l'interaction qu'il produit entre la scène et la salle.

Effectuons un retour au principe actif que désirait développer l'équipe de création du Théâtre Repère : visiter le salon de l'anti-monde avec les oreilles

---

4. Metallica est un groupe rock *heavy metal* dont la musique est définie comme dure et explosive, c'est-à-dire violente et provocante. Bonnier sous-entend donc ici le décalage qui pourrait exister entre cette musique étourdissante et la vision du paysage.

autant qu'avec les yeux, afin d'en accentuer la structure analogique (imbrication de mondes parallèles) telle que formulée par Ionesco. Sous cet angle bifocal, l'audition ne permet-elle pas de se mettre en relation avec l'indicible ? « Entendre est une manière de toucher à distance, et l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble » (p. 26). Comme au théâtre, ai-je envie de répondre à Schafer. Voyons à cet effet la forme et la structure du paysage sonore du *Salon de l'anti-monde* afin d'en dégager par la suite le sens profond et l'impact créateur chez les spectateurs. Les enjeux de toute description sonore au théâtre étant liés à l'ensemble du spectacle, il est nécessaire de bien comprendre les mécanismes de l'interaction entre les deux discours (son et texte scénique). Cette problématique de nature communicationnelle était d'autant accentuée que la structure audiovisuelle du *Salon de l'anti-monde* était inscrite au cœur de la relation scène-salle. Avant de dégager les éléments significatifs de cette relation et d'en établir le sens global, relevons les caractéristiques distinctives d'un paysage sonore en prenant l'exemple de la situation à l'origine de ce concept, soit celle des passagers à bord de l'autobus. Ils entendent en permanence les bruits produits par le roulement du véhicule (roues et moteur), ce que Schafer définit comme tonalité ou note principale : « Dans l'étude du paysage sonore, la tonalité est donnée par un son que l'on entend en permanence, ou assez fréquemment pour constituer un fond sur lequel les autres sons seront perçus. » Souvent reçue inconsciemment, « [...] elle conditionne cependant la perception des autres sons, les signaux. Elle correspond au fond qui, dans la perception visuelle, se distingue de la figure » (p. 377). Dans la situation présente, les signaux résultent des différents sons produits par l'activité à bord de l'autobus (voix des autres passagers, manipulation de revues, de nourriture, sonnerie de téléphone cellulaire, etc., bref, tout ce qui attire et peut capter l'attention du voyageur). La musique ou autre captation sonore produite dans le casque d'écoute que portent certains des passagers est donc, en tant que choix, une tonalité privilégiée qui empêche d'entendre celle produite par l'autobus. Le fait de choisir est un élément important de la description que je vais mettre en relief par le biais du lien qui existe entre le son et la vision de ces passagers.

Les fenêtres de l'autobus donnent un accès visuel au paysage extérieur, mais coupent les voyageurs qui portent un casque d'écoute du fond sonore environnant auquel se substitue celui de l'autobus pour les uns et celui du casque d'écoute pour les autres. À ce niveau, il y a dissociation entre ce qui est vu et ce qui est entendu en tant que paysage sonore. Le voyageur qui choisit la trame sonore de son baladeur choisit en même temps de la confronter à sa vision de l'extérieur et d'en faire, à l'occasion, le bruit de fond qui accompagne la détermi-

nation de son regard sur le paysage. C'est ainsi que se laissant entraîner par son imagination, il pourrait associer une musique au paysage à la manière du compositeur pour le cinéma. Il peut également dissocier les deux. La distinction visuelle entre fond et figure nous aide à approfondir le phénomène. Ne pouvant être perçus simultanément, « la figure est le point d'intérêt central, le fond constituant le cadre ou le contexte, [...] le champ, désignant le lieu de l'intervention » (p. 210). Ce dernier élément est extrêmement important, puisque « [...] la perception que l'on a des choses comme sujet ou comme fond est, dans la plupart des cas, déterminée par le champ et par les relations que le sujet entretient avec lui » (p. 210). Suivant que l'attention du passager à l'intérieur du champ de l'autobus est portée sur l'observation du paysage ou l'écoute musicale (signaux sonores) en tant que figures, la relation entre figure et fond s'inverse, le passager étant obligé de privilégier la perception visuelle ou la perception sonore, autrement dit l'œil ou l'oreille, en guise de canal de l'information. Nous voici de retour au *Salon de l'anti-monde*, aboutissement d'un processus décisionnel similaire et récurrent, où le spectateur est invité à voir en contrepoint, avec les yeux et les oreilles, la simultanéité des visions oculaires et auditives étant idéalement quoique non nécessairement complémentaires.

Résumons la situation. Lorsque le spectacle commence, le spectateur est immédiatement obligé d'intégrer les effets sonores produits dans son casque d'écoute et le texte de la pièce dit en direct par les comédiens et les comédiennes, tout en observant les éclairages, les déplacements, la gestuelle, bref tout ce qui fait partie habituellement de la condition du spectateur et qui engendre la complexité de l'interprétation du spectacle. Mais la difficulté est doublée par le port du casque d'écoute, puisque le spectateur prend vite conscience au fil du spectacle que les informations qui y sont données complètent ce qui se passe sur scène et qu'il peut difficilement les mettre de côté s'il veut saisir l'ensemble du spectacle. Dès lors, son rôle de spectateur est souligné et mis en abyme, en même temps qu'il se retrouve consciemment ou non créateur de son propre spectacle, à l'instar du voyageur dans l'autobus. Où se portera son attention dans le champ de la représentation ? Qu'est-ce que son audition privilégiera comme figure ou fond, comme tonalité ou signal ? La scène ou le casque d'écoute ? Comment réussira-t-il à créer son propre paysage sonore ? Avant de nous pencher sur la façon de « voir » choisie par le spectateur, précisons en quoi consiste l'esthétique<sup>5</sup> sonore de l'anti-monde incluant paysages visuel et acoustique.

---

5. Il faut comprendre ici « esthétique » dans son sens le plus courant, c'est-à-dire les moyens mis en œuvre pour produire la structure artistique de l'environnement sonore d'un spectacle.

Rappelons-nous d'abord que *La cantatrice chauve* servait de base à la construction de la trame du spectacle sur laquelle se greffait *La jeune fille à marier* et *Le salon de l'automobile*. Cette structure artistique fondamentale était elle-même entrecoupée d'extraits de courtes pièces d'Ionesco qui devenaient des prolongements à cet univers absurde, participant à la formulation de l'anti-monde dont elle reprenait les règles de composition. Dans son mémoire de maîtrise où elle analyse la construction de ce spectacle, Marie-Christine Lesage donne des exemples :

La sélection de ces extraits s'est faite selon une règle très précise, à savoir que chacun des extraits retenus, parmi tous les textes lus par les comédiens, soit en relation avec la « Cantatrice ». Cette relation pouvait être de n'importe quelle nature, en autant qu'on trouvait une similarité de forme ou une *abduction*, entre les deux. Par exemple, pour un extrait qui parle de maladie et d'une épidémie, on fit un lien avec le Dr McKenzie de la « Cantatrice », ainsi qu'avec le langage qui se défait de plus en plus comme une épidémie. Pour un autre extrait qui s'intitule « Leçons sur la politesse », on a établi une similitude avec l'arrivée des Martin chez les Smith (1993 : 56).

Un peu plus loin, elle souligne la relation abductive qui existe également entre son et texte, relation qui, elle aussi, réinterprète la règle des mondes parallèles propre à l'anti-monde :

Par exemple, si nous reprenons l'extrait où Mme Smith parle longuement de nourriture au début de « La Cantatrice chauve », on entend simultanément dans les casques d'écoute, la liste des spéciaux chez I.G.A, ou encore, lors du bavardage insignifiant du monsieur et de la dame de « La jeune fille à marier », on entend une ligne ouverte. Donc le contenu de ce qui est enregistré a peu à voir avec le texte, sinon qu'il en retient et en reproduit la forme avec une autre matière (liste d'épicerie, ligne ouverte) (p. 63).

En soi, ces deux discours sont autonomes, mais leur combinaison crée le paysage sonore de l'anti-monde, c'est-à-dire « des univers imbriqués les uns dans les autres » et qui, selon Ionesco, ont la propriété de se superposer sans se toucher et coexistent dans le même espace. Certaines scènes sont jouées maintes fois pour accentuer le côté répétitif et erroné des comportements quotidiens et souligner des passages qui indiquent la création et la poésie en guise de voies

d'évitement à nos aberrations. D'autres scènes sont chantées ou simplement rythmées, comme la scène finale de la cantatrice où la parole dégénère en onomatopées, en émission de consonnes et de voyelles. Cette organisation du discours parlé et chanté de même que les différents sons et bruits produits au cours du spectacle constituent l'esthétique sonore de la représentation et résultent de choix faits par le metteur en scène et le concepteur-musicien.

L'exemple rapporté par Schafer au sujet de « l'appréhension perspective du paysage sonore » nous aidera à mieux comprendre le travail du concepteur et, par conséquent, celui de l'auditeur-spectateur. Il rapporte la réflexion d'un technicien du son chargé de produire des effets spéciaux :

Face à l'inextricable forêt des sons, le problème est de sélectionner ceux qui illustreront le mieux la scène et le commentaire ou le dialogue qui l'accompagne. À cet effet, je recommande ce que l'on appelle le « bruitage en trois plans ». [...] [Il] divise l'ensemble de la scène sonore (le décor sonore) en trois parties principales. À savoir le « sujet », « l'illustration » et « l'ambiance ». Le « sujet » sera écouté, l'« illustration » et « l'ambiance » simplement entendues. [...] L'« illustration » se compose des sons qui touchent de très près ou agissent directement sur le sujet, laissant à l'« ambiance » son rôle habituel de cadre à l'ensemble de la scène (1979 : 217).

Ce plan triple, qui au dire de Schafer n'est pas sans rappeler la division figure/fond/champ propre à la psychologie occidentale<sup>6</sup> (p. 218), peut s'appliquer au paysage sonore de l'anti-monde si le « sujet » est exprimé principalement sur la scène et que « l'illustration et l'ambiance » sont surtout concentrées dans les effets produits dans les casques d'écoute ; encore qu'il faille avancer prudemment sur ce terrain, puisque le choix des « sujets » par les concepteurs et le spectateur peut se retrouver dans l'une ou l'autre des sources sonores suivant, comme on l'a vu précédemment, les relations entretenues par le sujet avec l'ensemble du contexte spectaculaire. Je reviendrai sur cette question qui met en perspective la discrimination des signaux sonores au cours de la réception du spectacle, mais auparavant j'établirai la classification des types d'information entendus dans les casques d'écoute.

6. Notion déjà expliquée à la page 53 du présent article.

Tous les effets sonores reçus étaient préenregistrés et diffusés selon les indications de la partition sonore par le technicien du son. Dès qu'il était assis dans la salle, le spectateur pouvait entendre la lecture de « fausses » critiques du spectacle ou encore des bruits de foule. Puis au cours de la représentation, sa vision était soit guidée, soit amplifiée par les sons. Dans le premier cas, des textes rapportaient des faits divers tirés de journaux, une liste des soldes de la semaine annoncés dans les circulaires de grandes chaînes d'alimentation, ou encore des scènes non jouées qui ont été retirées des pièces choisies pour servir de ressources sensibles. Ce type de relation, comme le fait remarquer Lesage, est de type abductif en ce qu'il reprend les règles du jeu présentées sur la scène et, par le biais d'une structure analogue et comparative, guide le spectateur dans son apprivoisement de l'anti-monde. Celui-ci s'étonne de ce qu'il entend en plus de devoir faire l'effort d'écouter également ce qui est dit sur scène. Il est plongé malgré lui au cœur de l'anti-monde par le biais de signaux sonores qui lui indiquent que le sujet entendu est double. Que va-t-il mettre en tant que « sujet » au premier plan ? Que va-t-il privilégier comme tonalité ou signal ? comme figure ou fond ? Cette difficulté le conduira-t-il à saisir que deux univers de sens essaient de s'imbriquer l'un dans l'autre et que de leur superposition naît une analogie en contrepoint dont la nécessaire complémentarité est porteuse de la signification du spectacle ?

Un second cas, plus conventionnel, est la production d'effets sonores qui créent l'ambiance du spectacle mais qui exercent aussi la fonction d'accentuer ce qui est joué sur la scène. Il s'agit des sons du mécanisme et du rouage d'une horloge, des coups qui indiquent l'heure (le « Tiens, il est neuf heures » de *La cantatrice chauve* est repris maintes fois au cours du spectacle comme pour éveiller l'attention du spectateur), ou encore les bruits du feu qui crépite lorsque Mary, la bonne de la cantatrice, récite en l'honneur du capitaine des pompiers un poème intitulé *Le feu* (ce passage était chanté dans le spectacle). L'attention du spectateur est captée moins longuement par ces signaux sonores qui sont relégués plus rapidement sur le plan de la tonalité du paysage. Nous pouvons classer ces sons descriptifs sur le plan de « l'illustration », puisque leur composition touche les spectateurs de très près et agit directement sur leurs émotions. Ce sont des éléments prosodiques dont les effets connotatifs augmentent en intensité la puissance évocatrice de ce qui est reçu et perçu. Ils peuvent également être discriminés sur le plan de l'ambiance qui sert de tonalité fondamentale au cadre de la scène jouée. Enfin, il y avait bien sûr des moments au cours du spectacle où il n'y avait pas de son dans les écouteurs. À nouveau, la vision du spec-

tateur était guidée en ce qu'on lui indiquait une seule voie possible : regarder le spectacle en écoutant le texte et les sons produits en direct sur la scène.

Qu'en est-il maintenant de ce spectateur ? Comment jouera-t-il à son tour son rôle de créateur dans l'interprétation de l'anti-monde ? Car c'est bien de création qu'il est question depuis le tout début de la rencontre, de dialogue sensible entre lui et la scène, de choix à faire dans la manipulation et la compréhension de la structure artistique. « Tout est dans la façon dont on choisit de voir et de percevoir », expliquait Bonnier<sup>7</sup>. Dans son optique, l'univers sonore coexistait avec celui de la scène, était superposé en tant que discours à celui d'Ionesco. Restait au spectateur à discriminer les sons qui constituent le tissu de ce paysage sonore, lui donnent texture et relief. Dans un article où il analyse la pragmatique de la réception spectaculaire sous l'angle de la sémiotique peircienne, Louis Francœur parle d'un savoir-faire du spectateur associé à un savoir-être où il a la possibilité d'exprimer son « Moi artiste » : « L'expérience unique que celui-ci est appelé à vivre [...] se confond en réalité avec l'expérience de la création même du spectacle artistique » (1994 : 48). Après avoir défini l'existence de ce spectateur comme étant unique et différente, suivant la dimension de *priméité* de l'être, le sémioticien rappelle que « celui-ci devra toujours être envisagé, en premier lieu, comme un être "présent et immédiat [...], frais et nouveau [...], inchoatif, original, spontané et libre [...], vif et conscient [...]" » (p. 50).

Afin de mieux saisir l'existence de ce « Moi artiste » dont la connaissance approximative, décelable à travers certaines réactions, reste imparfaite, nous devons passer au plan de la *secondéité*. Envisagé alors sous l'angle de la relation qu'il entretient avec le spectacle, nous pouvons reconnaître dans le spectateur tout créateur qui entretient un dialogue fructueux avec l'objet de son interprétation et qui, à travers sa confrontation sensible avec les signes proposés, développe sa propre connaissance de l'univers artistique auquel il participe. De ce fait, l'expérience ludique intégrée au paysage sonore du *Salon de l'anti-monde* le rejoint dans l'obligation de réagir et de garder sa position tout au long de la représentation théâtrale au fur et à mesure qu'il prend conscience de son existence de spectateur actif sur le plan sonore.

---

7. Il s'agit d'une entrevue que Jacques Lessard et Bernard Bonnier nous accordaient à Marie-Christine Lesage et à moi, le 8 mai 1991, sur la création de ce spectacle. Nous terminions ainsi la cueillette de données préliminaire à la rédaction d'un mémoire dans le cas de Marie-Christine Lesage et d'un doctorat sur les Cycles Repère en ce qui me concerne (Roy, 1995).

Enfin, l'effort qui lui est demandé pour se mettre en relation avec l'anti-monde en appelle de cette médiation de la pensée nécessaire pour établir des choix entre les différentes possibilités qui s'offrent à lui, troisième dimension que Peirce appelle la *tiércéité* : « [...] ce par quoi un premier et un second sont mis en relation » (Francœur, 1994 : 51). Si nous nous penchons de nouveau sur la question de départ – avoir le choix de porter ou non le casque d'écoute –, nous ne pouvons oublier que, dans la vision d'Ionesco, l'anti-monde est justement un phénomène organique qui concerne la transformation et l'organisation de la pensée : « Il n'y a pas de preuves qu'il existe, mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée. » Les concepteurs du spectacle, à l'instar d'Ionesco, reconnaissent le spectateur comme un créateur de l'anti-monde, c'est-à-dire un être autonome qui, en fonction des données offertes, définira à sa façon les mécanismes de description, de sélection et d'interprétation du paysage sonore. En conséquence, la structure analogique du spectacle est reliée non seulement à celle imaginée par Ionesco mais également au processus créateur en tant que dynamique communicationnelle.

\*  
\* \* \*

Dans ses dimensions symbolique et sémantique, le fait sonore du *Salon de l'anti-monde* est un environnement modèle qui exprime la structure proposée par Ionesco, un environnement acoustique qui « reflète lui aussi les conditions qui le produisent [...] » (Schafer, 1979 : 20). Au-delà du désir de visiter et d'apprivoiser l'anti-monde, le spectateur aura peut-être compris que l'univers dans lequel il habite lui propose également un itinéraire acoustique incontournable, une partition où il est maître créateur de son paysage sonore, celui qui fait partie de son cadre de vie mais aussi de celui de la collectivité tout entière. Quand Schafer rappelait que « [...] l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble » (p. 26), il rejoignait Francœur, selon qui : « [...] tous ces Moi artistes de spectateurs, réunis par une véritable communion au sein d'un même continuum de pensées au cours d'un même spectacle, sont convoqués à former un Moi d'un ordre supérieur que nous identifions à la culture » (1994 : 53). Au cours de l'entrevue dont il a été fait mention auparavant, Bonnier s'inquiétait de l'importance de créer cette continuité entre la fin du spectacle et le retour du spectateur dans le monde. Peut-être aura-t-il imaginé avec *Le salon de l'anti-monde* un paysage sonore qui renvoie le spectateur à cette orchestration du quotidien dont il est créateur et interprète ?

*Irène Roy est chargée de cours en théâtre à l'Université Laval. Elle a consacré un ouvrage, une thèse et plusieurs articles au Théâtre Repère dont elle a été membre de 1980 à 1986. Elle effectue présentement une recherche sur le jeu de l'acteur québécois.*

## Bibliographie

- FRANCEUR, Louis (1994), « Pour une phanéroscopie du spectacle », *Tangence*, n° 46 (décembre), p. 38-53.
- IONESCO, Eugène (1954), *La cantatrice chauve, suivi de La leçon*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- IONESCO, Eugène (1958), « La jeune fille à marier », dans Eugène IONESCO, *Théâtre*, Paris, Gallimard, t. 2, p. 243-252. (Coll. « NRF ».)
- IONESCO, Eugène (1966a), « Le piéton de l'air », dans Eugène IONESCO, *Théâtre*, Paris, Gallimard, t. 3, p. 119-198. (Coll. « NRF ».)
- IONESCO, Eugène (1966b), « Le salon de l'automobile », dans Eugène IONESCO, *Théâtre*, Paris, Gallimard, t. 4, p. 193-199. (Coll. « NRF ».)
- LESAGE, Marie-Christine (1993), « Deux cas d'utilisation du texte dans le théâtre de recherche à Québec : "Le Salon de l'anti-monde" du Théâtre Repère et "Terminus" du Théâtre Niveau Parking ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- ROY, Irène (1993), *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- ROY, Irène (1995), « Cycles Repère et dynamique communicationnelle ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval.
- SCHAFER, R. Murray (1979), *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès.