

Faisceau d'épingles de verre d'après « l'objet dramatique » de Claude Gauvreau

Du mélange dans les genres... une petite étude de cas

André Marceau

Numéro 91, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45787ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marceau, A. (2005). Compte rendu de [Faisceau d'épingles de verre d'après « l'objet dramatique » de Claude Gauvreau : du mélange dans les genres... une petite étude de cas]. *Inter*, (91), 42–44.

Faisceau d'épingles de verre

d'après « l'objet dramatique » de Claude Gauvreau

Du mélange dans les genres... une petite étude de cas

> ANDRÉ MARCEAU

Photo > Catherine BÉCHARD

Je le dis d'emblée, la présentation de cet « objet dramatique » de Claude GAUVREAU par P et les Productions Recto-Verso impliquait effectivement le déploiement « multi » propre à une activité du *Mois Multi* au complexe Méduse à Québec... mais multi quoi, au juste ? Non pas « multidisciplinaire », comme les créateurs de l'adaptation l'affirment dans leur texte de présentation, puisqu'ils unirent leur expertise respective pour monter un spectacle appartenant à une seule discipline : le théâtre. Plutôt un théâtre ayant recours à divers médias, donc « multimédia ». Dans cette perspective, la présentation d'une quarantaine de minutes qu'ils nous proposaient possédait l'efficacité requise pour atteindre les grâces de l'esthétique d'un théâtre multimédia. Il eut sans doute mieux valu que les créateurs l'assument en tant que tel. Quelques confusions de terminologie parasitaient selon moi l'argumentaire dans le programme du spectacle (et ses documents de promotion), notamment concernant les arts actuels et performatifs. Ces confusions suscitèrent quelques attentes auprès d'un public spécialisé (minoritaire parmi l'assistance) et causèrent sa déception. Personnellement, je ne voulais pas boudier pour autant le plaisir qu'on me proposait avec ce qu'il pouvait comporter et je crois sans peine que Claude GAUVREAU, l'auteur de l'« objet dramatique »¹, en aurait copieusement joui, bien calé dans son fauteuil. Car, soulignons-le, ils sont parvenus à adapter une œuvre considérée, du vivant de l'auteur, comme impossible à représenter. Et rendre possible l'impossible, grâce aux développements techniques, ne manquerait pas de le charmer.

Cependant, ces confusions entre deux esthétiques pourtant divergentes dans le monde des arts modernes démontrent l'importance de continuer à décortiquer leurs fondements respectifs et ce qui les distingue *objectivement*, ne serait-ce que pour se les rappeler. Ces concepts doivent impliquer des différences notables esthétiquement (et concevables théoriquement), sinon les arts actuels ne se distingueraient que par un réseau de contacts différent... et les concepts qui s'y rattachent ne vaudraient pas mieux que des mots-valises qu'on bourre selon les besoins. Nous saisissons l'occasion que nous présente l'adaptation de *Faisceau d'épingles de verre* (par rapport à son argumentaire) pour essayer une petite étude de cas.

Un premier coup d'œil à l'ombre de *projections délirantes*²...

Si Claude GAUVREAU, en ce moment, fait l'objet d'un culte au Québec (Canada), je devrais dispenser quelques explications à son sujet pour ceux

qui vivent en dehors de ces frontières, mais jetons d'abord un premier coup d'œil à l'adaptation réalisée par P : recherche, création et diffusion en arts médiatiques avec les Productions Recto-Verso.

Présenté dans la salle Multi du complexe Méduse, le dispositif scénique de *Faisceau d'épingles de verre*, de prime abord, paraissait typique du théâtre multimédia qu'on connaît depuis le début des années quatre-vingt³ : un système de multiprojection (trois supports) sur le fond de scène, au plafond et au plancher (en conséquence, le plancher était pentu comme pour le support au plafond qui accusait une inclinaison, afin d'accroître – a-t-on besoin de le préciser – la visibilité des projections) ; puis, le blanc qui (pour les mêmes raisons de visibilité) régnait tant sur le décor que sur les costumes des personnages, jusque sur leur masque⁴.

La scénographie de Jean-François LABBÉ (également à la conception de l'éclairage) présentait une scène dépouillée de meubles et d'accessoires ; seul le fond de scène (le principal support à la projection) offrait à la vue quelques éléments : une sorte de courteline constituée de sarraus (les mêmes qui vêtaient les personnages) rembourrés, avec des mains (des gants empesés) au bout des manches, évoquant ainsi un charnier. La fresque d'un charnier, donc, qui me rappelait vaguement celle réalisée au milieu des années soixante-dix par Jordi BONET sur le mur intérieur du Grand Théâtre de Québec⁵. Dans *Faisceau d'épingles de verre*, le spectateur baignait dans un univers hybride entre les BD et films d'Enki BILAL et *THX 1138* de Georges LUCAS... Après un long prologue, quatre des personnages se dégagèrent de la fresque. Un univers pas rose du tout qui tournait plutôt au rouge vif. D'ailleurs, au début de cette partie, le rouge projeté en deux taches, comme du sang, souillait la fresque et le plancher. Plus tard le mur allait s'élever, laissant pendre des bras inertes.

Dans l'imagerie conçue par Lionel ARNOULD, le rouge se crée des méandres et tourbillonne parmi tout le blanc et le noir de la scène. Projetée tout au long de la pièce, l'image vidéo devient parfois même la seule source d'éclairage.

« J'ai d'abord décidé d'utiliser l'eau, comme matière première, dans laquelle évolue de l'encre, utilisée pour l'écriture, qui crée ici des volutes. En intervenant dans l'eau, en y créant des courants, des coulées, je perturbe une émotion neutre avec ces formes extraordinaires, émouvantes. [...] Un montage de ces séquences comme une scénarisation de l'animation du décor vient s'insérer dans la mise en scène, selon la trame émotive du spectacle⁶. »

Tout autant réglée telle une horloge, la trame sonore de Philippe PASQUIER se compose, d'une part, de bruits exotiques (conçus numériquement) afin d'évoquer l'animation du monde environnant, ainsi que, d'autre part, de musique électronique. À l'instar de la trame visuelle projetée, la trame sonore, parfois discrète, demeure omniprésente et envahit l'espace de la salle (ainsi que le spectateur) du début à la fin, comme au cinéma. Car enfin, si l'approche immersive du son va à contre-courant de la tradition des arts de la scène, elle se voue entièrement à la trame narrative d'un objet dramatique où l'apport expérimental vise à nourrir l'expression théâtrale – les immersions sonore et visuelle pouvant prédisposer le spectateur à éprouver certains états. « [P]uisque la sémantique (le sens) associée au langage naturel n'est pas présente dans le langage exploréen de GAUVREAU pour guider le spectateur dans son interprétation, c'est l'ensemble des perceptions sensorielles qui vont suppléer à ce rôle »⁷. En conséquence, l'expérimentation elle-même, avec sa performativité propre, ne constitue pas l'esthétique de l'œuvre présentée. Il s'agit d'un théâtre multimédia et non d'une présentation multimédia en art actuel. Comme l'écrit si bien Philippe PASQUIER dans le programme : « *Faisceau d'épingles de verre* donne à voir quelques réalisations techniques innovantes dans le domaine des arts de la scène. [...] [D]ans un contexte trop souvent aveuglément technophile, [...] ce spectacle n'est pas pour autant un prétexte à l'exposition de ces résultats de recherche [...] ». De fait, à l'instar du théâtre (et du cinéma), les « machines » (diffusant les sons, les images) sont camouflées au public pour ne pas nuire au drame. Il en eut été autrement lors d'une présentation en art actuel. En outre, les calques (si ce ne sont carrément des références) sur le cinéma surgissent de toutes parts, jusque dans la trame narrative. Les créateurs nous présentent la première des quatre parties comme un prologue et la dernière, comme un épilogue, où tout repose sur les projections visuelle et sonore, avec un monologue transcrit à l'écran, simultanément vocalisé en hors-champ, ce qui confère à ces deux parties des allures de générique de film : « Nous avons pris le parti de présenter la genèse de la néo-mythologie de ce monde dysfonctionnel jusqu'à son agonie, signifiée par la seule ponctuation du texte, le point final⁸ ! » Ainsi, la pièce se termine à l'écran avec un cercle de lumière qui rétrécit jusqu'à devenir un point, à l'instar des *cartoons* produits naguère par la Warner Bros. Afin de compléter ce premier coup d'œil, quelques mots à propos de la nature du jeu des acteurs⁹ : ils ne produisent aucun son ni aucune parole et leur « jeu » s'inscrit dans une chorégraphie de poses (postures) et de gestuelles exécutée tout en lenteur, puisant dans une multitude d'inspirations, entre un théâtre No réinventé et une nouvelle approche du tableau vivant.

Après le dispositif scénique, l'objet dramatique

Claude GAUVREAU est né en 1925, au cœur de ce qu'on a appelé la période de la Grande Noirceur au Québec¹⁰. Il fut l'un des signataires du *Refus global* (en 1948), sous l'impulsion de Paul-Émile BORDUAS, peintre et enseignant à l'École du meuble de Montréal (d'où il fut évincé à la suite des controverses entourant la publication du *Refus global*). Claude GAUVREAU se fit connaître dès sa jeunesse par les textes qu'il publiait dans certains journaux pour se porter à la défense de ses camarades automatistes, groupe principalement voué aux arts visuels, né dans le sillage de BORDUAS. Parallèlement, GAUVREAU amorçait ses expériences d'écritures dramatique et radiophonique, puis poétique, dont la diffusion ou la publication demeura marginale de son vivant si l'on considère l'ensemble de son œuvre. Le projet de publier les *Œuvres créatrices complètes* de GAUVREAU des Éditions Parti pris n'aboutit que six ans après sa mort (1977) avec une volumineuse anthologie de 1 500 pages. « Ainsi le lecteur plongera-t-il dans ce qui est une des œuvres les plus considérables de toute la littérature québécoise, comme un baigneur, la première fois qu'il s'aventure dans des eaux inconnues [...] »¹¹. D'autant qu'avec lui on ne baigne pas dans une piscine de banlieue mais dans les marécages de l'inconscient (à la suite des expériences créatives des surréalistes). De façon particulièrement conséquente, il a appliqué au travail littéraire l'automatisme (surrationalnel) des membres du groupe de peintres et d'amis dont il prenait la défense.

Ce qui distingue les automatistes (surrationalnels) des surréalistes ne tient pas qu'au lieu géographique et à sa couleur locale... Comme l'explique André-G. BOURASSA : « Il y a entre les deux des différences sémiologiques évidentes, le produit des surréalistes étant généralement figuratif et celui des automatistes non figuratif [...] »¹². De même, « les automatistes refusaient l'état de neutralité émotive ordinairement recherché dans l'écriture automatique des surréalistes, d'où l'idée de lyrisme ou de baroque pour

désigner l'expérience montréalaise »¹³. Dans sa poésie (surtout) GAUVREAU laisse une grande part à ces mots qu'il invente dans l'élan de l'écriture. Parfois des paronymes, d'autres fois des mots abstraits élaborés avec des suites de lettres peu usitées en français et dont la prononciation, fastidieuse, rappelle des bruits bucaux que plusieurs, parmi les analystes de son œuvre, qualifient de borborygmes : « On est placé en face d'une poétique qui ne veut pour règle et pour intention que celles de n'en pas avoir. Une poétique où le réel des couleurs, des formes et des mots doit offrir le moins de résistance possible et laisser au contraire couler automatiquement le sur-réel (inconscient individuel et collectif) qui tend à s'exprimer¹⁴. » Malgré ces nuances, qui le démarquent des surréalistes, et malgré une présence majoritaire de mots forgés, sa démarche le dirige néanmoins à l'opposé du phonétisme. Son automatisme littéraire (ou l'exploréen), en exprimant l'inconscient, cherche encore à exprimer, à « passer de l'inconnu au connu »¹⁵, comme l'a dit GAUVREAU au cours d'un entretien, ce à quoi s'opposait le travail des phonétistes déjà à l'époque dada (Raul HAUSMANN, Hugo BALL, Kurt SCHWITTERS...), puis des lettristes (Isidore ISOU, Maurice LEMAÎTRE...) – contemporains des automatistes du Québec – et ensuite des ultralettristes (François DUFRENE...) suivis des poètes sonores... que l'on retrouve, avec d'autres, aux sources des arts actuels. Pour les arts actuels et leurs précurseurs (cela afin de le rappeler brièvement), l'esthétique réside dans les effets performatifs de l'acte posé. Le mot *actuel* s'entend dans le sens de « ce qui relève de l'acte ». Lors d'une interview donnée à la télévision de Radio-Canada dans une émission populaire de l'époque (*Femmes d'aujourd'hui*¹⁶), interrogé quant à la parenté de son travail avec la poésie lettriste, GAUVREAU avait répondu : « [...] je tiens à dire que je ne suis pas lettriste. Parce que dans mon optique, le lettrisme s'identifierait plutôt à l'abstraction géométrique en peinture et que moi j'ai toujours été un abstrait lyrique ou un abstrait baroque, comme on voudra, ou un automatiste ». Du côté de l'expression, donc... Sans contredit moderne, car « ouverte » (voir Umberto ECO), son œuvre n'est pas pour autant actuelle (dans le sens résumé ci-dessus).

Si ses objets dramatiques et radiophoniques s'acquinaient davantage avec un langage courant, plus accessible (la liberté expressive qui découle de l'écriture automatique surrationalnelle de l'auteur s'y affirme aussi pleinement), quelques-uns, écrits en exploréen, s'avèrent d'une extrême exigence. Parmi ceux-là, *Faisceau d'épingles de verre*, dont certaines parties ne comptent aucun mot connu : « zigdrongle mardabèvda zaglachargunocle poppli niviada rallouce tèpchohenn »¹⁷ est la première « phrase » de l'objet dramatique en question. Le texte de ce dernier était estimé comme non mémorisable et injouable. Puisqu'un texte dramatique¹⁸ ne prend véritablement vie qu'en se réalisant sur les planches (contrairement au texte poétique qui peut s'enflammer à la seule lecture), on peut considérer *Faisceau d'épingles...* comme le défi lancé par l'auteur à la postérité de donner vie à l'œuvre réputée injouable grâce aux développements techniques et au savoir-faire prochain (auxquels, du reste, il croyait).

De l'impossible au possible comme de l'inconnu au connu

Les sérieuses difficultés que pose ce texte à la mémorisation et à l'élocution ont inspiré à Martin RENAUD et à Philippe PASQUIER l'idée d'en soumettre la lecture à des logiciels de transposition en voix de synthèse (Text to Speech). C'était en 2003, année où commença ce long processus d'adaptation au théâtre multimédia de l'objet dramatique. Martin RENAUD a d'abord procédé à un premier transfert vocal de l'ensemble du texte de GAUVREAU qui totalisait environ 90 minutes. « Nous nous retrouvons donc devant une langue qui émerge de l'inconscient. [...] Or nous avons interprété l'exploréen comme une langue émergente, ce qui suppose une amnésie de la culture. Les personnages de *Faisceau d'épingles de verre* réapprennent donc à parler¹⁹. » Une douzaine de minutes seulement furent retenues pour le spectacle, en préservant les quatre parties, leur ordre ainsi que leur proportion (les unes par rapport aux autres). Ces décisions furent prises en commun à l'étape de la mise en scène réalisée par Christian LAPOINTE.

« Il s'avérait primordial de découvrir une trame narrative issue de l'interprétation de la structure de ce texte blanc (sans repères pour la mise en scène) pour donner accès à l'abstraction du langage exploréen né de l'inconscient de Claude GAUVREAU. De plus, il fallait qu'à chaque étape du processus, le travail des uns influence celui des autres [...]. Ce théâtre cérémonial masqué à mi-chemin entre l'Orient et l'Occident présente donc, comme dans certaines traditions asiatiques, une trame narrative qui tourne autour de la possession du corps humain par un esprit. Par ailleurs, j'ai tout de suite pensé que les voix de synthèse me permettraient de faire



prendre parole à des masques pleins, chose que l'on ne fait jamais en Occident [...]. »

Le subtil glissement logique effectué à la fin de la citation nous contraint à nous arrêter, le temps d'établir une mise au point : avouons que, puisque les réparties proviennent d'un système de son et non des acteurs, les masques « ne prennent pas la parole » davantage pour autant. De plus, les masques étant pour la plupart dépourvus d'orifice à la bouche, et même de bouche, cela pose aux spectateurs le problème d'identifier lequel des protagonistes s'exprime²⁰. Bien que cela soit surmonté par le jeu des acteurs et la mise en scène, associer les voix de synthèse (donc transmises et non émises) à des personnages sans bouche demeure périlleux. La carence de bouche chez la plupart des personnages poserait plutôt leur incapacité à parler et, puisque la question de possession appartient aux pistes narratives tracées par la mise en scène, le spectateur peut en conclure que les mots – la voix même – des personnages pourraient leur être imposés (*diégétiquement*) par un esprit possesseur (et cela soutient la structure narrative donnée).

Mais revenons maintenant à leurs explications narratives et techniques : « Rite de passage, prise de possession ou récit post-apocalyptique, chacun pourrait ainsi y interpréter sa propre trame narrative grâce à la cohérence du travail des concepteurs du projet²¹. » On constate ici que nous nous trouvons en présence d'une œuvre *absolument moderne*, mais dont les préoccupations esthétiques demeurent narratives. Plus loin, du côté de l'usage interactif (ou performatif) du multimédia et de la technique, on peut lire ceci : « Dans ce contexte, il est apparu naturel de laisser aux comédiens départs de leur texte la possibilité de déclencher leurs propres répliques qui sont spatialisées en fonction de l'emplacement d'où elles sont déclenchées. Pour ce faire, des capteurs scéniques basés sur la mesure de la conductivité corporelle ont été développés pour ce projet. Aussi, le système de captation scénique et la spatialisation sonore sont venus se greffer naturellement au projet comme autant de recherches complémentaires à celles concernant les voix de synthèse. [...] C'est donc un théâtre en mutation ; élargi d'un sens qui n'est plus dans le texte. Aussi, lors de la production du spectacle, le défi fut de faire converger en un objet esthétique cohérent : le texte récité par des systèmes de synthèse vocale, la trame sonore jouée en direct²², la recherche esthétique de la scénographie, l'imagerie de scène (réalisée grâce à un système de multiprojection vidéo) et la mise en scène. Il résulte de ce travail d'intégration multidisciplinaire un objet dramatique abstrait et questionnable en continuelle évolution, à l'instar des technolo-

gies impliquées, qui relève plus du laboratoire que de l'œuvre achevée²³. Cette tentative, dans laquelle les nouvelles technologies viennent abreuver les sens du sens qui manque au texte, soulève la question du genre : art audio performatif, performance audio-visuelle, spectacle de poésie sonore, théâtre multidisciplinaire. C'est peut-être, ici, l'irréductibilité de l'intégration multidisciplinaire qui est en jeu²⁴. »

Et nous revenons à la question de « genre » ou de « discipline » (je préfère le second terme). Je crois que le mélange réside ici davantage dans les conceptions que dans les disciplines. D'abord, j'ignore le statut (comédien, performeur, danseur, modèle...) des *acteurs*²⁵, mais la discipline à laquelle ils se prêtent dans ce spectacle appartient au jeu dramatique et non à la performance, entre gestuelle et mimique propres à un travail d'acteur ; les éléments performatifs – ou plutôt interactifs – conçus et développés spécialement pour le spectacle, rendus invisibles, opèrent de manière souterraine (les acteurs actionnent les voix en catimini) pour ne pas nuire à la montée dramatique, plutôt que de laisser se déployer toute l'esthétique des arts actuels et performatifs, ce qui est le propre du théâtre et du cinéma. Les développements techniques, les dispositifs de projection et la conception même des salles de cinéma des *majors* américains permettent une part de performativité dans les représentations, mais cela ne fait pas pour autant de *La guerre des étoiles* une forme d'art actuel. En ce qui a trait à « l'intégration multidisciplinaire », évidemment, la réalisation de ce projet nécessita l'expertise de plusieurs disciplines... comme au cinéma. Et même le théâtre des plus conventionnels requiert la participation d'un lot de disciplines : dramaturgie, jeu, mise en scène, direction artistique, scénographie, éclairage, costumes, etc. Chacun se met alors au service d'une seule discipline, le théâtre, et de l'esthétique qui lui est propre. Doit-on encore rappeler que ce qui, en réalité, définit une discipline, c'est sa recherche esthétique ? Justement, on ne peut, non plus, qualifier leur adaptation de spectacle « d'art audio performatif », puisque la trame sonore, constituée de *samplings* préalablement regroupés par scène, n'est pas produite mais mixée en direct, ce qui correspond davantage au travail d'un DJ qu'à celui d'un performeur, d'autant que l'artiste opère dans l'invisibilité, encore une fois. Ici, c'est l'esthétique des arts de la scène qui tire les ficelles, suivant sa tendance à uniformiser les occurrences et à perfectionner le drame. Dans les arts actuels, au contraire, on met en œuvre un procédé (vivant ou *machinique*) visant à créer des sons en direct et dont le résultat demeure relativement (ou entièrement) aléatoire et unique. J'appliquerais les mêmes considérations pour l'expression *performance audiovisuelle*. Quant aux termes *spectacle de poésie sonore*, tout, dans le spectacle, correspond à une création de théâtre multimédia ; pour qu'on puisse croire aux termes *poésie sonore*, il faudrait au moins qu'il s'agisse d'un texte de poésie...

Si la volonté des créateurs de cette adaptation consistait à métisser les arts actuels avec le théâtre, c'est raté. Par contre, à titre d'adaptation sous forme de théâtre multimédia de l'objet dramatique *Faisceau d'épingles de verre* de Claude GAUVREAU, les créateurs sont parvenus à exprimer l'inexprimable en inscrivant leur démarche en continuité avec celle de l'auteur, soit à peu près en direction opposée de celle des arts actuels. ■

1 Il est également l'auteur de ce terme. Voir Claude GAUVREAU, « Autobiographie », *Œuvres créatrices complètes*, Parti pris, dépôt légal 1977.

2 *Projections délirantes* est le titre du second manifeste de Paul-Émile BORDUAS qui fut publié un an après le premier *Refus global*, soit en 1949.

3 Pensons notamment, pour le Québec, aux expériences d'Écran humain, puis à celles de Michel LEMIEUX...

4 Les masques et les costumes furent réalisés par Danielle BOUTIN.

5 La fresque fit scandale. Elle contenait, par ailleurs, la phrase du poète Claude PÉLOQUIN : « Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves... c'est assez ! »

6 Lionel ARNOULD, extrait du CD de présentation du spectacle.

7 Philippe PASQUIER, extrait du programme.

8 Martin RENAUD, extrait du programme.

9 Dans le programme, les acteurs sont identifiés sous la mention « Performeurs », ce qui contribue à la confusion et à la création d'attentes qui seront déçues. Nous y reviendrons plus loin.

10 Rappelons que le Québec, durant cette période, vivait quasiment en vase clos, les services essentiels telles l'éducation et la santé étaient assurés par un clergé conservateur, puissant et particulièrement féroce en matière de censure.

11 Gérald GODIN, « Avertissement », dans Claude GAUVREAU, *Œuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 9.

12 André-G. BOURASSA, « Le regard et ses jeux dans l'espace : une poétique », dans Claude GAUVREAU, *État mixte et autres poèmes - 1948-1970*, coll. *Œuvres de Claude GAUVREAU*, L'Hexagone, 1993, p. 223.

13 *Id.*, *ibid.*, p. 221.

14 *Id.*, *ibid.*, p. 220.

15 Claude GAUVREAU, dans *Claude GAUVREAU, poète*, [film documentaire], réalisateur : Jean-Claude LABRECQUE, L'ONF, 1974.

16 Source : *Claude Gauvreau, poète*, op. cit.

17 Claude GAUVREAU, « Anazarurude » (première partie de *Faisceau d'épingles de verre*), *Œuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 839.

18 Le statut de *Faisceau d'épingles...* demeure incertain, à mon avis. Si, dans les *Œuvres créatrices complètes*, la mention *théâtre* entre parenthèses accompagne le titre dans la table des matières, l'auteur lui-même, dans « Notes biographiques » (datées de 1967), notamment, parle plutôt d'« automatisme pour la radio » (Claude GAUVREAU, *État mixte et autres poèmes - 1948-1970*, op. cit., p. 216).

19 Martin RENAUD, extrait du programme.

20 Ici le système de spatialisation du spectacle ne peut suffire, puisqu'il est scientifiquement connu que les capacités de l'oreille humaine à déterminer la provenance des sons demeure approximative et que seul un point de repère visuel permet une certaine précision.

21 Martin RENAUD, extrait du programme.

22 La trame sonore n'est pas « jouée en direct » : il s'agit de *samplings*, regroupés par scène, qui sont mixés en direct par Philippe PASQUIER avec un logiciel qu'il a conçu spécialement pour le projet.

23 Par ailleurs, les créateurs du spectacle affirment avoir conçu ce spectacle de façon à uniformiser les occurrences.

24 Philippe PASQUIER, extrait du programme.

25 Sept personnages de l'objet dramatique furent joués par Lionel ARNOULD, Frédéric BOUFFARD, Hugo LAMARRE, Valérie LAROCHE, Martin RENAUD, Kiervi THIENPONT et Hugo TURGEON.