

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PLAGE AUX CRABES : UNE TRANSPOSITION NUMÉRIQUE DE RÉCITS POST-CANCER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR

DIMITRI DELPHIN

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier les 4 participants qui m'ont accordé leurs confiances et livré leurs histoires. Je garde un souvenir fort de chacune de ces rencontres et j'espère sincèrement avoir su retranscrire dans mon œuvre une portion de leur histoire. Je tiens à remercier mes codirecteurs Simon-Pierre Gourd et Louis-Claude Paquin pour l'accompagnement au cours des derniers mois m'ayant permis de faire émerger concrètement cette recherche. Éric Létourneau pour l'accompagnement au prémisce du premier prototype ainsi que pour ma propre entrevue. Je remercie aussi l'équipe pédagogique et technique de l'École des médias (Kenny Lefebvre) et du réseau Hexagram (Jason Pomrenski, Max Boutin et Victor Brayant) pour l'aide et le support tout au long de mes expérimentations. Je remercie aussi mes camarades Gabriel.le et Élixa pour l'écoute et la motivation que nous nous apportons durant nos sessions de travail, ainsi que Frédérique pour son œil de relectrice infallible. Enfin je remercie ma mère et mes sœurs pour la présence inconditionnelle et la force qu'elles m'apportent, et ce même à 5829 km.

AVANT-PROPOS

Naviguant dans différents univers créatifs depuis mon enfance, que ce soit grâce à des cours de dessin, de piano ou même de cirque, j'ai toujours puisé dans ma créativité pour m'exprimer et faire ressortir mes émotions. Captivé par l'image en mouvement, j'ai rapidement pris en main appareils photo, caméras et logiciels de montage et d'effets spéciaux afin de créer à l'aide de nouveaux médiums. C'est donc tout naturellement que je me suis tourné vers des études dans ce domaine. Après un brevet de technicien supérieur en audiovisuel (option montage et postproduction) en France, j'ai poursuivi mes études par un baccalauréat en communication, profil média interactif, poussé par la volonté de pouvoir jouer avec les images dans l'espace physique, en dehors des salles de montage et des écrans de télévision. Une autre motivation était celle d'avoir la possibilité de ressentir ma présence physique au sein des créations, et donc instaurer un dialogue avec l'installation. C'est dans ce programme que j'ai pu continuer la mise en œuvre de ma créativité par l'entremise de nouveaux médias. Mais c'est aussi au cours de ces années que j'ai été confronté à la maladie, remettant de nombreuses fois en question la poursuite de ce cursus ainsi que ma vie au Québec. Finalement, les possibilités créatives offertes par l'ensemble des médiums utilisés dans mes études m'ont permis d'avancer et d'entrer dans le monde du travail. Ces expériences professionnelles dans différentes compagnies de création numérique et multimédia m'ont donné l'occasion de travailler autant sur des projets de grande envergure (une table interactive dans l'entrée du Burj Khalifa à Dubaï) que sur des projets à plus petite échelle (l'exposition *De Terrebonne a fort Chipewyan* au musée de Terrebonne). Malgré le fait d'avoir toujours gravité dans un milieu hautement créatif que ce soit dans mes pratiques privées (théâtre, montage vidéo, etc.), lors de mes études ou dans les compagnies d'expériences multimédias, je ne me suis jamais accordé la confiance nécessaire pour passer le cap de la création en tant que concepteur, créateur ou artiste (le nom importe peu). Ce n'est qu'à travers un épisode d'épuisement professionnel que j'ai eu l'occasion de revoir l'intérêt que je portais à la pratique des arts multimédias, de la vidéo et du théâtre. C'est donc en quête de ma propre pratique de création que j'ai décidé d'entreprendre la maîtrise, avec l'intention de proposer une recherche axée sur le cancer. Recherche dont j'avais entrouvert la possibilité lors de la fin de mon

baccalauréat en mai 2016. Les questions que je me posais alors, ainsi que mon souhait de vouloir lier santé et médias m'ont poussé à débiter cette recherche. Ainsi, c'est avec beaucoup de satisfaction et d'enthousiasme que je présente *La plage aux Crabes*. En espérant que dans sa finalité, cette recherche-crédation puisse engendrer autant de réflexions chez les visiteurs qu'elle a pu le faire chez moi, en seulement quelques mois.

La Plage aux Crabes est donc le fruit d'une réflexion personnelle, des aléas de la vie et de 24 mois de recherche, de création et de remises en question.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 INTENTIONS.....	3
1.1 Énoncé d'intentions.....	3
1.2 Pourquoi <i>La plage aux crabes</i> ?.....	4
1.3 Une expérience documentaire immersive	5
1.4 Problématique et question de recherche.....	8
CHAPITRE 2 ANCRAGES CONCEPTUELS.....	10
2.1 Le récit	10
2.1.1 Ricoeur et la temporalité	10
2.1.2 Ricoeur et la poétique.....	12
2.2 Morin : La reliance	14
2.3 Alberganti : L'installation immersive.....	17
CHAPITRE 3 CADRAGE DE L'OEUVRE.....	22
3.1 <i>Le phare des roches Douvres</i> – Yann Paranthoën (1996)	22
3.2 <i>Ciel à outrance</i> – Brigitte Poupart (2022)	23
3.3 <i>Sphere Packing : Bach, Pan-Anthem</i> – Rafael Lozano Hemmer (2018 & 2014)	24
CHAPITRE 4 RÉALISATION DÉMARCHE ET MÉTHODOLOGIE.....	27
4.1 Les entretiens	28
4.2 Le montage des entrevues	29
4.3 Composition de l'univers.....	31
4.3.1 Espace sonore	33
4.3.2 Ponctuations sonores.....	35
4.3.3 Personnalités.....	36
4.4 Essais médiatiques, dispositifs, prototypes et œuvre finale	36
4.5 Réception de l'œuvre	39

4.5.1 Le récit.....	39
4.5.2 L'expérience immersive	40
CONCLUSION	42
ANNEXE A SCHÉMAS CONCEPTUELS LIÉS À L'OEUVRE	44
ANNEXE A.1 : Schéma de la logique de spatialisation en fonction des temporalités	45
ANNEXE B	46
ANNEXE B.1 : Exemples de diffusions en fonctions du nombres de points.....	47
ANNEXE B.2 : Tableau des éléments dans la composition de l'espace sonore	48
ANNEXE B.3 : Tableau des ponctuations sonores.....	49
ANNEXE C ESSAIS MÉDIATIQUES ET ITÉRATIONS.....	51
ANNEXE C.1 : <i>Paysage anxieux</i> , première expérience de composition dans un dispositif sonore immersif	52
ANNEXE C.2 : <i>Réinjection(s) Temporelle(s)</i> , exploration interactive sur la fragmentation visuelle du visage.....	53
ANNEXE C.3 : <i>La plage aux Crabes</i> , version de l'œuvre accompagnant ce mémoire.....	54
ANNEXE D GRILLE D'ENTREVUE.....	55
ANNEXE D.1 : Grille d'entrevue juillet et août 2022	56
ANNEXE D.2 : Grille d'entrevue juillet et août 2023	57
ANNEXE E SCHÉMAS TECHNIQUES ET D'IMPLANTATION	58
ANNEXE E.1 : Schéma d'implantation du dôme 8 haut-parleurs (J3862).....	59
ANNEXE E.2 : Schéma d'implantation du dôme 16 hauts parleurs (Salle TOKYO)	60
ANNEXE E.3 : Schéma de branchement	61
ANNEXE E.4 : Schéma d'implantation du dôme 32 hauts parleurs (Salle Mezzanine)	62
ANNEXE E.5 : Schéma d'élévation du dôme 32 hauts parleurs (Salle Mezzanine)	63
CORPUS D'ŒUVRES COMPARABLES	64
BIBLIOGRAPHIE.....	65

RÉSUMÉ

La Plage aux Crabes est une installation immersive qui invite le public à explorer un espace indéfini, entre réalité et imaginaire, en compagnie de fragments sonores de survivants du cancer. Sous l'influence de l'humeur changeante de la mer et des différents témoignages, les visiteurs sont entraînés dans un récit intime de la maladie.

Cette œuvre explore la place de la temporalité et des forces de reliance dans la maladie, elle interroge notre rapport aux maux qui façonnent notre identité. *La Plage aux Crabes* est ainsi un exutoire personnel, mais aussi une invitation à la réflexion sur les expériences de vie que nous partageons tous, et sur leur transmission aux générations futures.

En utilisant un dispositif sonore immersif, cette création propose un récit commun entre plusieurs vies, invitant les visiteurs à se connecter à leurs propres souvenirs et émotions. *La Plage aux Crabes* est ainsi une expérience introspective, qui invite chacun à réfléchir à sa propre histoire et à partager ses expériences avec les autres.

Mots clés : INSTALLATION, IMMERSION, SPATIALISATION, CANCER, TEMPORALITÉ, RÉCIT, TÉMOIGNAGE

INTRODUCTION

La maladie fait partie des maux universels que chacun vivra au cours de sa vie. Que ce soit personnellement ou en accompagnant un proche. Pouvant prendre différentes formes et présences, une même maladie peut affecter de façon unique chaque individu. Cet impact peut être de courte durée ou perdurer dans le temps, créant ainsi un ensemble de récits différents les uns des autres. Pourtant, ils sont tous liés par la maladie. Il est ainsi pertinent de s'intéresser aux pratiques permettant la diffusion de ces récits tous uniques, personnels, mais communs. L'idée de cette recherche vient d'un questionnement personnel sur ma propre expérience avec la maladie autant que celle des membres de ma famille. Ce projet est né aussi de l'envie de comprendre comment ce vécu vient se placer dans l'histoire commune de la maladie. Dans le cadre de cette recherche, je m'intéresse spécifiquement au cancer. L'objectif de ce projet est de proposer une création unique à travers une approche liée à la construction du récit et à son lien avec la notion de temporalité. Je voudrais donc comprendre quelles sont les méthodes et concepts permettant de proposer une création alliant de nombreux récits d'expériences tout en s'assurant de générer l'empathie et un échange sur le sujet proposé auprès des visiteurs.

Ce document présente mon mémoire de maîtrise en communication, profil recherche-crédation média expérimental à l'Université du Québec à Montréal. À travers ce document, j'exposerai les avenues choisies pour étudier la diffusion possible de récits dans l'installation immersive et les manières dont nous pouvons construire un récit commun porteur de force, de reliance.

Dans le premier chapitre, je présenterai mes intentions et la source du projet, ainsi que la question de recherche. Dans le second chapitre, j'aborderai les ensembles de concepts me permettant de situer et d'ancrer la suite de ma recherche tout en explorant comment ceux-ci s'interconnectent. Le chapitre trois me permettra de proposer un corpus d'œuvres m'ayant servi d'inspirations. Il s'agit d'œuvres dont j'ai pu reprendre certains principes, ou au contraire des œuvres qui m'ont touché, mais dont je voulais me détacher. Dans le chapitre quatre, je présenterai les différentes étapes de ma recherche incluant l'ensemble des méthodes que j'ai

mises en place afin de mener à bien ce travail de recherche. Je présente aussi les différentes versions de mon œuvre avant d'en arriver à sa forme finale présentée dans un dôme à l'Agora Hydro-Québec en décembre 2023. Enfin, à l'aide d'un retour sur l'ensemble du projet, j'en présenterai une conclusion. Celle-ci portera sur les éléments que j'ai pu comprendre et mettre en avant, ainsi que sur l'impact personnel que cette recherche-crédation a pu avoir chez moi.

CHAPITRE 1

INTENTIONS

1.1 Énoncé d'intentions

La plage aux crabes se veut être un essai de création présentée sous la forme d'une expérience documentaire. Un espace aux frontières déterminées par l'environnement sonore évoluant tout au long de l'expérience. C'est dans cet espace que le visiteur est invité à découvrir le récit de différents survivants du cancer à travers la construction d'une histoire commune. La plage aux crabes utilise un dispositif sonore immersif (dôme de 32 haut-parleurs), invitant le visiteur à se laisser aller au gré des voix et événements sonores. L'espace immersif offre un espace où chaque personne est libre de vivre l'expérience debout, assise, en se déplaçant, laissant son corps voguer au rythme du récit.

Par ce travail de recherche-crédation, je souhaite créer une première approche permettant de transposer des témoignages afin de proposer une réflexion personnelle ou publique sur la notion de maladie. Je désire ainsi suggérer une alternative aux documentaires sur le sujet, en me concentrant un peu plus sur l'après et la place que les récits des personnes guéries prennent dans le récit commun du cancer. Nous pouvons entendre différents récits au travers de nos interactions sociales. Que ce soit des membres de notre famille, des collègues ou des amis, nous emmagasinons de nombreux récits ne nous appartenant pas. Pourtant, certaines écoutes nous marquent plus que d'autres. Au-delà du sujet ou du lien entretenu avec ces personnes, leurs histoires résonnent dans notre esprit et notre corps. C'est précisément dans cet écho que ma recherche-crédation prend sa source, dans le souhait d'exprimer des histoires qui nous submergent, de mettre à jour une méthodologie permettant de créer des récits d'histoires communes afin de générer une nouvelle forme d'empathie et de compréhension de sujets difficiles auprès du public.

1.2 Pourquoi *La plage aux crabes* ?

Le choix de la thématique n'a pas été difficile. Il est directement issu de ma propre histoire qui peut avoir tendance à me submerger. Le cancer, ou la maladie plus largement, a toujours été partie intégrante de l'histoire de ma famille. Ma grand-mère est décédée à la fin des années 90 d'un cancer. Cela a été pour moi la première rencontre avec « la »¹ maladie, celle qui est associée à la mort et l'épreuve. Ayant 4 ans à ce moment-là, peu de discussions ont eu lieu quant au départ de ma grand-mère et de ses causes exactes. Le cancer tue inévitablement dans mon esprit. En 2003, mon père décède d'une maladie rare (dite « orpheline »)² après de nombreuses années de combat, impliquant traitement à la maison et séjours d'hospitalisation. Cet événement, déterminant dans la vie d'un enfant de 10 ans, marque le début d'un rapport compliqué avec le milieu hospitalier. J'étais alors persuadé qu'être gravement malade impliquait un destin tragique.

Ancien patient d'un cancer diagnostiqué en 2014, étant alors âgé de 21 ans, j'ai eu beaucoup de mal à porter ce récit et à me l'approprier. Ainsi, je me suis longtemps posé des questions sur ma rémission. Quand est-ce que l'on guérit du cancer ? Pourquoi est-ce que je trouve l'après plus difficile que le pendant ? Autour de moi, on parle de mon cancer au passé. Pourtant, il est encore conjugué au présent et même au futur dans mes pensées. À force de me battre contre les vagues de mon esprit, j'ai décidé d'entreprendre cette recherche. De lecture en lecture et de rencontre en rencontre, un thème se dégagait. Celui du combat que l'on doit mener contre quelque chose qu'on ne contrôle pas, d'une maladie qui a tendance à revenir par cycle, ou à guérir par l'entremise de cycles (chimiothérapie, analyses sanguines récurrentes, etc.). L'océan, la mer, les vagues, l'impermanence. Portion intime de ce projet de recherche; j'ai rapidement associé mon signe astrologique, cancer (signe d'eau) étant né un 6 juillet, au destin de ma maladie. Accompagné par ce signe, mais aussi par le symbole associé à celui-ci. « Le mot cancer tire son origine du mot latin homonyme qui signifie crabe » (Centre Paul Strauss – unicancer Strasbourg, 2019, paragr. 1). Par la suite, Hippocrate sera le premier à proposer une comparaison par

¹ J'utilise « la » pour appuyer la différence entre un rhume et les maladies nécessitant hospitalisations.

² Une maladie rare ou « orpheline » est définie comme étant une maladie qui touche moins de 1 personne sur 2000. (Regroupement québécois des maladies orphelines)

analogie entre le crabe et des tumeurs au sein. « La tumeur est en effet centrée par une formation arrondie entourée de prolongements en rayons semblables aux pattes d'un crabe. » (*Idem*). Nous verrons plus tard dans le Chapitre 4 ,que tous ces éléments cohabitent dans ma construction personnelle ont eu un impact fort sur le processus de création.

1.3 Une expérience documentaire immersive

Tout au long du processus de recherche et de création de cette œuvre, je me suis questionné sur la nature de ce projet. Pendant plusieurs mois, j'ai préféré qualifier mon projet d' « installation immersive ». Comportant pendant de nombreuses itérations une portion visuelle physique (voir ch. 4), ce projet s'ancre dans la définition que proposait Alain Alberganti de l'installation (2013, p. 101) « comme un projet d'espace à vivre, comme une maquette d'espace à l'échelle 1/1, comme une projection de l'espace de la pensée (conception) dans l'espace sensible (perception) ». Avec la présence de l'ensemble des haut-parleurs, ainsi que des supports visuels, j'ai commencé à construire un espace me permettant d'appuyer le processus de pensée dans lequel je me situais lors des premiers mois de ma recherche. Mais lorsque le projet a évolué et ne comportait plus d'écrans vidéo, je me sentais moins à l'aise avec le terme d'installation (bien que les concepts énoncés par Alberganti me servent d'ancrage conceptuel dans le chapitre 2). Une chose est certaine, mon projet se veut immersif. En utilisant le dispositif sonore de 32 haut-parleurs, je cherche à plonger le spectateur dans un environnement de réflexion et d'ouverture, pour tenter de proposer une façon plus sensible et personnelle de recevoir des récits. La définition d'immersion proposée par Olivier Grau met extrêmement bien en avant l'état dans lequel j'aspire à positionner le public :

Immersion can be an intellectually stimulating process; however, in the present as in the past, in most cases immersion is mentally absorbing and a process, a change, a passage from one mental state to another. It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening. » (p. 13)

Entrer dans l'espace du dôme, c'est entrer physiquement et mentalement dans un nouvel espace dont le visiteur ne contrôlera pas les règles. Le placer dans cette situation l'invite à être moins dans le jeu de son corps actant, mais bien d'entrer dans son corps vivant (Andrieu 2014, p. 15).

C'est en fonction de ses émotions, de la réaction de l'ensemble de son corps que le spectateur arrivera à percevoir l'expérience, ce qui lui permettra d'écouter les récits en adoptant un certain point de vue.

L'intérêt que je porte à partager des récits me vient de ma découverte de nombreux podcasts et émissions de radio durant les quelques mois de confinement que nous avons vécus depuis 2020. À travers ce format, c'est de la compagnie que j'ai avant tout trouvée. La sensation d'être accompagné, d'entendre des sujets de discussion variés me donnant le sentiment que nos relations sociales restaient inchangées malgré les restrictions sanitaires. Ensuite, ces différentes créations sonores ont réveillé en moi une envie enfouie depuis longtemps. Celle de raconter des histoires. De permettre à n'importe qui d'entendre l'histoire de quelqu'un d'autre et de s'y retrouver. De voir que malgré des expériences différentes, il existe des émotions singulières et universelles, ainsi que des paroles qui peuvent résonner en chacun de nous. La revue documentaire de juillet 2021 propose une description qui résume exactement ce que je ressens face à ce média ainsi que l'importance de créer un univers pour cette expérience.

L'expérience sonore invite au contraire à une appréhension du monde qui se déploie sur le mode du doute, de l'imagination, ou de l'évocation : sans vérification visuelle, la source et la nature des bruits sont souvent inconnues ou incertaines. Le régime de vérité et de connaissance dans lequel l'écoute nous engage, demande de composer avec le trouble et l'indétermination, d'éprouver plutôt que de prouver. (p. 195)

Les podcasts (ou balados) proviennent de programmes diffusés à la radio ou même de créations produites directement pour une écoute sur les plateformes de diffusion en continu. À force d'en consommer, j'ai pris goût à un type précis de créations audio : le documentaire radiophonique. Genre hybride qui prend naissance en la mutation de plusieurs genres existants déjà à la radio (Deleu, p. 6), le documentaire radiophonique a vu le jour principalement dans les années 1930, années durant lesquelles Carlos Larronde, journaliste français, parle d'une œuvre dans laquelle la description et l'ambiance passent au premier plan (Deleu,p. 3). C'est au début des années 2000 que le documentaire radiophonique prend plus de place dans l'espace de radiodiffusion, mélange entre « le radioreportage, l'entretien, la chronique, le débat, le « hörpiel » (jeu sonore pour l'écoute) l'émission musicale, les lectures, et même la fiction » (Deleu, p. 6) il prend différentes

définitions. C'est celle que Deleu propose, « indépendante des classifications des professionnels » (Deleu) que je retiens :

Par « documentaire radiophonique », j'entends : dispositif à caractère didactique, informatif et (ou) créatif, présentant des documents authentiques, qui suppose l'enregistrement de sons, une sélection de ceux-ci opérée par un travail de montage, leur agencement selon une construction déterminée, leur mise en ondes définitive effectuée par un travail de mixage, selon une réalisation préétablie, dans des conditions qui ne sont pas celles du direct ou du faux direct (Deleu, p. 6)

Le documentaire radiophonique étant, comme nous avons pu le voir un genre complexe, lui-même composé de différentes catégories. Bill Nichols (2001, p. 99) propose 7 modes (et non catégories) de documentaire. C'est dans le documentaire poétique ou « poetic mode » que vient s'ancrer mon processus de création (Nichols, p. 102). Ce type de documentaire propose une alternative à la diffusion de l'information :

The poetic mode is particularly adept at opening up the possibility of alternative forms of knowledge to the straightforward transfer of information, the prosecution of a particular argument or point of view, or the presentation of reasoned propositions about problems in need of solution. This mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of knowledge or acts of persuasion. (Nichols, p. 103)

Pour Nichols, il ne s'agit plus seulement de s'assurer de donner un sens à chaque lieu, chaque interlocuteur ou chaque action, mais bien d'explorer l'association et la création de schémas qui impliquent un changement de rythme, de temporalité ou d'espace (Nichols, p. 102).

En naviguant tout au long du processus de recherche et création, j'ai tenté de donner une définition précise de mon projet. Travaillant à le faire correspondre à une catégorie, je propose au final un objet? Une création? Une production? Aux croisements des genres : une expérience documentaire immersive.

1.4 Problématique et question de recherche

Aborder le cancer par le biais du média documentaire n'est pas nouveau. Le sujet a été traité de nombreuses fois avec des approches bien différentes. Allant du documentaire factuel au documentaire plus personnel comme *Mont Tétons* d'Anick Lemay (2019). Cette œuvre documentaire audiovisuelle nous propose de suivre l'actrice et survivante du cancer accompagnant différentes femmes dans leurs parcours face au cancer du sein. Remplie de témoignages de ces femmes, mais aussi de questionnements plus personnels de l'actrice, la création nous montre leur combat au jour le jour. Néanmoins, le documentaire n'est pas la seule forme de média permettant de présenter, de mettre en avant ces réalités. En 2015, Dr. Minn Nyong Yoon, professeure assistante et chercheuse à l'école de Dentisterie de l'université d'Alberta décide, accompagnée de collègues chercheurs, de lancer le projet *See me, hear me, heal me*. Le projet met en contact via différents ateliers, rencontres ou discussions des survivants du cancer du cou et de la tête avec différents artistes. Le but étant de proposer une incarnation des nouvelles réalités de ces personnes par le biais d'œuvres. L'expérience s'est finalisée par l'exposition *Flux : Responding to Head and Neck Cancer en 2017*. Conçu avec des artistes venant de disciplines différentes (sculpture, peinture, arts visuel, photographie), le projet avait pour but de diffuser les histoires des patients ayant eu ce cancer, en proposant une interprétation de leur expérience complexe au moyen d'œuvres d'art (Yoon, M.N , 2019, p. XIV). Ainsi, le sujet de la représentation de la maladie, que ce soit durant l'état dit "de malade" ou après, dans cette période que j'appellerai dans la suite de ma recherche "post-maladie", est utilisé dans différentes approches artistiques. Faire vivre ces histoires, c'est leur donner une vie en dehors du cercle privé, c'est mettre en avant des voix singulières dans l'expérience générale.

À travers ce travail, je souhaite offrir une incarnation physique de ces récits qui, bien qu'ils puissent avoir eu lieu il y a de nombreuses années, sont encore le présent de nombreuses personnes. À l'inverse de beaucoup de récits, ceux-ci ont un début, mais une fin qui reste toujours en devenir. Je désire trouver une première approche quant aux possibilités d'exposer la complexité de ces récits et quant à la manière dont ces expériences nous définissent dans le reste de notre récit de vie. À travers la transposition numérique de ces récits dans un espace tangible,

je me questionne sur la façon dont nous pouvons proposer une opportunité de réflexion aux visiteurs sur les récits qui les ont construits. Comment créer une incarnation de plusieurs récits post-cancer, chacun aux temporalités multiples, à des personnes naïves de ces expériences en passant par un espace audiovisuel immersif ?

CHAPITRE 2

ANCRAGES CONCEPTUELS

2.1 Le récit

2.1.1 Ricoeur et la temporalité

Afin de m'aiguiller et de comprendre (du moins en partie) la notion de récit, je m'appuie sur le travail de Paul Ricoeur. Dans son ouvrage *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique* (1983), l'auteur analyse les écrits d'Augustin d'Hippone et d'Aristote afin de délimiter une construction du récit. Le choix de travailler à partir de ces auteurs est justifié par plusieurs arguments. Pour Ricoeur, cela permet d'aborder la question par deux points de vue : « l'un par le côté des paradoxes du temps, et l'autre par le côté de l'organisation intelligible du récit » (Ricoeur, p. 18). Paradoxes du temps que j'ai moi-même abordés dès le début de ma réflexion sur ma problématique de recherche à travers la pensée de Bergson (lui-même s'appuyant sur Augustin d'Hippone, aussi appelé saint Augustin). Nous verrons d'ailleurs plus tard comment les notions de Ricoeur et de Bergson s'entrecroisent et comment elles ont alimenté mon travail. C'est dans ce lien qu'entretiennent ces deux points de vue que Ricoeur trace une première approche du récit. Il « suggère que les récits ont le pouvoir d'agencer, de réfléchir et de conférer un sens au temps : réalité problématique et angoissante, celui-ci devient « humain » grâce aux narrations, qui le travaillent, le mettent en forme et le donnent à penser. » (Dubied, 2000, p. 2).

Dans un premier temps, Ricoeur, par l'analyse des *Confessions* d'Augustin d'Hippone, tend à comprendre comment l'expérience temporelle du récit peut être reconfigurée. Expérience puisque raconter le temps est impossible et pose même un problème plus philosophique « Qu'est-ce donc le temps ? demande Augustin. Si personne ne me pose la question, je sais : si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer : je ne sais plus » (Augustin, d'après Ricoeur 1983, p. 12). Le récit est ainsi constitué d'éléments (que j'appellerai « instants » ou « fragments » dans la suite de ma recherche), mis bout à bout pour former un tout qui ne respecte pas forcément une linéarité temporelle. Ces instants, dans le récit, peuvent prendre différents temps :

Nous sommes prêts à tenir pour des êtres, non le passé et le futur en tant que tels, mais des qualités temporelles qui peuvent exister dans le présent sans que les choses dont nous parlons quand nous les racontons ou les prédisons existent encore ou existent déjà. (Ricoeur, p. 30)

Leurs liens de causalité peuvent différer en fonction du récit raconté, se basant sur le même ensemble d'instant. Si l'instant A est dans l'intrigue ou la résolution de notre récit, alors sa causalité avec un instant B advenu par la suite change, car « dans la réalité, les évènements n'ont ni début, ni milieu, ni fin » (Dubied, 2000, p. 6). Il est donc primordial de trouver un élément nous permettant de nous fixer dans le temps afin de pouvoir raconter un récit « il faut en effet que quelque chose cesse, pour qu'il ait un commencement et une fin, donc une intervalle mesurable » (Ricoeur, 1983, p. 42). Il reste alors à trouver cet intervalle mesurable.

Un premier indice pour comprendre cet intervalle mesurable réside dans la vision de Bergson de la durée. Pour lui elle est « une suite de multiplicités temporelles — tel par exemple le flux de la conscience — se caractérisant par la qualité, l'intériorité ou la fusion, la succession ou l'écoulement. Le temps vécu se déploie alors comme des multiplicités d'interpénétrations. » (Pigler, 2018, p. 2) On retrouve ici l'idée d'évènements et d'instant de Ricoeur. Ces « multiplicités temporelles » ou instants coexistent alors dans un espace non linéaire et ils portent tous une valeur temporelle en fonction de leur place dans le récit. Il est donc possible de voir le récit comme une succession d'instant aux temporalités différentes mises en causalité. Des temporalités qui correspondent aux trois temps existants dans les théories de Saint-Augustin, reprises par Bergson et Ricoeur. « Saint-Augustin disait d'ailleurs à peu près la même chose dans ses *Confessions*, livre XI, chap. XX : « Ce n'est pas user de termes propres que de dire : il y a trois temps : le passé, le présent et l'avenir. Peut-être dirait-on plus justement : il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur ; car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs ». » (Pigler, p. 1) Nous comprenons alors que l'élément nous permettant de commencer notre intrigue, notre point de départ en quelque sorte, réside dans le présent du lecteur, du narrateur. En effet c'est « l'impression, que les choses

en passant font en toi, y demeure (*manet*)³ après leur passage, et c'est elle que je mesure quand elle est présente, non pas ces choses qui ont passé pour la produire » (27,36) » (Ricoeur 1983, p. 44).

Ricoeur met en évidence, par sa lecture du travail de saint Augustin, que le présent du passé existe en tant qu'image empreinte. Ainsi, la mesure du passage du temps n'est non pas dans un mouvement extérieur (Ricoeur, p. 44), mais dans l'esprit lui-même. On y trouve l'élément fixe qui permet de comparer les temps longs et les temps courts. Le récit est donc une mise en intrigue qui « met en scène des êtres semblables à celui qui s'engage dans la lecture. Ricoeur parle de « figures » ou même de ces « personnages » en actes qui font du récit un véritable laboratoire de « la condition humaine » (Dubied, 2000 p. 10). La réception, ou plutôt la lecture dans le cas de l'analyse des récits littéraires de Ricoeur, est une partie qui constitue le récit. Le récit seul n'a pas de présent. C'est sa lecture qui lui donne une « actualité » (Dubied, p. 12).

La mise en intrigue, au-delà de créer cette causalité entre des faits aux temporalités hétérogènes, permet alors de créer un enchaînement et non une succession, de créer une concordance dans cette discordance ; « le « l'un à cause (dia) de l'autre » l'emporte alors sur le « l'un après (meta) l'autre ». C'est dans la vie que le discordant ruine la concordance, non dans l'art tragique » (Dubied, p. 8). Cette nouvelle concordance des instants, créée par l'homogénéité, devient alors l'histoire suivie par le lecteur. Histoire qui tend à être résolue, ou du moins à tendre vers un « point final même provisoire d'un ensemble cohérent ; le récit se déroule, guidé par l'attente de ce point final dont on sait bien qu'il parachèvera la narration, qui sans lui n'en serait pas une et n'en aurait ni la force ni le sens » (Dubied, p. 10).

2.1.2 Ricoeur et la poétique

Nous avons vu que le récit est composé d'instantanés, agencés en fonction du présent de la lecture, qu'importent les temporalités réelles de ces actions. Mais qu'est-ce que le récit en tant que tel ? Ricoeur propose une réponse suite à son analyse de *La poétique* d'Aristote. La notion de poétique

³ Manet qui vient du latin maneo, qui signifie rester, persister ou séjourner.

amenée par Aristote et reprise par Ricoeur est offerte en tant qu'opérations, en tant que processus. Elle devient même « l'art de « composer les intrigues » (1447 a 2) »(Ricoeur, 1983 p. 69). Composer une intrigue, c'est un processus d'imitation ou de représentation. Une activité mimétique permettant la mise en représentation dans des œuvres représentatives (Ricoeur, p. 69). C'est par ce travail d'imitation ou de composition poétique qu'il est alors possible de déterminer qu'un instant vaut comme commencement, milieu ou fin. C'est à travers des choix qu'il est possible de créer la mise en intrigue. Le commencement n'étant pas l'absence d'antécédents, mais l'absence de la nécessité dans la succession (Ricoeur, p. 81). La fin est ce qui vient après autre chose en fonction de la nécessité ou de la probabilité (Ricoeur, p. 81). Ainsi, le simple enchaînement sans processus poétique constitue le milieu. Il vient après un instant, et un autre instant arrivera ensuite. Il prend son sens au fil de la lecture.

S'il est possible de créer un milieu sans connexion logique, « c'est par ce que les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience : ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème » (Ricoeur, p. 81). La poétique n'est donc pas de simplement tenter de copier l'action que nous souhaitons exposer, c'est travailler à créer une étendue « qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'évènements enchaînés selon le vraisemblable ou le nécessaire fourni une délimitation (horos satisfaisante de la longueur)» (51 à 12-15) » (Aristote, 335 av. J.C., cité par Ricoeur, p. 81).

La mise en intrigue, le travail de la poétique, doit tout de même s'ancrer pour l'auditeur dans une précompréhension du monde de l'action. Précompréhension, ou impression comme nous l'avons vu plus tôt, qui permet d'accompagner le lecteur à « identifier l'action en général par ses traits structurels » (Ricoeur, p. 108). C'est alors un travail que l'auteur doit faire que Ricoeur appelle des « médiations symboliques » (Ricoeur, p. 108). Ces caractérisations symboliques ont des caractères temporels.

Le récit est alors un processus demandant à l'auteur de faire des choix afin de s'assurer une réception des auditeurs. Le travail réside donc dans la compréhension des instants et de leurs

incidences sur les autres. Certains de ces instants forment déjà un récit par eux-mêmes dans la façon dont ils nous sont rapportés. Il reste donc à créer à partir de ceux-ci un récit plus grand afin d'englober plusieurs points de vue mettant en avant les récits de plusieurs participants. C'est ce récit qui deviendra l'œuvre transmise aux visiteurs lors de l'expérience.

2.2 Edgard Morin : La reliance

Ainsi l'auteur acquiert une place prédominante dans la construction de ce récit et donc ultimement dans la réception des spectateurs. Par cette place, l'individu créateur s'autoaffirme et propose une interprétation de son point de vue, au centre de son monde (Morin, 2004, p. 16). Cette affirmation comprend deux principes : l'exclusion et l'inclusion (Morin, p. 16). L'exclusion signifie que « nul autre que soi ne peut occuper le site égocentrique où nous exprimons notre Je » (Morin, p. 16). À l'opposé, l'inclusion permet au sujet d'inclure son JE dans un ensemble, le couple ou la famille par exemple. Inclure le JE dans un NOUS. (Morin, p. 17). Pour Edgard Morin, c'est :

Comme si chaque individu-sujet comprenait en lui un double logiciel l'un commandant le « pour soi », l'autre commandant le « pour nous ». L'un commandant l'égoïsme et l'autre commandant l'altruisme. (Morin, p. 17)

Partager un récit, rapporter une histoire peut présenter une part d'égoïsme. La façon dont le narrateur décide, de façon consciente ou inconsciente, d'associer les actions, dont il décide de la représentation du monde qu'il dégage, peut tendre à soutenir un discours pour lui-même. Cela nous est tous arrivé, et moi le premier, de légèrement changer une histoire afin de venir conforter nos émotions. De venir justifier telle ou telle action ou pour tout simplement rendre le récit unique. Cet ensemble de prises de décisions amenant la modification d'une histoire différera en fonction de l'éthique individuelle du rapporteur. Nous avons donc une source d'éthique propre à chacun « qui se trouve dans le principe d'inclusion, qui inscrit l'individu dans une communauté (Nous), qui le porte à l'amitié et à l'amour, qui conduit à l'altruisme et qui a valeur de reliance (*Anschlusswer*). » (Morin, p. 19). Ainsi, un auteur pourra, dans le but de transmettre un récit, travailler avec une intention altruiste, en créant un récit englobant d'autres récits ne lui appartenant pas. Cette intention repose sur la notion de reliance.

Pour Edgard Morin,

La notion de reliance, inventée par le sociologue Marcel Bolle de Bal, comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement, et en donnant un caractère actif à ce substantif. « Relié » est passif, « reliant » est participant, « reliance » est activant. On peut parler de « déliance » pour l'opposé de « reliance ». (Morin, p. 269)

Morin, nous emmène aux balbutiements de notre histoire, de l'histoire du cosmos même. Dans ce que certains appellent le « vide », contraint à aucun concept tel que l'espace et le temps, une rupture est apparue. C'est dans la déflagration que « l'espace et le temps, grands séparateurs, appaurent avec le monde, notre monde » (Morin, p. 32). Dans la formation de notre univers, au moment des premiers changements thermiques, une relation, un dialogue indissociable existe alors entre les forces qui séparent, qui dispersent et celles qui relient, qui associent et qui intègrent (Morin, p. 33). Ainsi, un ensemble de forces tendait, et tend toujours, dans l'univers à la séparation de la matière, à la destruction. Existe face à celui-ci, un autre ensemble, des forces de reliance « faiblissimes à l'origine, provoquant la formation de noyaux d'hydrogène ou d'hélium » (Morin, p. 33).

La notion de reliance se rapporte alors à toutes les forces qui nous permettent de passer à travers la séparation. Même au-delà de la notion de séparation, comme l'indique Morin, les reliances intègrent en elles « leurs ennemies : la destruction et la mort. Ainsi, les étoiles vivent d'un feu qui les fait vivre et à la fois les dévore. » (Morin, p. 36). L'ensemble des écosystèmes vivent ainsi de mort. Incluant les animaux et les humains. Nous vivons par le fait que nos cellules et molécules sont en constante régénération après leur mort (Morin, p. 36). Ainsi, le lien que nous entretenons avec la mort est inné. En tant qu'être humain nous devons donc « à la fois, endosser et récuser toutes ces morts pour vivre » (Morin, p. 39). C'est au travers de cet endossement, de ces forces de reliance qui s'activent autour de nous, que la fraternité et l'amour se sont développés. Par chacun des actes éthiques des individus, nous pouvons voir la nécessité de la reliance. Les gestes éthiques que nous posons le sont dans « un acte de reliance, reliance avec autrui, reliance avec

les sciences, reliance avec la communauté. Reliance avec l'humanité » (Morin, p. 39). Et c'est lors de grandes ruptures dans l'enchaînement de notre vie, les ruptures nous rendant toujours plus autonomes, ou seul face à des questionnements et des incertitudes, que nous voyons la nécessité « d'être reliés à nos frères et sœurs en humanité » (Morin, p. 39). Grâce à la reliance, nous pouvons ainsi continuer à nous construire, à construire notre histoire personnelle, unique, mais à l'intérieur d'une histoire commune.

Comprendre l'autre, faire preuve d'altruisme, pour réussir à voir la place de l'autre, mais aussi la sienne dans l'humanité demande de faire preuve d'écoute afin d'apprendre. Bâtir un ensemble de connaissances, c'est séparer et relier (Morin 1995, p. 109). Pour placer une connaissance dans un ensemble, nous devons effectuer une analyse, afin de séparer l'information pour ensuite en obtenir une synthèse et rassembler le tout dans un ordre assimilable (Morin, p. 109). Une information n'aura aucun sens si elle n'est pas reliée dans un contexte, dans un système d'ensemble, « donc la connaissance a besoin de la reliance ». La reliance est une boucle infinie, avec sa force nous ne créons pas seulement des connexions « bout à bout », mais une connexion en un ensemble en boucle. « Du reste, dans le mot relier, il y a le « re », c'est le retour de la boucle sur elle-même ». (Morin, p. 111). C'est l'intention de cette recherche, voire même de ma recherche en général. À travers ce travail, je tente de mieux comprendre les expériences de mes « pairs » ayant vécu un cancer. En accumulant leurs points de vue personnels, leurs connaissances, petit à petit les miens évoluent, et évolueront jusqu'à la fin de ce projet. Il existe différents rapports de reliance à différents niveaux. L'intention de l'œuvre étant de proposer une compréhension de l'après-cancer, j'invite un public, souvent ne connaissant pas l'expérience de la maladie, à venir écouter et comprendre. C'est dans la pluralité des témoignages, dans ces histoires séparées que je cherche à rapprocher tout un chacun et à construire une nouvelle façon de parler de l'expérience du cancer.

La compréhension de la notion de reliance peut nous amener à des réflexions encore plus profondes qui touchent autant la philosophie que la sociologie, notamment sur la façon dont nos sociétés ne font pas preuve de reliance (Morin, p.127). Sur la façon dont garder en tête la reliance comme une force de vie nous emmène à accepter notre destin (Morin, p. 43). Je me permettrais

alors de proposer un dérivé de cette notion, basée sur les écrits d'Edgar Morin.

Ainsi, la reliance devient un phare dans tout processus de construction. Que ce soit dans la création de nouvelles relations interpersonnelles, mais aussi, dans notre cas, dans le processus de création. La reliance est un concept central dans la production d'un récit à partir de nombreux récits. Morin nous rappelle constamment que la notion de séparation est incluse dans celle de la reliance, « seul le séparé peut être relié » (Morin, p. 248). Certaines actions sont des éléments séparateurs (ils n'ont pas besoin d'être aussi tragiques que la mort), ils sont ces instants qui viennent désorganiser la machine d'une vie. Ces éléments, accumulés, tendent à donner une trajectoire à un récit qui l'éloigne du reste de la société. Mais en les reliant avec d'autres fragments, en faisant se répondre ces multiples instants de vie, nous travaillons à créer des ponts, des liens afin de mieux comprendre certaines histoires. Travailler avec une intention de reliance offre alors une posture de création. Libre à moi par la suite de m'en séparer temporairement pour mieux y revenir.

2.3 Alberganti : L'installation immersive

Dans les balbutiements de ma recherche, j'ai instinctivement décidé de travailler sur une expérience ou installation immersive. Sans doute par habitude de mes projets professionnels, mais aussi avec l'idée que l'immersion serait le meilleur moyen pour porter la voix des participants au public. Mes premières recherches sur la notion d'installation et immersion, m'amenant autant sur les territoires de l'art contemporain que sur le travail en réalité virtuelle, je ne trouvais pas une approche me satisfaisant ou avec laquelle j'étais 100% en accord. Les installations, comme les œuvres en réalité virtuelle, sont immersives toutes les deux, car leurs principales caractéristiques sont celles de travailler à modifier et proposer un nouvel espace au public, de donner la sensation d'un nouveau rapport à la spatialité. C'est cette notion sur laquelle Alain Alberganti a travaillé dans sa recherche aboutissant à son ouvrage *De l'art de l'installation : La spatialité immersive*.

L'œuvre d'art permet aux artistes qui la produisent de proposer une vision de la relation de l'homme au monde de façon sensible ou tangible (Alberganti 2013, p. 7). Notre rapport à l'art a

été délimité par l'espace plastique ou espace limite (Alberganti, p. 7). Cet espace, c'est la frontière que le public ne peut pas traverser. Ces œuvres ont des limites qu'il ne sera jamais possible de dépasser. Alors la relation proposée par les artistes est elle aussi limitée à cet espace plastique. Par la suite, la période de l'art moderne et ses artistes ouvrent un nouveau champ de création, celui de l'espace-milieu, c'est notamment chez les cubistes ou les peintres abstraits que nous retrouvons ce travail de l'espace (Alberganti, p. 7). Enfin, les recherches permises par l'espace-milieu amèneront avec l'apparition de l'art minimaliste à « une révolution dans la réception de l'œuvre d'art plastique en empruntant la théâtralité des arts du spectacle » (Alberganti, p. 7). Ce n'est plus seulement la matière en tant que telle qui est l'objet de réflexion et d'esthétisation, mais c'est aussi l'espace qui l'entoure qui est alors sculpté.

Pour continuer, il nous faut définir ce qui est entendu par le terme d'installation immersive. Au travers des écrits d'Alberganti, nous pouvons voir que différents auteurs ont travaillé à créer une classification de la notion d'installation dans le domaine de l'art. Dans un premier temps nous utiliserons la proposition de Mark Rosenthal venant de son livre *Understanding Installation art* (2003) qui propose deux genres d'installations « qui se distinguent par leur relation au lieu d'exposition qu'elles investissent » (Alberganti, p.104). L'importance dans la compréhension des installations artistiques réside non dans les objets qu'elles présentent, mais dans l'espace qui les accueille. « Une installation n'est pas un objet, mais un espace qui rend possible (conceptuellement) et sensible (artistiquement) la présence de l'objet » (Alberganti, p. 106). Il existe tout d'abord, un ensemble d'installations dites autonomes par rapport au lieu d'exposition, nommé par Rosenthal comme « fill-space installation » (Rosenthal dans Alberganti 2013, p. 104). Ensuite, un ensemble d'œuvres dépendantes du lieu d'exposition, qui sont les « site-specific installations » (Alberganti, p. 104). Ces deux genres peuvent aussi être vus comme d'un côté les installations non *in situ* et de l'autre les installations *in situ* (Alberganti, p. 105). Leurs différences résident ainsi autant dans leurs rapports au lieu d'exposition que dans ce qu'elles tendent à exprimer auprès du visiteur. Des installations dites non *in situ* rassemblent des installations plutôt « abstraites, envoûtantes et spectaculaires » (Alberganti, p. 105). On y trouve aussi des installations qui cherchent « à imiter des lieux de la vie quotidienne » (Alberganti, p. 105). Quant aux installations *in situ* elles sont liées intimement à leur lieu d'exposition. Elles sont tant liées

qu'il n'est pas possible de les transporter ailleurs. Dans cette catégorie nous retrouvons les installations de détournement et les installations de retournement du lieu investi (Alberganti, p. 105).

Il reste alors à voir comment nous pouvons exprimer la différence de l'espace proposé par ces deux types d'installation. Une issue serait de s'intéresser à la notion d'immersion qu'offrent les deux types d'installations. Alberganti s'appuie sur les travaux d'Ilya Kabakov qui proposent deux types d'installations. Le premier regroupe « des installations qui ont en commun d'établir une relation neutre à l'espace du lieu. L'espace abrite les objets présentés sans entretenir de relation privilégiée avec eux. » (Kabakov dans Alberganti 2013, p. 106). Le second groupe, c'est celui des installations dites « totales », qu'Alberganti renommera « installations immersives ». Ces installations confrontent le visiteur à un nouvel environnement souvent inattendu, mais qui se présente comme un tout cohérent. Le public sera en lien avec des objets liés à l'environnement proposé ainsi qu'à d'autres spectateurs, eux aussi perçus comme une partie de l'ensemble (Alberganti, p. 105). C'est ce type d'installation qui nous intéresse précisément dans le cadre de ma recherche. L'immersion y joue un rôle fondamental en permettant de travailler l'espace afin de délivrer le récit au visiteur. Pour Alberganti :

L'immersion dans une installation consiste donc en une rencontre du spectateur avec un lieu inhabituel, habité par des objets et par d'autres spectateurs, et structuré par un ensemble de tensions qui fondent sa cohérence. L'installation est le lieu d'un événement : l'expérience spatiale du visiteur. (2013, p. 107).

Nous retrouvons cette notion de tension que nous avons pu aborder dans le déroulement du récit. Celui-ci tend vers un point final. C'est ce qui lui donne son caractère de narration (Dubied 2000 p. 10). Les fragments sonores que j'utilise, dans mon cas comme objet de mon installation immersive, sont dans leur fonction des morceaux du puzzle du nouveau récit activateur de cette tension. Leur position dans l'espace et les potentiels déplacements des visiteurs dans celui-ci créeront cette tension entre le monde réel et l'univers du récit. C'est au travers du visiteur que l'immersivité potentielle d'une installation prend vie. En effet, ce n'est pas l'espace qui est immersif, mais c'est la sensibilité créée par celui-ci dans le corps du visiteur qui rend l'espace

immersif (Alberganti 2013, p. 201). C'est la capacité du corps sujet à s'immerger dans l'espace dont la spatialité est créée par la présence même du visiteur. Une installation immersive se manifeste grâce à la « qualité d'un espace à exister par immersion et par émergence du corps-sujet » (Alberganti, p. 201). C'est dans ce que vit le visiteur que l'immersion prend racine et évolue au gré des déplacements du dit visiteur, mais aussi des autres visiteurs autour de lui. L'installation immersive ce n'est pas « définir les termes du rapport art /réel » (Alberganti, p. 275), ou forcer une frontière ferme entre l'art et le réel (comme un cadre de tableau pourrait le faire). C'est accepter qu'il existe une frontière et que celle-ci devienne alors un lieu de passage, lieu de vie en devenir (Alberganti, p. 276).

Étant ainsi placé dans un espace actif, le spectateur devient un facteur actant sur l'évolution de l'expérience et dans mon cas, du récit. Sa présence n'est ni anodine ni neutre. Par ses déplacements, par son écoute consciente et inconsciente en fonction de son positionnement, il vit une expérience unique. L'installation « permet la création d'espace que nous qualifierons d'espace de connexion, en reprenant la terminologie utilisée par Françoise Choay dans son analyse de l'évolution de l'espace urbain au cours des siècles passés » (Alberganti, p. 127). L'espace de connexion est donc un espace permettant l'échange entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur.

À travers ces échanges, l'artiste cherche à lier le visiteur à l'environnement l'accueillant. Proposer une installation immersive c'est faire preuve d'intention de force de reliance. C'est travailler en constante balance sur cette frontière qui peut séparer l'œuvre du public, les visiteurs entre eux et le public de l'artiste. L'intention de l'installation immersive « relève de l'art de faire et de vivre qui nous révèle l'autre dans sa présence à l'espace » (Alberganti, p.288).

Le fonctionnement de l'espace est donc primordial pour gérer les relations qui peuvent exister entre l'installation et la personne qui expérimente celle-ci. Par fonctionnement, j'entends les règles qui régissent l'univers créé, dans lequel nous invitons notre spectateur. Et c'est principalement grâce au dispositif hémisphérique de 32 haut-parleurs que je peux créer, travailler à proposer une installation permettant au public de se relier avec le récit.

L'expérience des visiteurs réside alors principalement dans la relation qu'ils entretiennent avec les objets sonores, mais aussi dans les rapports que ces objets entretiennent les uns avec les autres. Nous retrouvons des effets de déliance rappelant l'existence de la frontière entre l'art et le réel grâce aux procédés de compositions, mais aussi des forces de reliances qui amènent public, objets et artiste à se lier. L'installation immersive fait force de reliance, et ignore la séparation du temps et de l'espace (Morin 2004, p. 42).

Tout au long de ce chapitre, j'ai tenté d'exposer les principaux concepts que j'ai explorés au cours de ma recherche. Le choix de s'arrêter sur ceux-ci est devenu naturel au fur et à mesure de mon travail de recherche-crédation. Le concept de reliance de Morin se retrouve dans le concept du récit de Ricoeur et ces deux concepts ont leur place dans la conceptualisation, mais aussi dans l'acte de création de l'installation immersive. En faisant preuve de reliance, en ayant conscience des séparations existantes entre le récit et le public, j'ai l'occasion de construire un récit nouveau proposant un point de vue altruiste sur une expérience de vie. L'installation immersive devient l'espace en devenir dans lequel les objets, agencés comme des fragments de récits et soumis à des mouvements ou forces, attendent la rencontre avec des visiteurs pour dévoiler leur plein potentiel.

CHAPITRE 3

CADRAGE DE L'OEUVRE

L'œuvre accompagnant ce mémoire est, comme nous l'avons vu dans la section 1.3, une expérience documentaire immersive. Catégorie n'existant pas formellement, mais se trouvant à l'intersection du documentaire radiophonique et de l'installation immersive, mais aussi plus largement de la notion d'expérience artistique (concept mis en avant par John Dewey dans son livre *Art as experience*, 1934). Le corpus médiatique que je propose a évolué au fil de mes découvertes personnelles, de mes réflexions suite à l'évolution de mon projet, mais aussi au travers de recommandations de proches reconnaissant certains aspects de ma recherche dans des œuvres existantes. Je présenterai dans les lignes qui suivent différentes créations dont les influences se font sentir de façon plus ou moins forte dans mon travail. Elles viennent d'horizons différents, de disciplines différentes. Certaines ont pu m'influencer dans la technique, d'autres dans le discours ou alors dans les concepts explorés. Les artistes à l'origine de ces œuvres sont contemporains, pour la plupart encore vivants (à l'exception de Yann Paranthoën) et ont tous travaillé différents médiums, ne se limitant jamais à une seule discipline dans l'exploration de leur art. On retrouve dans l'ensemble de ces œuvres, une sensibilité à l'exhaustivité. Trouvant ainsi un juste milieu important permettant de donner assez d'informations aux visiteurs tout en leur permettant par la suite de créer leurs propres interprétations, leurs propres réflexions.

3.1 *Le phare des roches Douvres* – Yann Paranthoën (1996)

Tableau sonore (PointCulture, 2023) réalisé lors d'un séjour de huit jours en compagnie d'occupants du lieu, *Le phare des roches Douvres* est un documentaire de création de Yann Paranthoën réalisé en 1996 et diffusé pour la première fois en décembre de cette même année sur France Culture dans le cadre de la programmation *Aux pays des solitudes* (*Ibid*). En mêlant ambiance sonore, bruitages et entrevues, Yann Paranthoën nous emmène dans le quotidien des

gardiens du phare de la Roche Douvres. Alternant entre l’entrevue, le journal intime ou le travail de composition sonore, Paranthoën nous fait voyager dans un univers complet.

Je reconnais mes propres intentions dans son travail. Notamment les temporalités qui sont mélangées, permettant de créer des omissions lui donnant l’occasion de croiser les entrevues. Comme j’ai pu le présenter dans mon premier chapitre, l’univers de l’océan et de la mer s’est facilement offert à moi. Cette œuvre de Yann Paranthoën m’a beaucoup influencé. J’ai retrouvé dans le paysage proposé un espace. Il utilise les états de la mer et la météo pour venir créer des ruptures ou des liants entre les différents chapitres de son œuvre, utilisant les éléments comme des forces à deux pouvoirs, ceux de relier et de délier. L’eau devient un élément clé de la construction du récit qui accompagne le récit et les spectateurs tout au long de l’expérience.

L’écoute de *Le phare des Roches Douvres* est l’élément m’ayant permis de poser les bases de l’œuvre accompagnant ce mémoire. J’ai pu y puiser beaucoup d’inspiration, mais aussi me confronter aux différences de traitements et d’approche. Notamment dans la position du créateur. Alors que Yann Paranthoën se laisse aller à des confidences sur ses questionnements face à ces hommes vivant loin de la terre ferme, je me suis longtemps questionné sur ma position dans mon œuvre. Étant déjà présent au travers de mon propre récit d’expérience du cancer, j’ai pris la décision de ne pas être présent en tant que narrateur omniscient. L’étant déjà par mon rôle dans le montage des entrevues, je souhaite ainsi ne pas ajouter un nouveau filtre d’interprétation personnelle pouvant ainsi modifier la réception du public.

3.2 *Ciel à outrance* – Brigitte Poupart (2022)

Œuvre immersive de 45 minutes, réalisée entre 2020 et 2022 et présentée au Centre Phi en début d’année 2022, *Ciel à outrance* invite un petit groupe de spectateurs à naviguer entre un paysage de débris, résultat du drame du 11 septembre 2001. Équipés d’un casque audio ainsi que de capteurs infrarouges, les visiteurs groupés sont invités à suivre un parcours en s’approchant des éléments lumineux leur proposant de découvrir une suite de récit d’habitants de New York. On apprend alors leurs réflexions le jour du 11 septembre. Le dispositif sonore permet de connaître la position du spectateur dans l’espace et ainsi de créer une spatialisation sonore 3D. En fonction

de notre position, nous pouvons entendre une histoire dite au téléphone, si on s'approche d'un poste radio, on peut entendre les nouvelles de cette journée-là. Les récits sont proposés en fragments, alternant entre les différents protagonistes.

Comme dans ma création, je retrouve cette volonté de créer rapidement une empathie envers les récits. Et très vite, nous, les visiteurs, avons tendance à venir puiser dans nos propres expériences vécues pour faire des liens avec celles qui sont racontées. À chercher des souvenirs, des dates, des moments précis. C'est ce que les neuropsychologues nomment le souvenir flash (Lecouvey *et al*, 2020), souvenir à la fois de l'évènement et de ce que nous étions en train de faire lorsque nous avons appris l'évènement. Nous écoutons alors ces récits de personnes pour qui le 11 septembre est une date importante pour bien d'autres raisons. La naissance d'une enfant, un divorce, le décès d'un proche. À travers les dégâts de la catastrophe, du récit commun que nous en avons, nous découvrons les histoires individuelles, les réalités allant parfois à l'encontre des attentes préconçues des histoires liées à cette journée fatidique.

C'est cette multiplicité de voix que je mets en contact dans mon œuvre. Proposer comme le fait *Ciel à outrance* de voir une pluralité de récits liés à un concept, un évènement commun. *La plage aux crabes* comme la proposition de Brigitte Poupart, tend aussi à emmener le visiteur dans un parcours tout en lui laissant le choix d'explorer. À la différence que les récits sonores seront toujours présents, le visiteur pourra cependant en fonction de son emplacement dans l'espace avoir un rapport différent aux fragments.

3.3 *Sphere Packing : Bach, Pan-Anthem* – Rafael Lozano Hemmer (2018 & 2014)

Rafel Lozano-Hemmer, artiste multidisciplinaire a proposé de nombreuses œuvres composées de multiples fragments vidéo, mais aussi audio. Dans les deux œuvres *Sphere Packing : Bach* et *Pan-Anthem* il propose aux visiteurs des créations audio. La première pièce, *Bach* nous invite à prendre place dans une sphère composée de 1128 haut-parleurs jouant tous une pièce différente de Bach. L'effet immersif est immédiat et enveloppe le visiteur dans l'ensemble de l'œuvre du compositeur. La sensation ainsi créée est celle de reconnaître les similitudes, mais aussi les différences dans l'ensemble du répertoire du compositeur. En s'approchant d'un bord ou de l'autre de la sphère,

le visiteur à l'opportunité de s'attarder sur une composition précise, en se concentrant à la faire ressortir dans son écoute des autres œuvres diffusées. L'accumulation des sources audios peut dérouter, mais permet aussi de prendre conscience de la création prolifique de Bach. En invitant les visiteurs dans mon œuvre c'est la quantité de récits similaires, mais différents que je tends à proposer. L'accumulation de discours forçant parfois le visiteur à se concentrer sur un seul nous permet de prendre conscience des multiples réalités.

Pan-Anthem est une installation interactive dans laquelle des centaines d'hymnes nationaux sont joués en fonction de l'approche du visiteur. Chaque musique est jouée par un haut-parleur spécifique qui peut être repositionné en fonction de la configuration de l'œuvre. En effet, en fonction de la disposition des haut-parleurs, l'œuvre montre de façon visuelle et sonore une statistique différente. Que ce soit par exemple le nombre de femmes dans le parlement, ou la somme investie par le pays dans chacun de ses habitants pour une année. L'œuvre peut évoluer afin de délivrer un discours différent. C'est le visiteur en s'approchant des haut-parleurs qui active la lecture audio. En se déplaçant, il découvre petit à petit, au travers de la cacophonie, la répartition des pays par rapport à la donnée visualisée. C'est le déplacement du visiteur qui permet la construction du récit. L'œuvre est pensée pour impliquer le spectateur et la position de celui-ci. L'utilisation des différentes couches audio, la superposition de ces hymnes permet de révéler simplement une réalité, permet de représenter en un instant les similitudes et différences entre différents pays. Cette approche de la superposition est quelque chose que je propose aussi à travers mon projet. Liés dans la temporalité, mais aussi dans l'espace (par rapport à la position des sources dans l'espace audio) des récits similaires avec leurs différences. Dans *La plage aux Crabes* je souhaite aussi inviter le visiteur à se déplacer pour découvrir par lui-même le récit, bien qu'il soit proposé dans son ensemble. Son déplacement lui donne l'occasion d'écouter un point de vue unique par rapport aux autres visiteurs.

L'ensemble des œuvres proposées ont plusieurs points communs. D'abord, elles proposent l'exploration de différents récits, à partir de différents points de vue. Que ce soit des travailleurs de phare dans l'œuvre de Yann Paranthoën ou la vision d'un pays en fonction de certaines données. Toutes ces œuvres utilisent le son comme matière première pour explorer plus en détail la relation entre l'audio et le récit, mais les artistes derrière ces créations ont par le passé travaillé avec différents médiums. Brigitte Poupart a travaillé en danse, vidéo et théâtre. Rafael Lozano-Hemmer est un artiste multidisciplinaire qui ne se focalise pas sur un seul support de création et même Yann Paranthoën a réalisé différentes formes de créations radiophoniques. C'est cette multidisciplinarité qui offre à leur travail une approche avec différentes matières. Les poussant dans de nouvelles influences et abordant ainsi le nouveau médium avec des principes, règles ou techniques venant d'autres supports de création. Ils utilisent le son comme un moyen de créer l'espace, de créer un espace d'expérience précis pour le visiteur.

CHAPITRE 4

RÉALISATION DÉMARCHE ET MÉTHODOLOGIE

À travers mon parcours, partant de l'intention de ma recherche en passant par le *Projet de mémoire* pour terminer par la présentation de ce mémoire, j'ai pu travailler différentes esquisses et maquettes qui ont mené à la présentation de *La plage aux Crabes*. Lors de ce processus, j'ai développé une méthodologie se consolidant à chaque étape de ma recherche. J'ai travaillé dans un va-et-vient constant entre la théorisation et la pratique. Les méthodes de travail en recherche-création peuvent demeurer obscures, mais une chose est sûre et fondamentale à ce type de travail : sa nature itérative. C'est à travers un échange constant entre la recherche et la création de l'artefact que le sujet même de la recherche se construit petit à petit. Je me retrouve à être un chercheur et un praticien médiatique qui doit construire son objet de recherche (Paquin et Noury, 2020, para. 117). L'expérience acquise au fur et à mesure des tests, des essais médiatiques effectués dans le cadre de cette recherche, mais aussi des expériences passées sont ici considérées comme la pratique. Celle-ci apporte tout autant que l'approche et la méthodologie à la continuité de la recherche en permettant d'inter-relier les concepts et les méthodes aux acquis de la pratique. C'est en liant ces trois apports qu'avancera la construction de la connaissance. L'acte de création et l'artefact qui en émergera permettront au fur et à mesure, la naissance d'une nouvelle réflexion, d'une nouvelle théorisation, qui m'accompagnera dans le développement d'une nouvelle itération de ma pratique.

Ainsi, les questionnements initiaux de recherche alimenteront une première période de création, laquelle fera l'objet d'une réflexion subséquente sur l'action à travers l'écriture d'un récit de pratique, ce qui permettra l'émergence des constats et des questionnements qui lanceront le cycle suivant, et ainsi de suite à raison de quelques cycles, jusqu'à ce qu'une réponse à la question de R-C au cœur du mémoire ou de la thèse soit élaborée." (Paquin et Noury, para. 84)

4.1 Les entretiens

Les entretiens sont une portion primordiale de mon projet de recherche. C'était aussi la partie vis-à-vis laquelle j'avais le plus d'appréhension. Travaillant dans un premier temps sur la notion de l'entrevue et de la posture à adopter, j'ai établi une grille d'entrevue semi-directive d'après la notion d'entretien d'explicitation de Pierre Vermersh.

Cet entretien vise le vécu : c'est-à-dire ce qui a été vécu par une seule personne, car toute verbalisation en « nous », ou impersonnelle, est le signe que le vécu – dans son sens strictement personnel – a été perdu, et qu'il faut à nouveau guider la personne vers un adressage en « je » témoignant de la verbalisation selon son point de vue et non selon un point de vue collectif ou impersonnel. Si l'on va encore plus loin, le vécu est toujours un moment singulier, unique. [...] Quitter la singularité, c'est quitter le vécu pour le remplacer par une classe de vécu, une généralité. Le vécu n'est pas une généralité, je ne vis jamais une généralité, je ne vis que des moments singuliers incarnés par une seule personne. (2019, p. 341).

En m'inspirant de ce type d'entretien, j'ai modifié et complété en continu et même au cours des entrevues ma grille d'entretien (voir Annexe D.1), pour que celle-ci s'adapte aux réalités du terrain et à la façon dont j'opère mes entretiens. L'objectif étant d'alimenter la discussion en suivant le récit du participant, pour tenter de le faire aller plus loin dans sa propre réflexion sur son vécu de l'expérience du cancer. Lors de ma première entrevue, je pensais que je n'avais pas de critères de sélection. Finalement, j'ai pu me rendre compte que ce qui m'intéressait était de rencontrer des personnes qui ont survécu depuis quelques années. D'un point de vue personnel, j'ai la sensation que de faire les entrevues avec ce type de personne m'assure qu'elles ont eu le temps de faire un travail personnel et de prendre l'expérience du cancer comme un tout pour être capable de comprendre comment celui-ci peut encore être présent dans leurs vies.

Me donner l'opportunité d'adapter ma grille m'a permis rapidement après la réécoute de la première entrevue de voir que les questions ne m'emmenaient pas exactement là où je souhaitais aller. Ainsi, lors de ma seconde entrevue j'ai pu ajuster ma grille, revoir certaines questions pour permettre un échange plus en lien avec le présent, l'actuel et moins sur l'aspect médical de l'expérience. Par la suite, le travail effectué pour la création de mon prototype présenté lors du *Projet de mémoire* a permis de mettre en avant des lacunes, ou plutôt des manquements dans

les thèmes abordés. La place du chercheur étant très présente dans ce type d'entrevue, j'ai remarqué une certaine tendance à approfondir l'entretien avec les participants sur les notions allant plus dans ma vision des choses. En quelque sorte, lorsque le participant donnait une réponse qui n'allait pas à 100% dans mes propres sensations par rapport à l'expérience j'ai eu tendance à changer le sujet et revenir sur des discours plus proches du mien. C'est pourquoi lors de la phase de sélection de deux nouveaux participants pour la suite de ma recherche, j'ai décidé lors de la pré-entrevue de tout de suite comprendre le point de vue de ces participants, opérant ainsi un changement de posture. J'ai donc travaillé à trouver des personnes qui ne pensent pas exactement comme moi et avec lesquelles j'aurais accès à un récit différent. De plus, j'ai voulu trouver des participants proches de mon âge afin de contrebalancer le point de vue des participants plus âgés.

La méthode d'entrevue a aussi évolué entre la première et la deuxième phase, notamment en faisant évoluer la grille (voir Annexe D.2). J'ai abordé la rencontre vraiment comme un moment de partage. Tout en abordant ces instants avec les principes de l'entrevue d'explicitation, j'ai aussi porté attention à créer un réel échange avec le participant. Je lui laissais dès le début le choix de m'interrompre et de me poser des questions à n'importe quel moment de l'entrevue afin de lui donner accès à mon histoire. Ainsi, la similarité dans nos âges ainsi que nos points de vue légèrement différents ont permis de créer un rapport différent des premières entrevues et les fragments de récits récoltés n'en sont que plus précis et intéressants. Par la même occasion, j'ai pu récupérer de nouveaux fragments de mon propre récit que je n'avais pas forcément abordés lors de ma propre entrevue effectuée auprès d'une personne suivant ma grille.

4.2 Le montage des entrevues

Le montage des entrevues s'est lui aussi déroulé en deux phases. Un premier montage a été effectué lors de la production du prototype de mon œuvre en mai 2023. Lors de cette période de travail initial, j'avais en possession trois entrevues. Ce sont celles-ci qui ont été le point de départ de la construction du récit. Après avoir longuement réécouté les entrevues afin de voir où les discours se croisent et là où ils peuvent se différencier, j'ai pu rapidement déterminer la

construction en trois actes de ma création. Le premier, l'installation et l'annonce de la maladie. Le second, la tempête et le cycle de traitement. Le troisième, le retour au calme et l'après-rémission. C'est en partant de ces trois premières entrevues que j'ai pu facilement construire ce canevas qui a été le même lors de la seconde phase de montage des entrevues.

Un travail d'organisation et de sélection a été effectué pour catégoriser les instants constituant les récits et pour leur associer une temporalité d'après les notions de Ricœur et Bergson. En partant donc de ces concepts, j'ai rapidement vu mes récits comme des réservoirs de fragments, chacun avec leurs temporalités. Chaque entrevue me donne accès à un nombre d'instants m'étant racontés avec leurs valeurs de temporalité comme nous avons pu le voir précédemment.

Si nous revenons sur l'interprétation de la temporalité de Bergson et la définition d'instants de Ricœur, une action présente influence une action future, qui devient présente puis qui devient passée et qui influence une action présente, etc. Le dôme permet le même cycle. Au nord du dôme, je suis dans une action présente, en allant vers l'est, elle devient future, puis au sud cette même action est présente, à l'ouest passée et elle est de nouveau présente au nord. Par une alternance de ces instants, mis dans un ordre précis, mis en corrélation, le récit se forme autant de façon linéaire que dans l'espace. En utilisant ainsi ce schéma d'espace (voir Annexe A.1), le travail de montage est déterminé par les valeurs temporelles que j'assigne à chacun des fragments. Un fragment passé commence donc à l'ouest et dérive vers le nord par exemple. En travaillant à l'assignation des valeurs temporelles aux fragments, j'ai aussi pris la décision de créer deux valeurs de présent différentes. Le présent menant au futur et le présent menant au passé. En fonction des intentions présentes dans ces fragments (actions posées), je peux facilement répartir les échantillons qui ont la valeur temporelle du présent entre ces deux sous-catégories. C'est ainsi que je décide d'associer l'espace physique avec la linéarité temporelle forcée du montage de mes entrevues. Forcée, car pour la compréhension, je préfère éviter la superposition des fragments sonores, bien que cette avenue soit encore plus en accord avec les concepts explorés. Je privilégie une approche linéaire du montage malgré le fait que les récits proviennent de différents instants des entrevues. La construction d'une continuité, d'un récit compréhensible

facilite la réception auprès du visiteur. La finalité de cette œuvre est le partage et l'exploration des récits qui nous construisent, et non une exploration de la notion de temporalité au sens large.

L'ajout de deux nouvelles entrevues lors du travail de montage final a été pour moi l'occasion de réappliquer les méthodes et outils mis en place lors de la création de mon prototype, mais aussi d'accentuer l'utilisation des apports de Morin et Alberganti. Ces nouveaux réservoirs de fragments m'ont permis de créer plus facilement des passages de tension. Par tension, j'entends un montage de fragments en opposition ou montage diffractif. Une grande partie du montage du prototype est constituée de passages d'entrevues allant dans le même sens, créant ainsi un lien, une unité dans le vécu des participants. Mais pour accentuer l'ambiguïté de l'expérience de la maladie, j'ai travaillé à ajouter différents passages présentant des expériences très différentes. Ainsi, des forces de reliances et de déliances jalonnent la construction du récit, le tout mis en place pour accentuer la place du visiteur face à ces récits. Il est présent dans l'œuvre, mais toujours à distance. C'est cette notion de frontière qui est proposée par Alberganti. Les limites de l'immersion sont autant liées à l'univers sonore qu'au montage des entrevues.

4.3 Composition de l'univers

Dans les premiers essais de montage que j'ai effectués, j'ai commencé selon une approche très « littérale » quant à la composition sonore de l'espace accueillant le montage des entrevues. J'ai tenté de trouver les lieux abordés dans les histoires pour ensuite venir les créer, ou du moins les connoter dans un paysage sonore pour l'ensemble de l'expérience. Très vite, j'ai mis de côté cette idée, trouvant que cela ne rendait pas justice aux histoires recueillies. Cela les remettait souvent dans le contexte médical alors que leurs récits sont bien plus sur la maladie dans sa globalité que sur l'univers hospitalier. Il fallait que je trouve quelque chose d'autre. C'est au travers de mes lectures sur la notion de récit que j'ai pu lire les travaux de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino. Tout d'abord, leur approche du récit vient mettre mon propre questionnement au milieu du récit que je suis en train de construire.

Le récit met en jeu une tension qui ne se défait qu'à la fin et cette tension se manifeste aussi bien dans l'esprit du lecteur que dans celui des personnages. Nous avons déjà

fait allusion au suspens qui tient en haleine lorsque chaque action ou événement nous force à nous poser la question : qu'arrive-t-il ensuite ? » (Molino et Lafhail-Molino, 1998, p. 9)

L'ensemble de mon projet repose sur les récits d'après maladie, lorsqu'officiallement nous sommes guéris d'un point de vue médical. Cette question est finalement l'intrigue du nouveau récit que je construis petit à petit. Quant à l'univers sonore, pour eux, « le récit évoque nécessairement le cadre spatio-temporel dans lequel évoluent les acteurs. Il construit ainsi un monde représenté qui est, comme nous l'avons dit, un analogue du monde réel ou, en utilisant une notion empruntée à la sémantique des logiques modales, un monde possible » (Molino et Lafhail-Lomino, p. 10). Mon travail porte sur un seul nouveau récit, certes constitué de multiples autres récits, mais le produit fini n'en formera qu'un seul. Ainsi, il fallait créer un univers spécifique à ce récit, avec ses propres codes dans lequel les fragments pouvaient vivre et évoluer. C'est ici que le rapport à la mer, qui existait depuis longtemps dans une partie de mon esprit a pris tout son sens. En effet, avec la possibilité de créer mon propre univers, je peux situer l'action là où je le souhaite autant d'un point de vue spatial que temporel. Ce paysage sonore, qui peut répondre à ses propres règles (Molino et Lafhail-Molino), « dans lequel se déroule l'histoire qui se construit à travers le récit au fur et à mesure que se déroule le processus d'écriture ou de lecture » (Molino et Lafhail-Lomino, p. 10). Avec ces concepts comme ligne directrice, j'ai obtenu une vision beaucoup plus claire de la direction dans laquelle je devais me diriger.

La mer est un espace vaste sans frontières qui m'offre la possibilité de faire évoluer le lieu de l'action, mais aussi de faire évoluer cet univers et de lui conférer un arc dramatique. Ainsi, après la période de montage des entrevues dans laquelle j'ai séparé le récit en trois actes, j'ai monté l'univers de la même façon. Commençant l'expérience au bord de l'eau, sur une plage aux sonorités un peu différentes de ce que nous avons l'habitude d'entendre, le temps se fait lourd et la houle prend de plus en plus d'ampleur. Le second acte emmène le visiteur au fond de l'océan au milieu des courants marins. Accompagné par différents sons qui peuvent faire échos à des mammifères connus ou des mammifères légendaires (la sirène notamment), imposant aux spectateurs cet état entre réalité et irréalité que la maladie nous fait ressentir. Lors du dernier acte, c'est un retour à la surface, redonnant l'espace nécessaire aux visiteurs et aux récits pour

respirer à nouveau afin de proposer une fin de cette histoire commune. Chaque acte offre un nouveau point de vue, ou plutôt d'écoute, de l'univers global créé et chacun de ces points a des frontières différentes redéfinissant l'espace sonore entourant les visiteurs.

Lors de ma présentation de projet de mémoire, le prototype de l'œuvre était d'une durée de 16min environ. La version finale de l'œuvre est de vingt minutes. Cette augmentation de la durée a emmené l'œuvre dans un autre registre et m'a forcé à réfléchir à nouveau sur le travail de composition. Pour ce faire, j'ai travaillé sur l'espace sonore que je me permettais d'habiter, autant en tant que lieu géographique (ou paysage) qu'en tant qu'espace physique lié à des distances. J'ai aussi porté mon attention à la mise en place d'accent sonore et renforcé la notion de personnalité accompagnant les entrevues des participants. Dans les prochaines pages, j'aborderais l'ensemble de ces sujets qui sont résumés dans mon tableau de composition (voir Annexe A.2).

4.3.1 Espace sonore

L'utilisation d'un dôme de 32 haut-parleurs est très vite devenue une certitude. Ce dispositif est un outil clé afin de créer une installation immersive qui aide à créer cet espace de connexion. Comme nous avons pu le mentionner (voir sect. 4.3), c'est la nature spatiale propre à ce dispositif qui m'a permis de déterminer une suite logique d'actions à prendre afin de créer mon plan de spatialisation pour les différents fragments d'entrevue. Le dôme, en plus d'être un outil de composition est aussi une structure de composition m'ayant donné rapidement accès à une certaine logique. La disposition circulaire sur différents niveaux des haut-parleurs m'a permis de créer une cartographie de la position dans l'espace de mes événements sonores. J'ai pu ainsi découper le dôme en différents espaces liés aux temporalités comme nous l'avons vu précédemment, mais j'ai aussi pu déterminer quel type d'évènement sonores je souhaitais proposer sur les différents étages de haut-parleurs. Les sons graves sont restés au niveau des haut-parleurs situés à hauteur de l'oreille des visiteurs, les sons aigus quant à eux sont en règle générale dans l'avant-dernier niveau de haut-parleurs par exemple. De cette façon, j'ai pu ancrer l'espace auprès des visiteurs avec des sons graves raisonnant directement vers le corps du visiteur. Au-delà du placement dans l'espace de mes différents fragments sonores, j'ai rapidement su, en me basant sur les concepts proposés par Molino et Lafhail-Molino, comment m'atteler à la

conception d'un univers sonore dans l'imaginaire de la mer et de l'océan pour toutes les raisons énoncées plus haut. Ayant décidé de découper l'expérience en trois actes (Acte 1 : le moment de l'annonce, Acte 2 : après l'annonce, Acte 3 : l'après-cancer), l'espace change sensiblement pour chacun d'entre eux, apportant aussi un changement aux paysages sonores proposés.

Comme expliqué quelques lignes plus haut, chaque acte prend lieu dans un espace différent. Le premier est celui d'une grotte ou cave en bords de mer. C'est dans ce premier lieu que les différentes couches de composition sont présentées au public et elles reviendront dans chaque acte sous des formes différentes. On retrouve en premier lieu une base liée au ressac⁴ évoluant des aigus vers les graves. Par la suite, ce sont des vagues dont la spatialisation évolue autour du spectateur, créant un premier effet de désorientation et en ne permettant pas de créer un imaginaire précis du lieu dans lequel l'action prend place. Une couche de vent, ou d'air, vient également s'ajouter. Cette couche est rapidement devenue primordiale afin de donner un corps à l'espace, même quand celui-ci est silencieux. Il est rare, voire impossible d'être dans un espace sans sons, hormis dans des lieux d'expérimentation (comme une chambre anéchoïque par exemple). Cette couche d'air permet aussi de donner des indications aux visiteurs dans leurs esprits sur la taille de l'espace physique que j'essaie d'induire au travers de ma composition sonore. Il est commun d'appeler ceci tonalité de la pièce ou « room tone » en anglais. S'ajoutent ensuite différentes couches d'ambiances permettant de générer une balance entre les graves et les aigus pour habiter l'ensemble du spectre auditif. Afin d'offrir une sensation d'immersion globale, je me suis assuré de couvrir l'ensemble de l'espace sonore que je mettais en place. Notamment grâce à la notion de distance que nous offre le travail de spatialisation dans un dôme. C'est pourquoi j'ai déterminé 3 catégories différentes de distances afin d'y positionner les ambiances (mais aussi les ponctuations et autres personnalités sonores que j'aborde dans les prochains points). La première catégorie est les sons dits proche. Par proche j'entends ainsi des éléments sonores qui sont entendus par le visiteur comme s'ils venaient de l'intérieur du dôme. Pour la seconde catégorie, ce sont les sons distants. Ici ces événements sont perçus comme

⁴ Agitation de la surface marine, résultant de l'interférence de la houle et de sa réflexion contre une côte ou contre les obstacles qu'elle rencontre. (Dictionnaire Larousse)

venant du contour du dôme principalement et un peu plus loin. Le visiteur est encore capable de déterminer assez précisément l'endroit duquel le son semble provenir. Enfin la dernière catégorie représente les sons lointains. Ces sons sont enveloppants et leur naissance est difficilement déterminable. Ils proviennent d'un espace non figuratif et déterminable pour le visiteur et permettent de fermer l'espace. Généralement ces sons sont diffusés de façon 360. Par ce terme, j'entends la façon technique dont les sons sont spatialisés dans le logiciel de spatialisation SpatRevolution. En effet, grâce à ce logiciel, nous pouvons nous permettre de diffuser des éléments sonores à partir d'un point précis, ou de donner la sensation qu'ils sont diffusés dans l'ensemble de l'espace. Je présente sous forme de schémas quelques exemples (voir Annexe B.1).

Ainsi, pour chaque nouvel acte, j'ai réintroduit le même principe de couche, m'assurant d'avoir toujours une couche de fin, une tonalité ainsi que des ambiances liées aux espaces représentés. (voir Annexe B.2)

4.3.2 Ponctuations sonores

Pour l'ensemble des actes, différents éléments sonores reprenant la même approche de composition que l'espace sonore (couches et distances) viennent ponctuer l'univers lui donnant ainsi plus de substance et apportant une nouvelle couche de symbole pour permettre la construction mentale de l'espace dans l'esprit des visiteurs (voir Annexe B.3). Ces accents sonores sont séparés en deux groupes. Le premier groupe est celui des accents sonores « abstraits ». L'origine de production de ces sons est indéterminable et ne permet pas une représentation mentale précise d'un lieu pour le visiteur. Ils attrapent ainsi l'attention de celui-ci et le sortent momentanément de ses réflexions afin de ramener la focalisation sur l'ensemble de l'univers sonore et sur la globalité du récit. Le second groupe est celui des accents sonores « concrets », ou des accents déterminables. Les sons ainsi proposés sont facilement assimilés par le visiteur et permettent ainsi d'identifier l'origine de production de ces sons. C'est par exemple des cris de baleine pour le second acte ou encore des cris de mouette pour le troisième acte. Ils apparaissent à partir du second acte. Le choix de les faire intervenir seulement après le premier acte vient du fait que le début de la pièce parle de la découverte de la maladie. De l'espace flou qui entoure alors le patient quant à son futur, lorsqu'il ne sait pas encore quelle maladie il peut avoir et de

même le long processus qui l'attend. En faisant intervenir les accents déterminables après l'annonce de la maladie, cela permet de mettre la focalisation sur la notion de construction du récit par le patient. Il prend petit à petit contrôle sur le récit et le contrôle sur la maladie jusqu'à arriver dans un espace concret, celui de la plage.

4.3.3 Personnalités

En plus des différents accents sonores liés à la composition de l'univers, le travail sur les différentes voix intervenant dans mon récit est important. Cherchant à garder leur singularité tout en voulant les mettre sur un même niveau d'égalité sonore, j'ai décidé d'associer à chacune d'entre elles un « bruitage » typique. Cet élément sonore intervient ponctuellement dès que la voix qui lui est associée est diffusée dans le dôme. L'utilisation de cet événement sonore, en plus de permettre l'identification pour le visiteur, est aussi un moyen de venir remplir encore plus l'espace. Ce bruitage est spatialisé en opposition à celui de la voix, venant ainsi envelopper le visiteur dans une couche sonore propre au survivant en train de délivrer un fragment de son récit. Ces éléments, ces personnalités, comme je les ai appelées dans mon processus de travail, permettent d'accompagner l'ensemble de l'univers sonore tout en augmentant la quantité d'objets sonores venant habiter l'espace. Ces accents apparaissant tout au long du récit permettant de garder l'attention du spectateur et d'éviter de tomber dans une certaine redondance. Ceux-ci n'interviennent pas de façon aléatoire, mais sont liés aux contenus des fragments. Chaque fois qu'un intervenant mentionne un temps, un instant, une notion de temporalité, ces accents de personnalité sont diffusés. Ils permettent de créer subtilement une attention sur ces mots pour appuyer l'importance de la notion de temporalité dans le récit commun.

4.4 Essais médiatiques, dispositifs, prototypes et œuvre finale

Au cours des premiers mois dans mon parcours académique de maîtrise, j'ai eu l'occasion lors de différents séminaires d'explorer certains concepts ainsi que de mettre en œuvre des réflexions sur des méthodes de création en lien avec mon projet de recherche. La volonté d'explorer la notion d'installation spatiale m'a naturellement amené à travailler avec un dispositif sonore

immersif tel que le dôme. Par chance, l'École des médias de l'UQAM dispose de 2 dômes de tailles différentes. Lors d'un séminaire de recherche-crédation sonore j'ai pu travailler dans un premier temps avec un dispositif de dôme sonore immersif de huit haut-parleurs (voir Annexe E.1) sur une création acousmatique. J'ai travaillé sur une exploration des modifications de l'écoute vécue par une personne en crise d'anxiété. Basé sur les recherches en psychoacoustique, j'ai créé *Paysage anxieux*, paysage sonore mettant en œuvre les modifications auditives (changement de fréquence, perte d'ouïe sur certaines fréquences, perte de la notion de spatialisation, etc.). Fort d'une première version pour un dispositif de huit haut-parleurs, j'ai décidé de l'adapter sur un système à seize haut-parleurs (voir Annexe E.2), me permettant de prendre encore plus conscience de l'importance de la notion de spatialité dans mon travail de composition. Au-delà du travail de montage et de mixage audio, un travail de composition de l'espace sonore s'opère.

C'est en travaillant par la suite sur la mise en place de mon projet de recherche que j'ai décidé d'incorporer les concepts de temporalité décrits par Bergson. Étant quelqu'un de visuel avec un fort besoin de schématiser les pensées, j'ai voulu aller plus loin et créer une représentation concrète des interrelations des temporalités. En partant de l'idée de miroirs, j'ai alors mis au point, durant un séminaire de recherche-crédation en vidéo, une création vidéo interactive, *Réinjection(s) temporelle(s)*, basée sur ces notions. En utilisant une caméra vidéo ainsi que le logiciel de programmation nodal Touchdesigner, je proposais un miroir fragmentant un visage en différents carrés. Chaque carré est une portion du visage enregistré dans le passé et réinjecté avec modifications. En fonction du mouvement, par exemple vers le centre, le visiteur peut revenir dans le « présent ». C'est ainsi que j'ai commencé la recherche sur la notion de récit, en me concentrant sur celle proposée par Ricœur.

L'œuvre qui accompagnait mon projet de mémoire est une première itération de l'œuvre finale présentée au public, reprenant les acquis de ces deux premières créations ainsi qu'une première mise en espace réalisée en août 2023 lors du cours *Développement de projet*, dans un nouveau dispositif sonore immersif de trente-deux haut-parleurs (voir Annexe E.3 à E.5). En utilisant les méthodes créées lors des séminaires tout en les modifiant avec l'avancée de ma recherche, le prototype proposé à cette période comportait une bonne partie des notions présentes dans

l'œuvre finale. Lors de ce projet de mémoire, j'ai mis en place un système visuel composé de deux écrans interactifs. Ces écrans étaient une volonté d'incarner physiquement la notion de temporalité à travers un algorithme enregistrant et modifiant le visage des visiteurs (comme j'ai pu l'expérimenter avec *Réinjection(s) Temporelle(s)*). La discussion suivant la présentation de mon projet de mémoire avec mon jury m'a permis de me rendre compte des coupures nécessaires afin de ne pas perdre le public dans trop de directions. C'est pour cette raison que j'ai décidé de ne plus utiliser d'écrans physiques interactifs. La période de travail mis sur ces écrans m'a permis, malgré le fait qu'ils ne soient pas présents dans l'œuvre finale, de m'attarder à nouveau sur les notions que je souhaitais aborder dans cette recherche. La notion de la construction de l'identité alors explorée au travers du médium visuel n'est finalement plus une des notions principales explorées au sein de ce projet. Lors des différentes présentations effectuées du prototype accompagnant mon projet de mémoire j'ai pu recueillir différentes informations via un formulaire auprès du public me permettant d'avoir un point de vue de leur expérience de l'œuvre et de la façon dont celle-ci a pu être reçue par les différents visiteurs. Lors de ces présentations, j'ai pu aussi me questionner sur la méthode de présentation auprès des visiteurs. L'espace du dôme audio avec lequel je travaille, tel qu'il est souvent utilisé, permet d'accueillir jusqu'à cinquante personnes. Ce n'était pas une chose avec laquelle j'étais entièrement à l'aise. Les sujets abordés peuvent être très personnels en fonction du vécu de chacun et je crois qu'afin de recevoir le récit de l'œuvre, le spectateur doit être à l'aise de s'exprimer et de vivre ses émotions sans le regard d'inconnus. J'ai donc effectué différents tests lors de ma soirée de présentation. Alternant entre des écoutes avec un seul spectateur, d'autres avec des duos ou groupes de quatre personnes se connaissant, mais aussi ne se connaissant pas. Je me suis aussi permis de jouer avec les objets disponibles dans l'espace. Dans certains cas, je ne proposais qu'une seule chaise pour un groupe de 3 personnes. Dans d'autres je disposais aléatoirement les chaises dans l'espace. J'ai ainsi pu remarquer les différentes façons dont mon public a pris possession du lieu. Certains marchaient dans l'espace, d'autres étaient debout, immobiles. Certains ont déplacé les chaises pour les positionner au centre du dôme. L'ensemble de mes observations ainsi que les retours sur les formulaires m'ont aidé à déterminer le mode de diffusion souhaité dans un contexte où j'ai le

contrôle sur la présentation. Idéalement, je limiterais l'expérience à cinq personnes maximum, avec l'opportunité de s'asseoir ou non sur des tabourets.

Ces retours et expérimentations, ainsi que les nouvelles directions prises dans ma recherche entre la présentation du projet de mémoire et ma présentation finale m'ont permis d'aboutir à l'œuvre présentée accompagnant ce mémoire dans le même dispositif que mon projet de mémoire (voir Annexe E.3 à E.5).

4.5 Réception de l'œuvre

Le 10 et 11 décembre 2023, j'ai eu l'occasion de présenter *La plage aux Crabes* (voir Annexe C.3) devant un large public, dont certains découvraient l'œuvre pour la première fois. Au total au cours de 5 séances d'écoute, 85 personnes ont pu vivre l'expérience. J'ai eu la possibilité de m'entretenir avec différentes personnes pour recevoir leurs commentaires, mais j'ai aussi proposé la possibilité de remplir un formulaire anonyme afin d'avoir d'autres retours. Dans cette section je présente à travers différentes sous-parties la réception de l'œuvre auprès d'un public et les conclusions que j'ai pu en tirer.

4.5.1 Le récit

La réception du récit était pour moi un élément primordial de ce projet. Mon but étant de partager ces histoires, de la rendre assimilable par tous. J'ai eu le plaisir de voir que l'ensemble du public a été réceptif au récit proposé et à la façon dont celui-ci est construit. Pour beaucoup, il en ressort un récit commun fort tout en retenant les parcours individuels proposés. Les principaux sujets et notions abordés sont souvent ressortis dans les commentaires lors de mes discussions ou dans le formulaire. J'ai remarqué que certaines personnes ont eu plus de difficulté de compréhension lors du second acte, notamment à cause des nombreuses superpositions de voix ou à cause d'effets sonores. Deux des participants ayant fait les entrevues sont venus écouter l'expérience. Pour eux, l'œuvre a réussi à représenter leurs expériences individuelles au complet, et ce même en ne diffusant qu'une infime partie de leurs entrevues (en moyenne, chaque entrevue dure 1h30). Cela confirme ainsi que ma méthode de composition a touché quelque chose de juste.

La durée de l'œuvre a été un sujet difficile dans les dernières semaines de travail de recherche. Ma volonté de ne pas couper trop de fragments rendait alors la tâche ardue. Passant de versions de 32 minutes à 26, puis à 24. J'ai finalement proposé une expérience de 20 minutes. Avec les retours, j'ai rapidement compris que ma création pourrait être allongée légèrement pour aller jusqu'à 25 minutes environ. Je pense qu'il était nécessaire pour moi de trouver le bon équilibre entre les différents récits et thèmes abordés dans ma création pour une expérience de 20 minutes, cela m'a permis d'affirmer mes méthodes de composition et me donne une plus grande confiance pour effectuer maintenant un travail afin d'allonger de quelques minutes ce projet.

4.5.2 L'expérience immersive

Lors de cette présentation, afin de pouvoir présenter l'œuvre à un maximum de personne dans un temps limité (lié aux disponibilités de l'espace de présentation) j'ai pris la décision de proposer à 15/20 personnes de vivre l'expérience en même temps. En prenant cette décision, j'étais ainsi conscient que ce n'était pas le mode de présentation que j'idéalisais (voir section 4.4). Mais, cela m'a permis de confirmer mon envie de faire vivre l'expérience par groupe de 5 personnes maximum. Dans les retours reçus, plusieurs personnes m'ont exprimé leurs volontés de pouvoir se déplacer afin d'aller écouter un fragment précis, de se sentir un peu plus en contrôle de la situation. De plus, pour d'autres visiteurs, ils ne se sont pas sentis pleinement à l'aise de vivre leurs émotions devant des inconnus.

L'utilisation de la lumière est revenue comme un point positif, surtout auprès des personnes ayant eu l'occasion d'écouter ma version prototype de mai 2023. Les jeux de lumière apportent une couche supplémentaire d'immersion et accompagnent le récit. Bien que n'ayant reçu qu'un seul commentaire négatif concernant la luminosité, j'ai pu remarquer durant les séances d'écoutes que certains visiteurs fermaient les yeux, notamment ceux au centre là où les projecteurs DMX pointaient. Un travail de raffinement semble nécessaire à l'avenir pour éviter que la lumière devienne un élément empêchant le visiteur de vivre pleinement l'expérience immersive.

L'ensemble des retours du public étaient aussi accompagnés des différents sentiments ressentis lorsqu'ils ont vécu l'expérience. Les principaux étaient l'empathie, l'écoute, l'ouverture, la compassion et l'intimité. Quelques personnes ont aussi ressenti un léger inconfort (liés à des expériences personnelles), une sensation de vertige de la tristesse et de l'angoisse. Pour certains cela semblait provenir aussi de la méthode de diffusion, entraînant une perte de repères en lien avec la diffusion sonore en 360 degrés. J'ai terminé cette création 6 mois après mon prototype. Dans cette version, je voulais me concentrer davantage sur la réception du récit que sur la volonté de créer des émotions fortes. Je me permets de dire que mon prototype présenté lors de mon projet de mémoire utilisait intensément les canaux sensoriels, parfois peut-être même abusant de procédés de composition afin d'augmenter la pression et la sensation d'enfermement. Voir que mon travail des dernières semaines a porté ses fruits me remplit de joie et m'assure ainsi que ce que les spectateurs ont retenu est l'importance de l'écoute, de l'empathie et de la compréhension de cette histoire commune du cancer.

CONCLUSION

Dans le cadre de mon parcours au sein du programme de maîtrise en communication, profil recherche-crédation média expérimental, j'ai entrepris un travail de recherche motivé par un enchevêtrement complexe de motivations personnelles et de questionnements suscités par mon vécu. Ce cheminement de deux ans et demi pour la réalisation de ce mémoire a été une exploration approfondie de ce que j'appelle la période "post-cancer", une réflexion centrée sur la manière de créer une représentation de multiples récits post-cancer à destination d'un public non familier avec ces expériences, à travers un espace audiovisuel immersif. L'objectif fondamental était de proposer une perspective novatrice sur l'expérience du cancer chez un individu.

Le sujet de la recherche impliquait de ma part une grande présence personnelle, autant au niveau de mon histoire, du travail d'entrevue, mais aussi de la diffusion de mon propre récit dans l'œuvre finale. J'ai dû veiller à créer un récit complet et compréhensible pour ceux n'ayant pas connu de près ou de loin la maladie, tout en étendant la compréhension du cancer aux visiteurs. Il ne s'agissait pas seulement d'aborder les réalités médicales de la maladie, mais aussi de mettre en lumière la continuité de l'expérience du cancer bien après la guérison. Le fruit de cette recherche est une œuvre publique, résultat de mes investigations et expérimentations.

L'étude de la construction narrative, à la fois personnelle et collective, de l'expérience du cancer, m'a amené à explorer en profondeur la notion de temporalité dans les séquences et les événements associés à cette expérience de vie. Les travaux de Ricoeur et de Bergson, complémentaires à mes yeux, ont constitué une base théorique essentielle pour envisager une approche permettant de rendre cette expérience accessible aux visiteurs. En parallèle, le concept de reliance de Morin a été déterminant pour faciliter et renforcer le montage des fragments sonores, offrant ainsi un récit global mémorable. En travaillant avec des moments sonores variés, cohérents dans leur temporalité et leur propos, j'ai pu créer une unité au sein des récits. Paradoxalement, l'inclusion de passages présentant des fragments en opposition a permis de révéler la complexité de l'expérience et la diversité des perspectives sur le cancer, tant dans les différents récits que dans le récit d'une même personne.

Grâce à cet ensemble de concepts et de notions, une méthodologie a émergé, me permettant de produire une version "prototype" de mon projet que j'ai eu l'opportunité de présenter au public. Ce processus cyclique m'a permis de revisiter les aspects essentiels de ma recherche et de me concentrer à nouveau sur la production de l'œuvre finale accompagnant ce mémoire. L'utilisation d'entretiens explicatifs, de méthodes de composition sonore et spatiale basées sur les notions de récit et de temporalité, ainsi que la réflexion sur la notion de frontière, a conduit à la création de *La Plage aux Crabes*, une expérience documentaire de 20 minutes dans un espace hémisphérique équipé de 32 haut-parleurs. Le résultat final invite les spectateurs à explorer l'intimité des maux et des mots de la maladie, incitant ainsi à réfléchir sur la durée de cette expérience et les moyens de transmettre des vécus. Les premiers retours de de la présentation publique m'ont confirmé que cette réflexion a eu lieu.

Cependant, ce travail de recherche a soulevé de nouvelles problématiques et limites que je n'ai pas pu aborder dans ce mémoire. Notamment, la question des conditions de diffusion de l'œuvre. Les espaces de diffusion sonores hémisphériques ont tendance à proposer des expériences avec beaucoup de visiteurs en même temps, suscitant ainsi la nécessité d'explorer des conditions de diffusion plus spécifiques. De plus, la durée de l'œuvre a un impact significatif sur l'attention des auditeurs, une attention elle-même influencée par les conditions de diffusion. En effet suivant le sujet abordé un œuvre peut être trop longue ou trop courte. Dans mon cas, 20 minutes semble pour beaucoup de visiteurs être un peu trop court. Une version de 25 minutes pourrait alors voir le jour, cette fois-ci en prenant en compte des conditions de diffusion optimales.

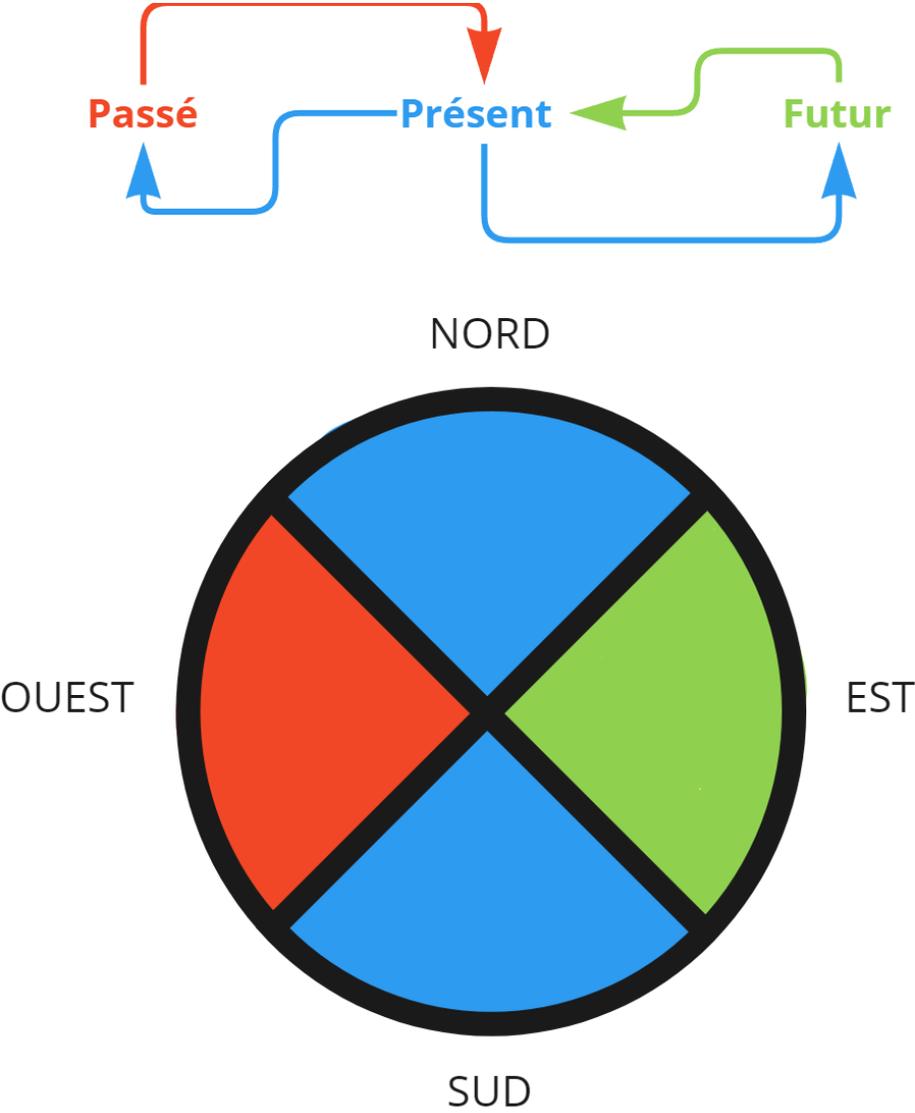
En conclusion, l'œuvre finale, accompagnée des premiers retours que j'ai reçus et des limites initiales observées, constitue un tremplin pour poursuivre la réflexion sur la diffusion d'œuvres construites à partir de récits personnels. Au cours des derniers mois, plusieurs pistes de recherche ont émergé, notamment la proposition d'une scénographie pour accompagner l'œuvre ou la possibilité de prolonger cette expérience dans d'autres contextes, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour approfondir la compréhension de l'impact et de la diffusion de ces récits.

ANNEXE A

SCHÉMAS CONCEPTUELS LIÉS À L'OEUVRE

ANNEXE A.1 : Schéma de la logique de spatialisation en fonction des temporalités

ANNEXE A.1 : Schéma de la logique de spatialisation en fonction des temporalités



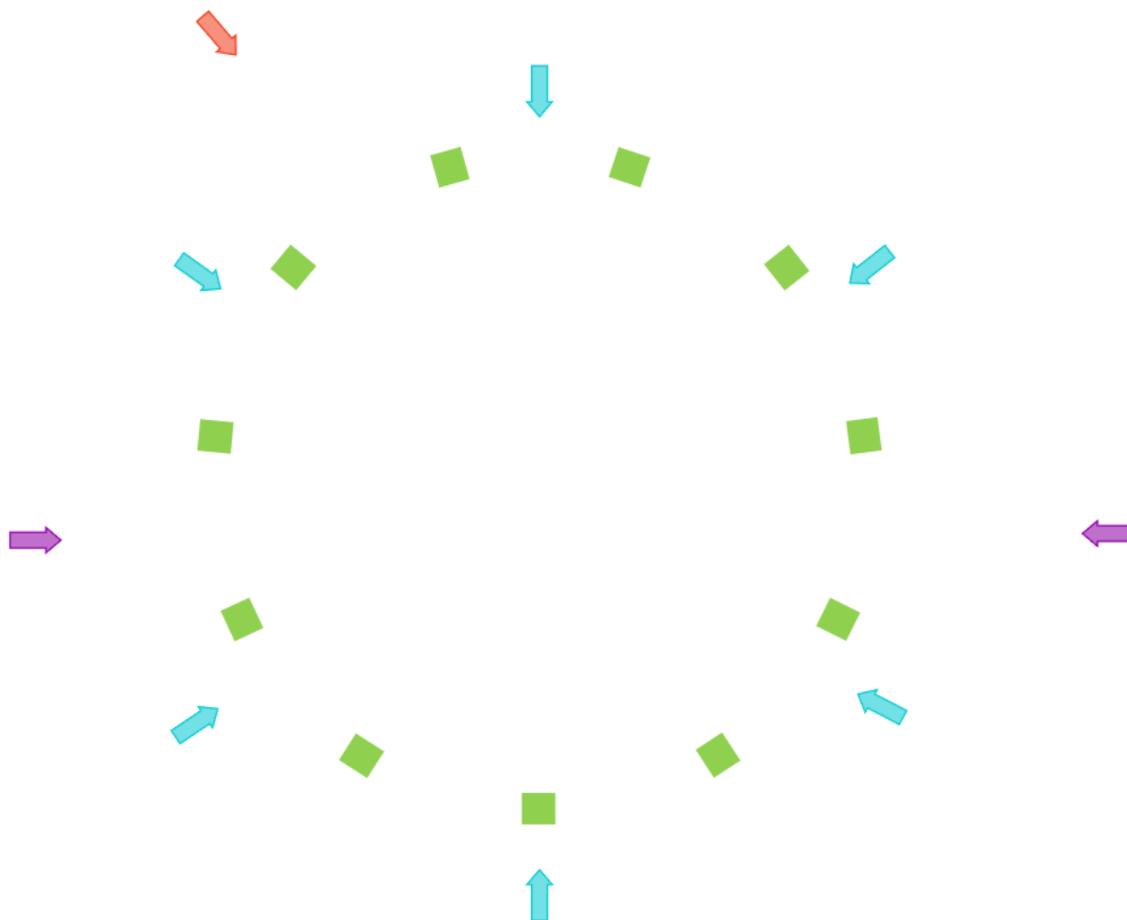
ANNEXE B

ANNEXE B.1 : Exemples de diffusions en fonctions du nombre de points

ANNEXE B.2 : Tableau des éléments dans la composition de l'espace sonore

ANNEXE B.3 : Tableau des ponctuations sonores

ANNEXE B.1 : Exemples de diffusions en fonctions du nombre de points



-  Position des hauts parleurs au sol
-  Élément sonore diffusés dans l'ensemble du dôme (360) : il provient de différents points de diffusions dans l'environnement
-  Élément sonore diffusés à partir d'un seul point
-  Élément sonore diffusés à partir de deux points

ANNEXE B.2 : Tableau des éléments dans la composition de l'espace sonore

ACTE	ACTE I		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Ambiance 1	Vague (a partir du milieu de l'acte) (360 fixe)		
Ambiance 2	Vent 1 (point en déplacement)	Vent 2 (point en déplacement)	
Ambiance 3			Ressac grave (360 fixe)
Tonalité de pièce			flux d'air continu (360 fixe)

ACTE	ACTE II		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Ambiance 1		Ambiance "sous l'eau" (360 en déplacement)	
Ambiance 2			
Ambiance 3			
Tonalité de pièce			Tonalité d'un sous marin (360 fixe)

ACTE	ACTE III		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Ambiance 1	Ambiance plage (milieu d'acte) (360 fixe)		
Ambiance 2		Ambiance plage avec enfants (milieu d'acte) (360 fixe)	
Ambiance 3			Ressac (360 en déplacement)
Tonalité de pièce	aucun (début d'acte)	léger remou de plage (milieu d'acte)(360 fixe)	

ANNEXE B.3 : Tableau des ponctuations sonores

ACTE	ACTE I		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Accents sonores "abstraits"	- accoups (point fixe)	- note mid-aiguë (point en déplacement)	- note mid-aiguë longue (360 en déplacement)
Accents sonores "concrets"	- vague forte (point fixe)	- accumulation de voix (point en déplacement)	

ACTE	ACTE II		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Accents sonores "abstraits"	- fréquence haute (effet accouphène) (360 en déplacement) - battements de coeur (point fixe)	- bruit de morceaux de verres remués (360 en déplacement) - déchirement de peaux et viscères (point en déplacement) - déchirement métallique (point fixe) - note aiguë longue (point en déplacement)	- gyroscope de haute fréquence (point en déplacement) - fréquences électriques va et vien (point en déplacement) - emballages plastiques (360 en déplacement)
Accents sonores "concrets"	- gouttes d'eau (point fixe) - cris de baleine - accumulation de voix (point en déplacement) - forte vague (point fixe)	- accumulation de voix (point en déplacement) - courants sous l'eau (point en déplacement)	

ACTE	ACTE III		
DISTANCE	PROCHE	DISTANT	LOINTAIN

CATÉGORIE			
Accents sonores "abstraits"	- neige qui craque (point en déplacement)	- sac en papier (360 fixe) - notes d'orgue (360 en déplacement) - brindilles (point en déplacement)	

<p>Accents sonores "concrets"</p>	<ul style="list-style-type: none"> - sable qui coule (360 en déplacement) - mouettes (point en déplacement) 	<ul style="list-style-type: none"> - enregistrement sous l'eau en mer (point fixe) - accumulation de voix (point en déplacement) - mouettes (point en déplacement) - clapotis d'eau (360 fixe) 	<ul style="list-style-type: none"> - corne de bateau (point fixe) - discussions entre deux personnes (point fixe)
-----------------------------------	---	--	---

ANNEXE C

ESSAIS MÉDIATIQUES ET ITÉRATIONS

ANNEXE C.1 : *Paysage anxieux*, première expérience de composition dans un dispositif sonore immersif

ANNEXE C.2 : *Réinjection(s) Temporelle(s)*, exploration interactive sur la fragmentation visuelle du visage3

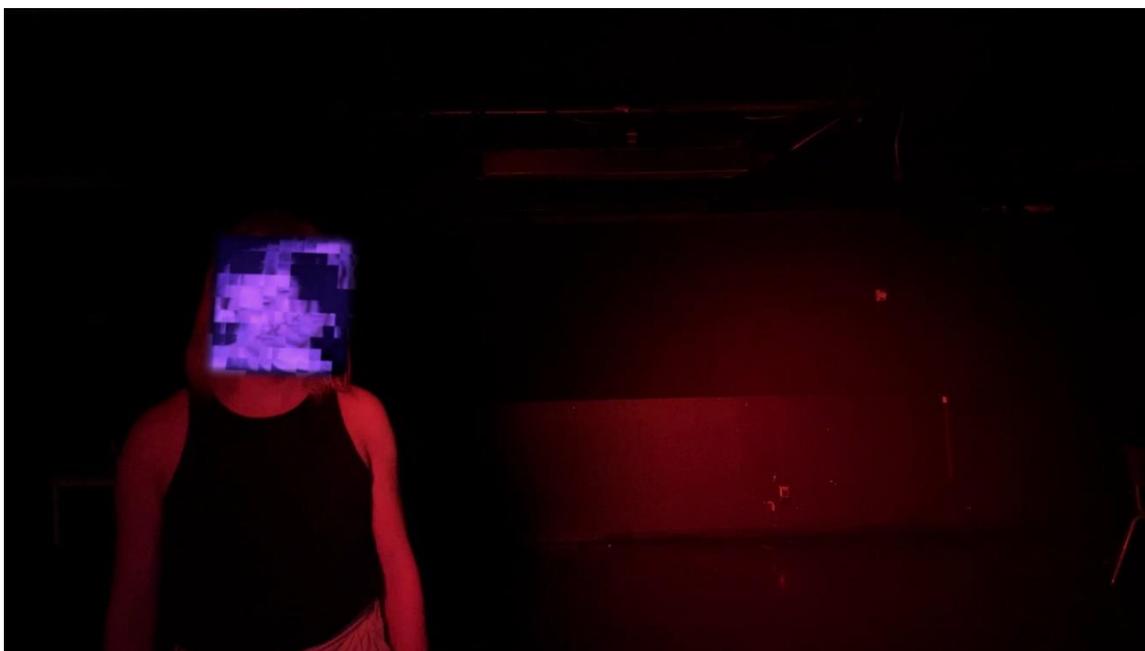
ANNEXE C.3 : *La plage aux Crabes*, version de l'œuvre accompagnant ce mémoire

ANNEXE C.1 : *Paysage anxieux*,
première expérience de composition dans un dispositif sonore immersif

Œuvre acousmatique composée en décembre 2021, lors du séminaire de recherche-crédation sonore. À écouter (au casque) via le lien suivant (version binaurale):

<https://soundcloud.com/dimitri-delphin/paysages-anxieux-binaural>

ANNEXE C.2 : Réinjection(s) Temporelle(s),
exploration interactive sur la fragmentation visuelle du visage



Installation vidéo interactive, réalisé en avril 2022 dans le cadre du séminaire de recherche-
création vidéo. À visionner sur via le lien suivant : <https://vimeo.com/738425344>

ANNEXE C.3 : *La plage aux Crabes*,
versions de l'œuvre accompagnant ce mémoire

La plage aux Crabes – Décembre 2023 – Audio seulement. À écouter (au casque) via le lien suivant (version binaurale):

<https://on.soundcloud.com/z56j3>

La plage aux Crabes – Décembre 2023 – Captation audio-vidéo. Représentation. À écouter (au casque) via le lien suivant (version binaurale):

<https://youtu.be/juxlGORBuKI>

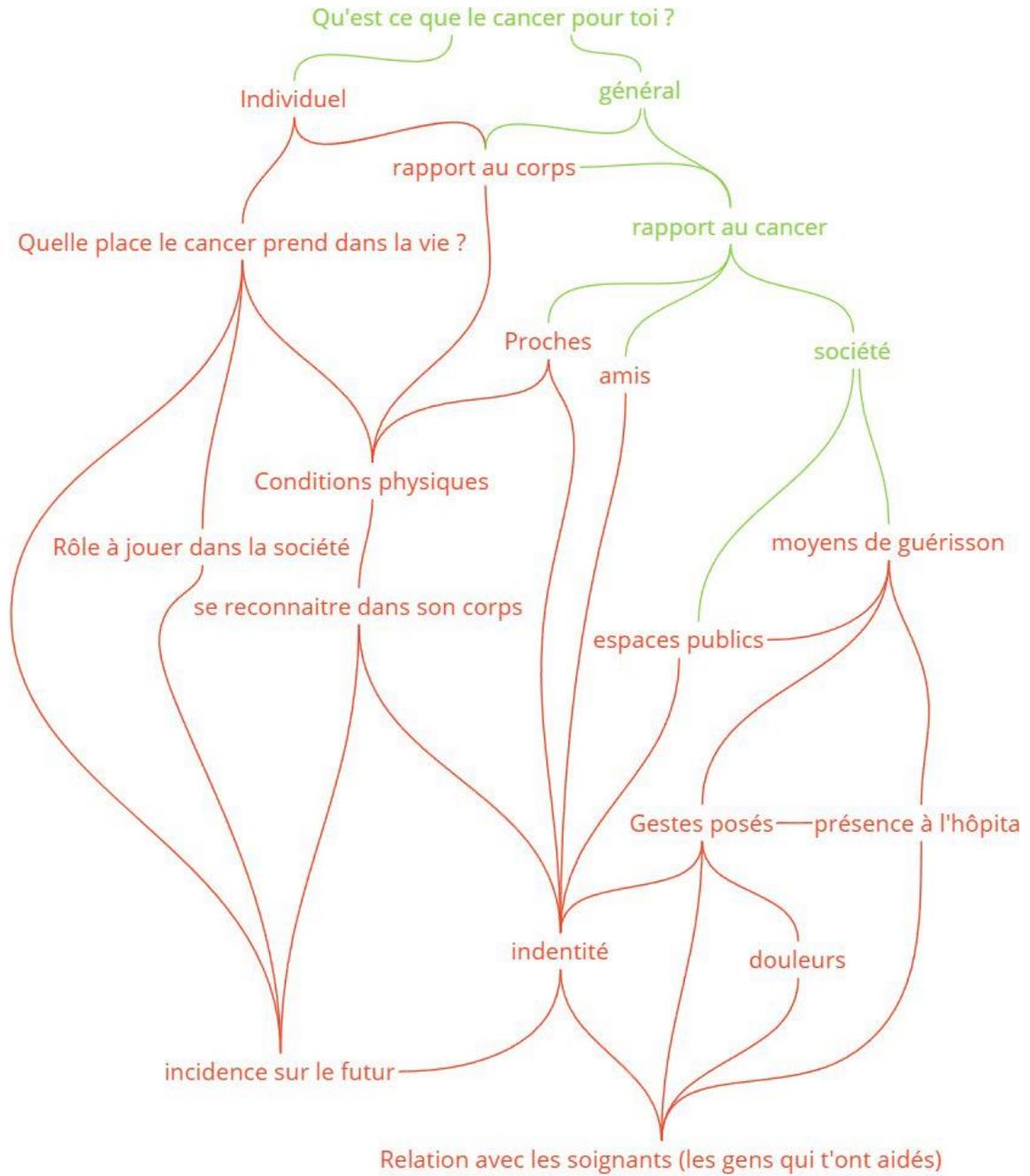
ANNEXE D

GRILLE D'ENTREVUE

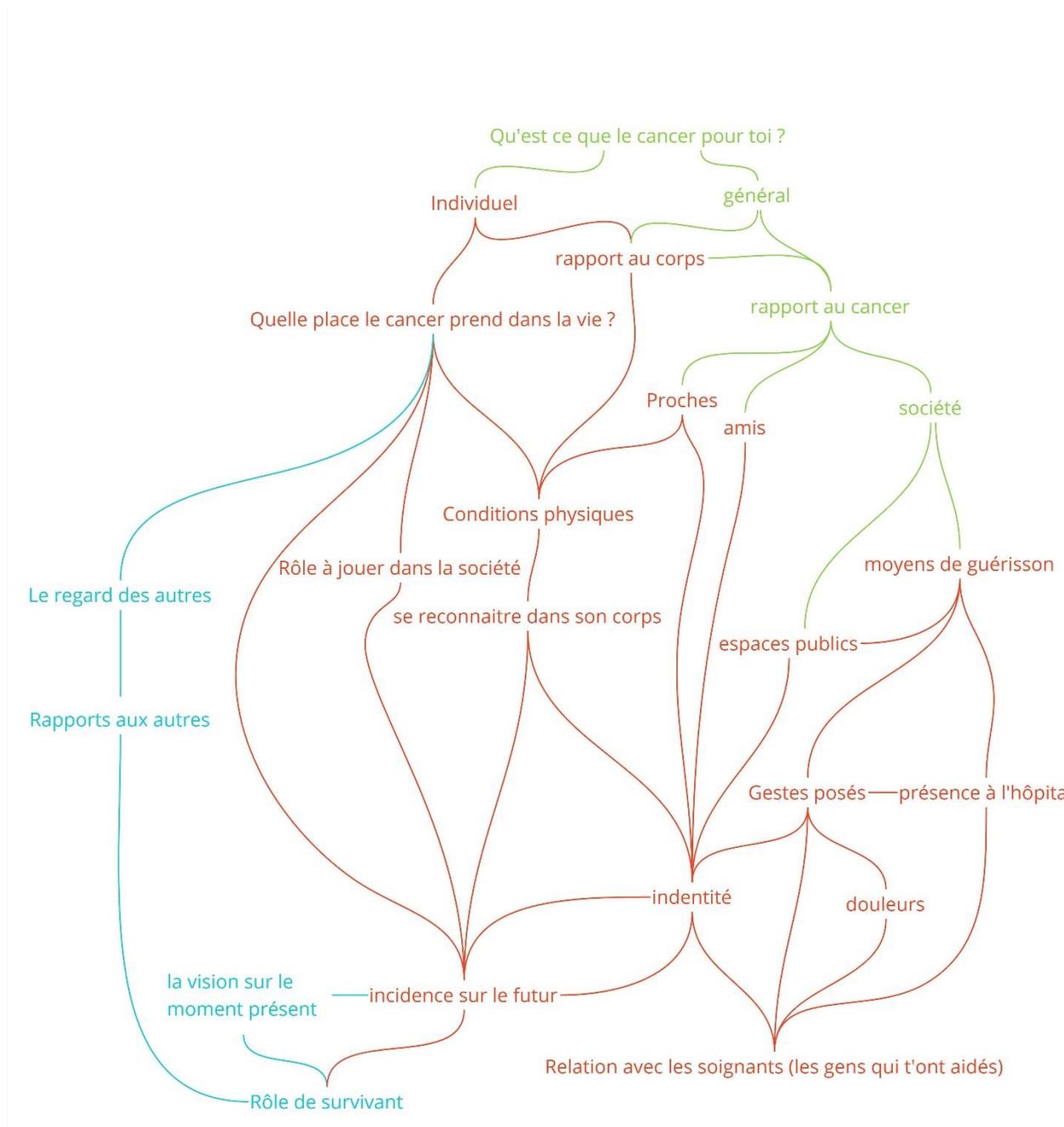
ANNEXE D.1 : Grille d'entrevue de juillet et août 2022

ANNEXE D.2 : Grille d'entrevue juillet et août 2023

ANNEXE D.1 : Grille d'entrevue juillet et août 2022



ANNEXE D.2 : Grille d'entrevue juillet et août 2023



ANNEXE E

SCHÉMAS TECHNIQUES ET D'IMPLANTATION

ANNEXE E.1 : Schéma d'implantation du dôme 8 haut-parleurs (J3862)

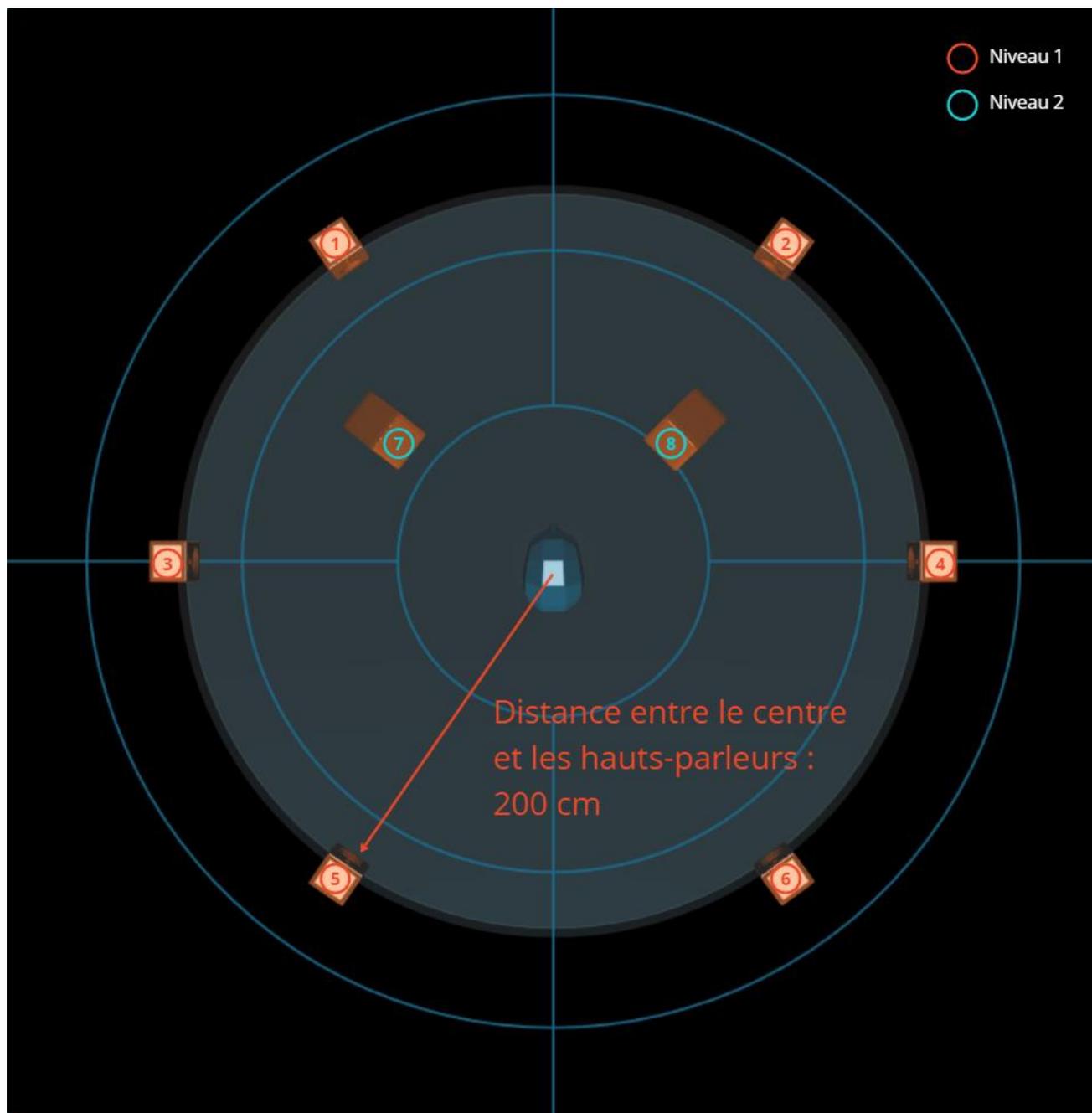
ANNEXE E.2 : Schéma d'implantation du dôme 16 haut-parleurs (STUDIO TOKYO)

ANNEXE E.3 : Schéma de branchement

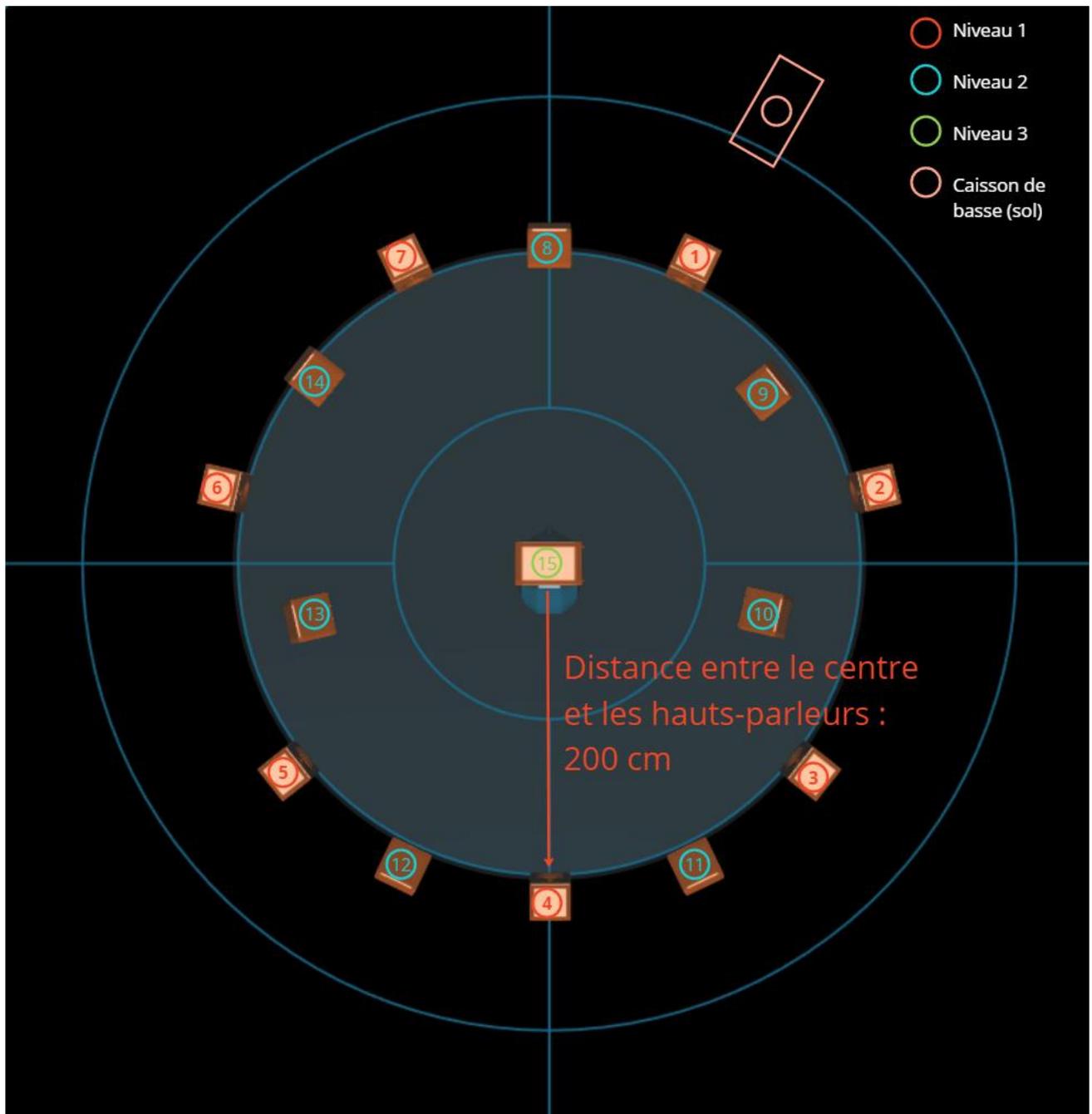
ANNEXE E.4 : Schéma d'implantation du dôme 32 haut-parleurs (Salle Mezzanine)

ANNEXE E.5 : Schéma d'élévation du dôme 32 haut-parleurs (Salle Mezzanine)

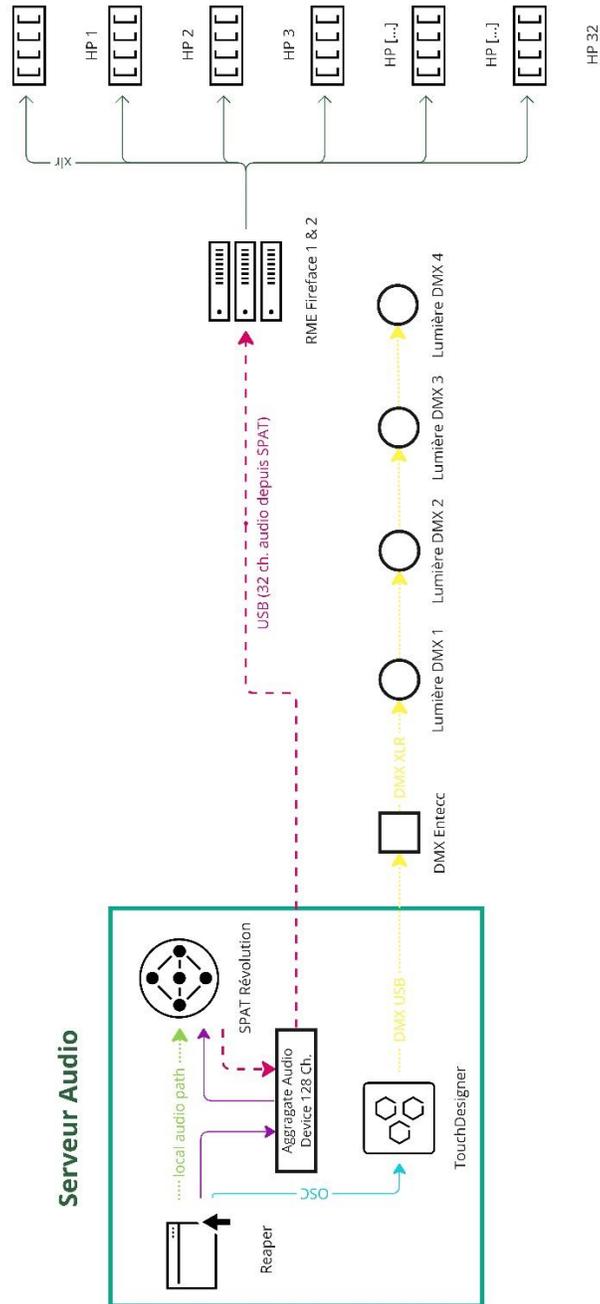
ANNEXE E.1 : Schéma d'implantation du dôme 8 haut-parleurs (J3862)



ANNEXE E.2 : Schéma d'implantation du dôme 16 hauts parleurs (Salle TOKYO)

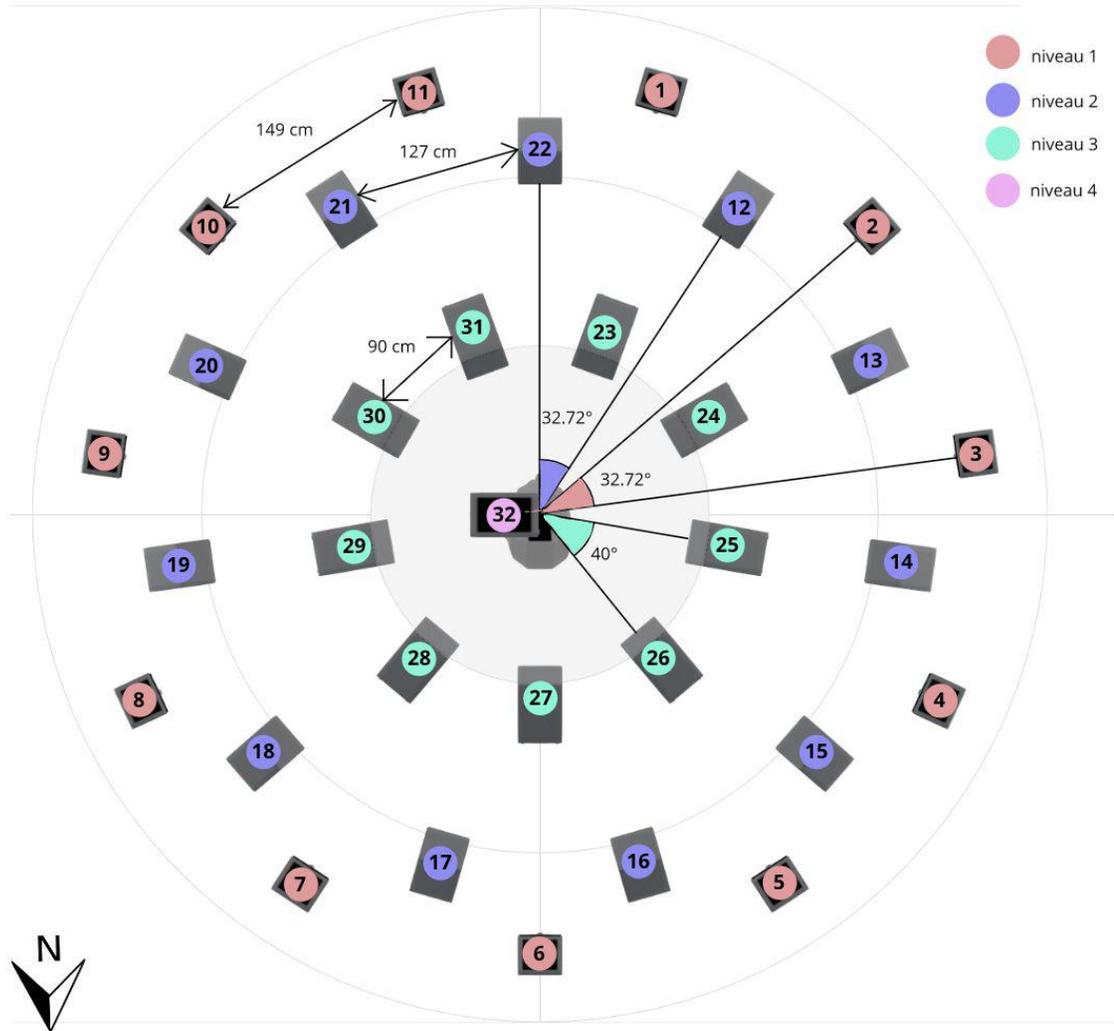


ANNEXE E.3 : Schéma de branchement



ANNEXE E.4 : Schéma d'implantation du dôme 32 hauts parleurs (Salle Mezzanine)

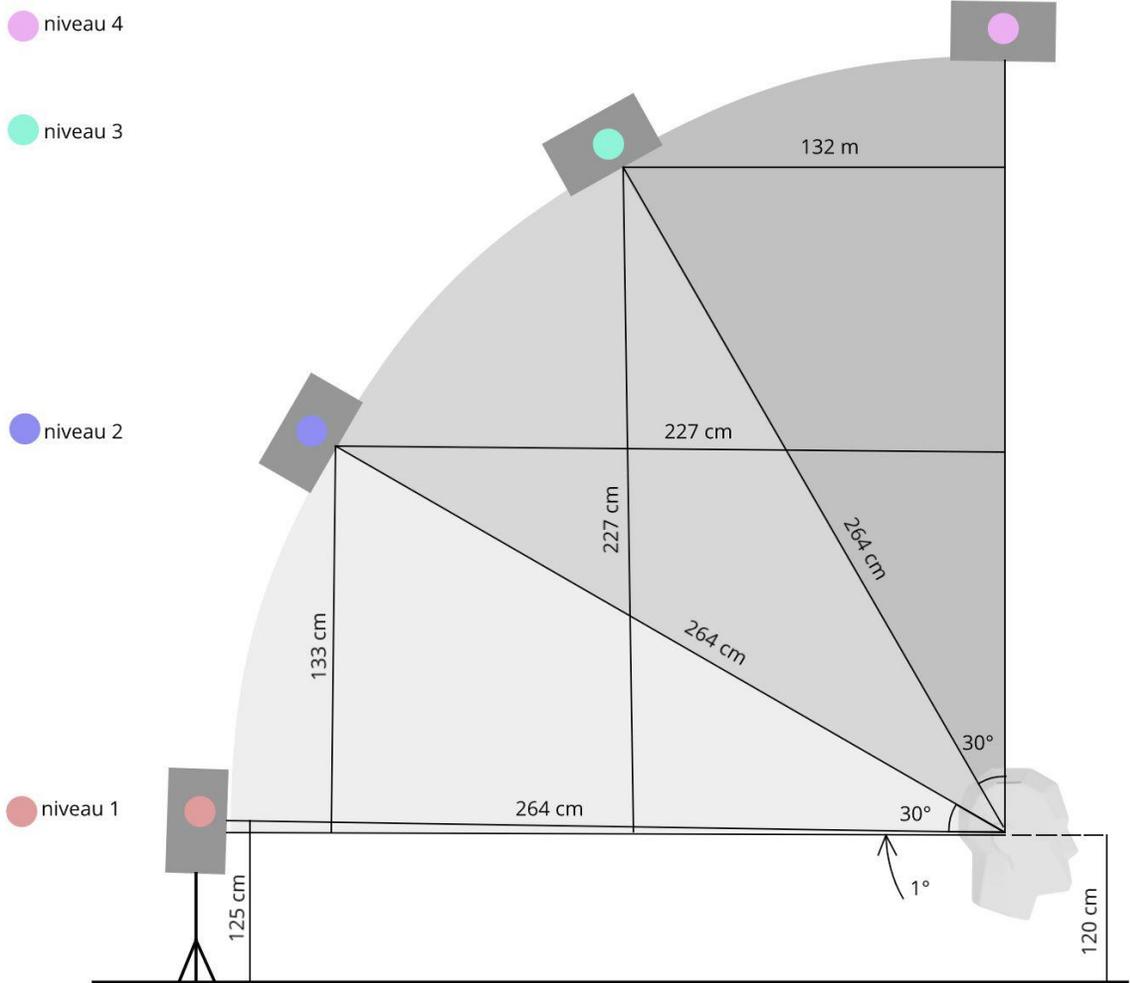
Avenue du Président-Kennedy



Rue Sherbrooke Ouest

ANNEXE E.5 : Schéma d élévation du dôme 32 hauts parleurs (Salle Mezzanine)

Configuration demi-sphère 32 haut-parleurs



CORPUS D'ŒUVRES COMPARABLES

Lozano-Hemmer, R. (2014). *Pan-Anthem*. [sculpture audiovisuelle] Montréal : Antimodular.
<https://www.lozano-hemmer.com/pan-anthem.php>

Lozano-Hemmer, R. (2018). *Bilateral Time Slicer*. [Installation sonore] Montréal Antimodular.
https://www.lozano-hemmer.com/bilateral_time_slicer.php

Paranthoën, Y. (1996). Le phare des roches douvres in *Yann Paranthoën : Le phare des roches douvres*.
[Coffret 2 CD, numéro OCLC : 883615634, 2005] Périgueux : Éditions Ouïe/Dire.

Poupart, B. (2022). *Ciel à outrance*. [Installation audiovisuelle interactive] Montréal : Transthéâtre,
Studio PHI et Headspace Studio. <https://phi.ca/fr/evenements/ciel-a-outrances/>

BIBLIOGRAPHIE

- Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*. Éditions L'Harmattan.
- Andrieu, B. (2014). *Arts immersifs dispositifs & expériences*. Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour.
- Centre Paul Strauss, unicancer S. (s. d.). *Histoire et définition | Centre Paul Strauss*. Récupéré le 6 février 2023 de <https://www.centre-paul-strauss.fr/comprendre-le-cancer/histoire-et-definition>
- Deleu, C. (2013). Le documentaire radio en quête d'identité. INA.
- Dubied, A. (2000). Une définition du récit d'après Paul Ricœur. *Communication. Information médias théories pratiques*, (vol. 19/2), 45-66. <https://doi.org/10.4000/communication.6312>
- Dujardin, F. et Tulipe, A. (2021). Un monde sonore: Appel à contributions. *La Revue Documentaires*, N° 31(1), 195-198. <https://doi.org/10.3917/docu.031.0195>
- Grau, O. (2003). *Virtual art: from illusion to immersion*. MIT Press.
- Lecouvey, G., Desgranges, B., Peschanski, D. et Eustache, F. (2020). Le souvenir flash : un souvenir spécial au croisement de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. *Revue de neuropsychologie*, 12(1), 35-45. <https://doi.org/10.1684/nrp.2020.0534>
- Lemay, A. (2019). *Mont Tétons*. Blimp Télé, Moi et Cie (Groupe TVA). <https://www.qub.ca/tvaplus/moi-et-cie/mont-tetons>
- Méliani, V. (2013). Choisir l'analyse par théorisation ancrée : illustration des apports et des limites de la méthode. *RECHERCHES QUALITATIVES, Du singulier à l'universel*(Hors Série-Numéro 15), 435-452.
- Molino, J. et Lafhail-Molino, R. (1998). Qu'est-ce qu'un récit?: Une perspective anthropologique. *Romanic Review*, 89(1), 1-20.
- Morin, E. (2004). *La méthode T 6. Éthique*. Éditions Points.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

N.Yoon, M. (2019). Foreword. Dans P. Brett-MacLean et L. McTavish (dir.), *Art+medicine collaborative practice: transforming the experience of head and neck cancer* (First edition, p. XI-XVI). University of Alberta Press.

Paquin, L.-C. et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (La communication à l'UQAM), 103-136. <https://doi.org/10.4000/communiquer.5042>

Pigler, A. (2018). *Bergson et la question du temps*. Cayenne : Lycée Félix Eboué. https://philosophie.dis.ac-guyane.fr/Journees-academiques-metaphysique-et-morale-675.html?fbclid=IwAR29m4KTu_aim24hmOmPSDVJQRqLA_FRnhmgU2bs7l-8IA6EYTFxhY5sGik

PointCulture.(s.d.). / *PointCulture*. Récupéré le 18 mars 2023 depuis <https://www.pointculture.be/mediatheque/documents-sonores-litterature/le-phare-des-roches-douvres-he0659>

Ricoeur, Paul. (1983). *Temps et récit*. Éditions du Seuil. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/1006671988>

Vermersch, P. (2019). Entretien d'explicitation. Dans *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique* (p. 340-342). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.delor.2019.01.0340>