

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DISPOSITIFS SCÉNIQUES ORGANISATEURS DE COPRÉSENCES : LES ENJEUX
SOMATIQUES À L'ŒUVRE DANS LA DRAMATURGIE ET LES MODALITÉS
D'ÉCRITURES SCÉNOGRAPHIQUES

THÈSE-CRÉATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
HUGO DALPHOND-LAPORTE

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.»

REMERCIEMENT

La recherche universitaire demande une impressionnante implication. En recherche-création, parce que le sujet et l'objet de recherche ne peuvent être détachés du chercheur lui-même, la démarche devient excessivement personnelle et chargée. J'ai eu la chance de pouvoir compter sur un réseau d'amis, de collègues et d'institutions solidaires, attentionnés et curieux. Je tiens ici à leur démontrer toute ma reconnaissance.

Au milieu professionnel,

Je pense à l'Agora de la danse et à Tangente avec qui je travaille étroitement depuis déjà plusieurs années. Merci pour les résidences et les espaces offerts pour la présentation doctorale. Votre soutien est inestimable. Merci de vous intéresser avec moi   la place que peut prendre la réflexion théorique dans le milieu artistique.

Je pense au Festival ZH qui, dès ma sortie d' cole, m'a offert des opportunités de développement et des résidences de création. Merci Mellissa de croire en ce que je te propose.

Je pense aux artistes avec qui j'ai travaillé ces cinq dernières années. Toutes ces collaborations ont contribué à cette thèse et s'y retrouvent inévitablement. Merci d'avoir partagé votre sensibilité et votre perspective artistique.

Je pense particulièrement à ma famille artistique proche, avec laquelle il est possible d'oser : François Richard, Myriam Arseneault, Mathieu Arsenault, Sarah Dell'Ava, Alex Trahan, Erin Drumheller, Sophie Michaud et Andrea Pe a. Merci de m'avoir offert votre temps. C'est un sincère privil ge d'avoir pu compter sur vous. Merci pour

votre audace et votre intelligence. Merci pour les prises de risque. Merci d'être comme vous êtes : différents, sensibles et généreux.

À la communauté UQÀMienne,

Je pense au réseau Hexagram pour les innombrables résidences que j'ai eu la chance de réaliser et sans lesquelles rien de tout cela n'aurait pu exister. Je pense particulièrement à Catherine et Jason. Merci d'accueillir les propositions hasardeuses de la création. Merci pour votre bienveillance.

Je pense au Département de danse qui m'a soutenu en m'offrant studio et résidence. Merci à Éliane et Alain.

Je pense évidemment à l'École supérieure de théâtre qui m'accompagne « depuis toujours ». Merci à mes collègues enseignants de s'intéresser à mes fixations sur l'espace et la lumière, merci de m'avoir donné l'opportunité de faire de la recherche en nos murs. Merci à Yves, Sylvain, Luc, Azraelle et Marie-Michèle qui sont toujours aux premières lignes.

Aux intimes,

Merci à mes deux directrices. À Magali, pour avoir su ouvrir des avenues complètement insoupçonnées. Merci pour ta curiosité vis-à-vis la recherche-crédation. À Anick, pour avoir questionné avec sensibilité et écoute ma pratique. Merci pour notre longue et solide complicité. Vous avez toutes deux façonné le chercheur et l'artiste que je suis maintenant. J'espère sincèrement avoir l'opportunité de collaborer avec vous dans d'autres contextes.

Et finalement, merci à ma famille, mes amis et à Alex pour le soutien au quotidien. Merci d'avoir écouté mes angoisses et mes incertitudes durant toutes ces années.

Mais surtout, merci de m'avoir poussé à toujours faire mieux, de m'avoir offert le temps et l'amour indispensables à une telle démarche.

Une thèse ne se réalise jamais en solo.
Il y a toute une communauté qui y contribue.
Un sincère merci à chacun d'entre vous.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	VI
RÉSUMÉ	IX
INTRODUCTION	1
LA PENSÉE EN CORPS (premier cycle)	
CHAPITRE 1 : CONCEPTS FONDAMENTAUX	29
1.1 La notion d'expérience	29
1.2 La somatique et la compréhension corporelle du monde	31
1.3 Le contrat implicite de l'œuvre	35
1.4 La pratique critique en design	38
1.4.1 Un geste scénographique « critique »	
1.5 La notion d'habiter	45
1.5.1 Le « sentiment d'habiter »	
1.5.2 Les pratiques d'espace	
1.5.3 La consolidation des impératifs mercantiles, consuméristes et spectaculaires	
1.5.4 Interroger nos espaces de rencontre	
CHAPITRE 2 : LES ENJEUX SOMATIQUES D'UN DISPOSITIF SPATIAL ET LUMINEUX ..59	
2.1 Mon corps et ses perceptions de l'espace	60
2.2 Le corps des autres dans l'espace	65
2.3 Configuration du lieu et régime d'attention	66
LA TRAVERSÉE DE SPATIALITÉS (Deuxième cycle)	
CHAPITRE 3 : RÉFLÉCHIR À TRAVERS « DANS L'IDÉE DE NE PLUS ÊTRE ICI »	76
3.1 Les intentions artistiques	76
3.1.1 Description du projet « Dans l'idée de ne plus être ici »	
3.1.2 La problématique somatique	
3.2 Les composantes et procédés	78
3.2.1 Organisation initiale des paramètres	
3.2.2 Schématiser le projet	
3.2.3 Convoquer d'anciennes expériences corporelles	
3.2.4 Les enjeux artistiques du dispositif	
3.2.5 Ajustements du schéma	
3.3 L'objet esthétique	88
3.3.1 Objet d'attention et état	
3.3.2 La trajectoire de l'attention du spectateur	
3.3.3 Le chant comme incarnation du nous	

3.3.4 Derniers ajustements du schéma	
CHAPITRE 4 : AU CROISEMENT DE LA PARTITION ET DU DISPOSITIF	93
4.1 Donner forme au « dispositif scénique »	94
4.1.1 Le dispositif : faire émerger les modalités d'écriture de l'œuvre	
4.1.2 La partition : usage et principes	
4.2 L'écriture multicouche	100
4.2.1 La forme de la partition et son impact sur l'organisation de la pensée	
4.2.2 La forme de la partition et son impact sur l'organisation du temps	
4.2.3 La forme de la partition et son impact sur l'organisation des intensités	
4.2.4 Les intentions artistiques et les principes dramaturgiques	
4.2.5 Recréation et indétermination	
4.3 L'objet-conceptuel	110
4.3.1 Description du projet Èbe	
4.3.2 Processus de recensement	
4.3.3 Comprendre les dynamiques internes du projet	
4.3.4 Émergence d'un objet-conceptuel et des principes dramaturgiques	
4.3.5 Transgression de l'objet-conceptuel et incongruités	
4.4 Élargissement du concept de partition	120
4.4.1 Recréation ou potentiel d'activation	
4.4.2 Syntaxe	
4.5 Le dispositif comme déclencheur et procédé de l'écriture	124
4.5.1 Description du projet Mythes	
4.5.2 Interactivité et rapport à la performance	
4.5.3 La traversée des spatialités	
4.6 Expérimenter d'autres modalités d'être	139
LE TEMPS VÉCU (Troisième cycle)	
CHAPITRE 5 : RÉFLÉCHIR À TRAVERS « ÉTUDE SUR LA LUMIÈRE DYNAMIQUE ».....	144
5.1 Les paramètres d'une lumière dynamique	145
5.1.1 La direction de lumière	
5.1.2 La luminosité	
5.1.3 L'appareil lumineux motorisé et sa programmation	
5.1.4 Les comportements possibles	
5.1.5 Les spatialités éphémères	
5.2 La place du spectateur	165
5.3 Le rôle du performeur	168
5.3.1 La performativité dans les prises de conscience	
5.3.2 Faire émerger un lieu commun	
5.4 Activation de l'espace et relation avec le public	173
5.4.1 La situation de coprésence initiale	
5.4.2 Établir l'adresse	
5.4.3 Cartographier les coprésences	

CHAPITRE 6 : L'INGÉNIERIE D'UNE RENCONTRE	185
6.1 La mise en séquence des sections	185
6.1.1 Le temps vécu et l'organisation de réservoirs	
6.1.2 Exacerber les plongées et les remontées	
6.1.3 Expérience de la rupture et de l'inconfort	
6.1.4 Une partition en plan	
6.2 Être-ensemble	198
6.2.1 Une pensée systémique pour aborder l'être-ensemble	
6.2.2 Le « sentiment de collectivité »	
6.2.3 Prendre conscience de ce qui advient dans l'entre-deux	
6.2.4 L'expérience d'être-ensemble	
CONCLUSION	210
ANNEXE A - RÉCITS AUTOBIOGRAPHIQUES	220
ANNEXE B - MYTHES, ÉTUDE DE L'INTERACTIVITÉ	224
ANNEXE C - LA RECHERCHE DE L'APPAREIL MOTORISÉ	231
BIBLIOGRAPHIE.....	234
LEXIQUE.....	248

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 - Repair is Beautiful (Paulo Goldstein, 2012)	41
Figure 1.2 - 100 chairs in 100 days (Martino Gamper, 2016)	42
Figure 2.1 - Pièce immersive de fumée (Dispositif scénographique, 2014)	60
Figure 2.2 - Les monochromes (Dispositif scénographique, 2014)	61
Figure 2.3 - L'espace divisé en deux (Dispositif scénographique, 2014)	63
Figure 2.4 - Les bascules rapides. (Dispositif scénographique, 2014)	64
Figure 2.5 - Représentation du point de vue (1)	68
Figure 2.6 - Représentation du point de vue (2)	69
Figure 2.7 - Représentation du point de vue (3)	69
Figure 2.8 - Représentation du point de vue (4)	70
Figure 3.1 - Induire des déplacements (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	79
Figure 3.2 - Schéma I (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	82
Figure 3.3 - Schéma II (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	83
Figure 3.4 - Schéma III (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	87
Figure 3.5 - Trajectoire de l'attention (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	89
Figure 3.6 - Schéma IV (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	91
Figure 4.1 - Division en trois mouvements (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	102
Figure 4.2 - Dynamique propre à chacun des médiums (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	103
Figure 4.3 - Relevé de la courbe dramatique (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)	104
Figure 4.4 - Représentation graphique du schéma narratif	105
Figure 4.5 - Représentation des principes dramaturgiques (Dans l'idée de ne plus être ici)	108
Figure 4.6 - Èbe (Sarah Bronssard et Patrick St-Denis, 2018)	111
Figure 4.7 - Processus de recensement (Èbe, 2018)	112
Figure 4.8 - Dynamique implicite (Èbe, 2018)	113
Figure 4.9 - Modification de la mise en page (Èbe, 2018)	114
Figure 4.10 - Deux mouvements, deux espaces (Èbe, 2018)	115
Figure 4.11 - L'objet-conceptuel de la vague (Èbe, 2018)	116
Figure 4.12 - Modification du plan d'éclairage (Èbe, 2018)	118
Figure 4.13 - Mythes (Mykalle Bielinski, 2018)	125
Figure 4.14 - Logique de la console d'éclairage	125
Figure 4.15 - Logique du logiciel Max dans un contexte d'éclairage	126
Figure 4.16 - Connexion son et lumière (Mythes, 2018)	128

Figure 4.17 - Situation de référence (Mythes, 2018).....	129
Figure 4.18 - Situation « micro moins sensible » (Mythes, 2018).....	129
Figure 4.19 - Dramaturgie préliminaire en quatre cycles (Mythes, 2018).....	131
Figure 4.20 - Espace abstrait (Mythes, 2018)	132
Figure 4.21 - Espace de la représentation (Mythes, 2018)	133
Figure 4.22 - Espace réel (Mythes, 2018)	134
Figure 4.23 - Succession des espaces (Mythes, 2018).....	135
Figure 4.24 - Transformation de la dynamique dramaturgique (Mythes, 2018)	136
Figure 4.25 - Dramaturgie en trois élans (Mythes, 2018).....	137
Figure 4.26 - La traversée de spatialités (Mythes, 2018)	138
Figure 5.1 - Direction de lumière et point de vue (Lumière dynamique, 2019).....	147
Figure 5.2 - Direction de lumière	148
Figure 5.3 - Premiers croquis (Lumière dynamique, 2019)	148
Figure 5.4 - Rapport scène-salle et déplacement de la lumière (Lumière dynamique, 2019).....	149
Figure 5.5 - Positions et lumière directionnelle (Lumière dynamique, 2019).....	150
Figure 5.6 - Positions et lumière diffuse (Lumière dynamique, 2019)	151
Figure 5.7 - Détails de l'appareil lumineux motorisé (Lumière dynamique, 2019).....	153
Figure 5.8 - Paramètres du comportement de la lumière	154
Figure 5.9 - Déclinaison des pulsations I (Lumière dynamique, 2019).....	155
Figure 5.10 - Déclinaison des pulsations II (Lumière dynamique, 2019).....	156
Figure 5.11 - Déclinaison des pulsations III (Lumière dynamique, 2019).....	157
Figure 5.12 - Déclinaison des pulsations IV (Lumière dynamique, 2019)	158
Figure 5.13 - Plan de l'installation à Hexagram (Lumière dynamique, 2019).....	159
Figure 5.14 - Trois zones (Lumière dynamique, 2019).....	160
Figure 5.15 - Atmosphère éthérée (Lumière dynamique, 2019).....	161
Figure 5.16 - Atmosphère ancrée et concrète (Lumière dynamique, 2019)	162
Figure 5.17 - Régime d'attention ramené au corps (Lumière dynamique, 2019)	163
Figure 5.18 - Espace vide (Lumière dynamique, 2019).....	174
Figure 5.19 - Entrée de Myriam (Lumière dynamique, 2019).....	176
Figure 5.20 - Jeux d'adresse (Lumière dynamique, 2019)	178
Figure 5.21 - Déplacements jardin-cour (Lumière dynamique, 2019)	179
Figure 5.22 - Déplacement avant-arrière (Lumière dynamique, 2019).....	180
Figure 5.23 - Mur blanc (Lumière dynamique, 2019)	181
Figure 5.24 - Rideaux noirs (Lumière dynamique, 2019)	182
Figure 5.25 - Au centre à genoux (Lumière dynamique, 2019)	183
Figure 5.26 - Cartographier les coprésences (Lumière dynamique, 2019)	184

Figure 6.1 - Plan de l'installation au festival ZH (Lumière dynamique, 2019)	186
Figure 6.2 - Partition I (Lumière dynamique, 2019)	187
Figure 6.3 - Partition II (Lumière dynamique, 2019)	188
Figure 6.4 - Partition III (Lumière dynamique, 2019)	190
Figure 6.5 - Partition IV (Lumière dynamique, 2019)	191
Figure 6.6 - Partition V (Lumière dynamique, 2019)	191
Figure 6.7 - Partition VI (Lumière dynamique, 2019)	193
Figure 6.8 - Cartographie (Lumière dynamique, 2019)	196
Figure 6.9 - Les lignes de force de Meiss	197
Figure 6.10 - Représentation du réseau standard et du maillage	206
Figure A.1 - Wide Out (Turrell, 2013)	220
Figure A.2 - Paradiso (Castellucci, 2009)	221
Figure A.3 - Folk (Castellucci, 2012)	223
Figure B.1 - Timeless (Mythes, 2018)	224
Figure B.2 - Yawn (Mythes, 2018)	225
Figure B.3 - Death (Mythes, 2018)	227
Figure B.4 - Why (Mythes, 2018)	228
Figure B.5 - Hildegard (Mythes, 2018)	229
Figure C.1 - Détails de l'appareil (Lumière dynamique, 2019)	231
Figure C.2 - Prototype en bois (Lumière dynamique, 2019)	232
Figure C.3 - Rail lumineux motorisé (Lumière dynamique, 2019)	233

RÉSUMÉ

Cette thèse-création s'intéresse à l'élaboration de dispositifs scéniques à travers le concept du corps et explore la partition comme principal outil de création et de rétroaction. La thèse démontre comment des considérations somatiques influencent les réflexes de création et de quelle manière la notion de coprésence contamine la pensée dramaturgique en cours. Par une approche de praticien réflexif, la thèse vise l'explicitation du processus de création et du savoir qui émerge de la pratique. En ce sens, l'intention est de décliner la notion de coprésence par une pratique artistique singulière, celle de l'artiste scénographe-éclairagiste ; et donc, d'interroger cette notion à travers l'acte de conceptualisation d'espaces.

La thèse rend compte de trois cycles de travail : la pensée en corps, la traversée de spatialités et le temps vécu. Chaque cycle prend comme objet d'étude le processus d'élaboration d'un ou de plusieurs dispositifs scéniques : *Dans l'idée de ne plus être ici* (Dalphond, 2018), * be* (Bronssard et St-Denis, 2017), *Mythes* (Bielinsky, 2018), * tudes de la lumière dynamique* (Dalphond, 2019). La thèse expose les situations de **coprésence** qui leur sont relatives dans le but de décliner les **spatialités** (c'est-à-dire les relations et les dynamiques spatiales) au fondement de ces rencontres. Ceci permet d'exposer comment les **stratégies scénographiques** consolident des **régimes d'attention** spécifiques pour le spectateur. C'est à travers ce chemin que la thèse étaye un savoir autour d'une pensée somatique en scénographie et de la capacité de celle-ci à organiser des dispositifs scéniques qui exacerberaient l'expérience et la compréhension de l'** tre-ensemble**.

La thèse démontre que la scénographie, à l'image des pratiques critiques en design, est en mesure d'articuler un discours à la fois social, artistique et esthétique à travers son processus de création. La recherche expose les valeurs mercantiles et spectaculaires véhiculées par nos sociétés capitalistes et les dynamiques similaires qu'induit la frontalité au théâtre. De ce constat découle une étude de quatre dispositifs scéniques qui proposent des pratiques d'espace et des expériences sensibles alternatives. Je propose de ramener l'expérience de l'espace à « **l'échelle du corps** »

et d'orienter le travail de création autour **d'une pensée en corps, de la traversée de spatialités et du temps vécu**, dans le but d'élaborer des dispositifs réfléchis autour de la sensation et de prises de conscience sur l'immédiateté du vécu.

Le dispositif scénique, parce qu'il organise **des espaces de rencontre alternatifs**, permet à l'individu de faire l'expérience d'un être-ensemble décloisonné. Dans une perspective de pensée scénographique « critique », il devient nécessaire de proposer des situations où il est valorisé de ressentir par et pour soi-même. L'intention est de diversifier les pratiques d'espace et les expériences sensibles, pour ultimement être en mesure d'offrir au spectateur l'opportunité de s'approprier la singularité de l'expérience partagée de l'ici et maintenant en contexte de dispositif scénique.

INTRODUCTION

RÉFLÉCHIR LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

Depuis 2012, ma démarche artistique trace deux axes. D'un côté, je collabore en tant que scénographe et éclairagiste sur divers projets principalement en danse, en multidisciplinaire¹ et en théâtre. De l'autre, je réalise des projets de nature installative et scénique questionnant des enjeux artistiques qui me sont personnels, tels que la rencontre, la coprésence et la perception.

Ma démarche a toujours été difficile à classer, car je ne travaille pas un médium autonome constituant en lui-même une discipline officielle. Elle s'inscrit davantage dans une logique interartistique, c'est-à-dire qu'elle cherche « l'interaction entre des pratiques artistiques diverses » dans le but de consolider une création destinée a priori à la scène (Lesage, 2016, p.14).

Plus précisément, ma démarche s'intéresse aux possibles articulations entre installation et arts vivants : la dimension installative fait écho aux enjeux d'espace et de perception qui sont au fondement de mes œuvres ; et la dimension scénique propre aux arts vivants fait référence à mon intérêt pour les enjeux esthétiques et sociologiques spécifiques à la représentation, en tant qu'espace-temps de rencontre hors quotidien, et à mon intérêt pour la présence du performeur scénique, en tant

¹ Ici, multidisciplinaire renvoie à une « discipline artistique ». Il s'agit d'une approche qui « regroupe des formes d'expression qui exploitent plusieurs langages disciplinaires, connaissances et techniques dans une même œuvre et dont la pratique, le processus de création et le discours artistique sont autonomes et distincts des champs disciplinaires auxquels ils puisent. Les œuvres qui en résultent peuvent être associées aux arts scéniques, à l'art engagé, aux collaborations entre la science et l'art, à l'art environnemental, à l'art urbain, à l'art dans son rapport aux technologies nouvelles et numériques. » (Conseil des arts du Québec, https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/diffusion-dœuvres-au-quebec/?profil_0=39&profil_1=43&disciplines=13/#tab-1)

qu'emblème du vivant nous donnant accès au meilleur comme au pire de ce que nous sommes.

Ainsi, ma démarche pourrait être synthétisée par la combinaison des mots espace-lumière-corps² où l'exposant « 2 » représente à la fois le spectateur et le performeur. En organisant des espaces non habituels et en réfléchissant la place du vivant dans le but de proposer des situations de coprésence spécifiques, ma démarche offre l'opportunité de faire l'expérience d'autres manières d'être-ensemble. J'organise ainsi ce qu'on appelle des **dispositifs scéniques**.

Le terme dispositif ajoute à la forme de l'installation une dimension «articulatoire» entre le corps des performeurs et/ou des spectateurs et le dispositif mis en place sur une scène. Ainsi parle-t-on de plus en plus de dispositifs scéniques pour désigner certaines œuvres qui déplacent le régime représentationnel du théâtre vers une expérience théâtralisante qui ne possède pas nécessairement d'enjeux dramatiques. (Lesage, 2012, p. 47)

En début de parcours, je me suis intéressé principalement au caractère scénographique de l'installation. Mon attention se portait sur la relation spectateur-œuvre. J'ai imaginé, par exemple, des projets dans lesquels je modulais la posture du spectateur, d'autres où j'intervenais sur la manière dont il observait un objet, l'obligeant, par exemple, à glisser d'une modalité de vision linéaire vers une modalité périphérique. Mon intention était ainsi d'organiser une succession de perceptions dans le temps, réfléchies les unes par rapport aux autres, dans le but de créer un récit fondamentalement spatial et issu de procédés scénographiques (intervention sur les volumes, les textures, les masses, la lumière, la déambulation, la trajectoire du regard, etc.).

De manière spécifique, ce travail a permis de consolider ma pratique autour de la notion de récit d'espace (De Certeau, 1990. Alberganti, 2013). Le récit d'espace

convoque la déambulation du spectateur et sa capacité à traverser les différents espaces d'une installation. Dans cette logique, l'installation tire profit de son libre arbitre. Je me suis intéressé à un spectateur qui prend conscience de sa propre expérience. J'ai alors tenté de comprendre comment la situation spatiale renvoyait au spectateur la responsabilité de décider de la qualité de sa relation avec l'installation, du degré de son implication, du rythme avec lequel il s'y engageait. Cette démarche a structuré des installations composées de petits espaces distincts, détachés et autonomes comme autant de microsituations offertes au spectateur et entre lesquelles il devait déambuler : *Refuge et idoles* (2015), *Dispositif scénographique* (2014), *On ne peut fixer ni le soleil ni la mort* (2014), *T'aurais pas dû...* (2014).

LA QUÊTE

En 2013, j'ai été en contact avec trois œuvres (deux installations et une œuvre théâtrale) qui ont fortement orienté ma démarche artistique et qui encore aujourd'hui forment un idéal à atteindre. Il a y eu *Wide out* de James Turrell (2013) ainsi que *Paradiso* (2009) et *Folks* (2013) de Romeo Castellucci.

Wide Out est une installation lumineuse présentée dans un contexte muséal. James Turrell invite les visiteurs à déambuler librement dans l'espace et à observer ce qui donne l'impression d'être un mur tangible et lumineux. En réalité, le visiteur observe un cadre architectural vide duquel émane une intense lumière diffuse. Cette composition espace-lumière engendre une illusion d'optique et propose de ce fait une réflexion sur le caractère tangible/intangible de la matière lumineuse. *Paradiso* est une installation scénique inspirée de la trilogie *La divine comédie* de Dante. Dans la version de 2008, l'œuvre prend place à l'intérieur de l'Église Santo Spirito de Cesena. Castellucci y construit un petit bâtiment blanc à l'intérieur duquel il invite les

spectateurs à déambuler librement. Le bâtiment est muni d'une ouverture ronde qui révèle son intérieur sombre (murs noirs et luminosité faible) d'où provient un son d'eau qui s'écoule. À la fin de sa déambulation, le spectateur découvre qu'une chute d'eau se trouve à l'intérieur du bâtiment et qu'un performeur est coincé à la taille à la source même de la chute. Avec ce tableau vivant, Castellucci propose une représentation poétique, tragique et grinçante de l'idée que l'on pourrait se faire du Paradis. *Folks* est une œuvre scénique *in situ* présentée dans un entrepôt vaste et vide. Au centre de l'espace se trouve un bassin d'eau faisant 40' x 20'. Au centre du bassin, une personne se tient debout. La représentation dure environ une heure et les spectateurs assistent à un rituel répété rappelant le baptême : une seconde personne va dans le bassin, elle s'approche de la première personne, l'incline tranquillement vers l'arrière pour lui permettre de s'immerger complètement dans l'eau, elle la relève, les deux personnes s'enlacent et la première personne quitte le bassin laissant la seconde personne seule. Après un moment de pause, une troisième personne entre dans le bassin dans le but d'exécuter les mêmes actions avec la personne restée seule : celui qui baptisait devient le baptisé et la nouvelle personne prend le rôle de celui qui baptisait. On assiste à un rituel à relai où les participants semblent émerger volontairement de la foule de spectateurs. À un certain moment, le rituel est interrompu par des bruits violents provenant de l'extérieur de l'entrepôt, donnant l'impression qu'on y lance des objets contre les murs. Après quelques instants, les spectateurs se rendent compte que des individus foncent et percutent de tout leur corps les fenêtres de l'entrepôt. Ce moment dure environ une dizaine de minutes et provoque un vacarme énorme ainsi qu'un climat d'insécurité. Par contre, inébranlable, le rituel continu, sans interruption, dans le bassin. Le pièce se termine en trois étapes échelonnées sur environ 15 minutes : les individus à l'extérieur cessent leur charge, les individus dans le bassin sortent et rejoignent la foule de spectateurs et

un système mécanique fend le bassin en deux et répand l'eau au sol inondant par le fait même les pieds du public.

Ces trois projets positionnent le travail de l'espace et le rapport à l'autre au centre de leur dramaturgie. Ceci se manifeste par divers procédés : les œuvres superposent l'espace réel, l'espace de l'art et l'espace de la représentation ; elles installent une temporalité en tension entre le mystique et le profane ; elles font se rencontrer des spectateurs perplexes et interloqués ; elles abordent notre modalité d'existence et génèrent une prise de conscience quant à notre place dans le groupe, dans la société, dans l'univers.

En annexe A se trouvent les récits autobiographiques présentant l'expérience que j'ai fait de ces œuvres. Volontairement, j'en ai fait une description impressionniste, imprécise et sommaire pour souligner le caractère épiphanique de ces expériences. Ces œuvres ont en commun qu'elles font écho à une intuition voulant que **l'expérience collective et simultanée d'un espace façonne notre compréhension du monde en interrogeant directement notre rapport à l'autre. En d'autres mots, il est question de l'expérience corporelle de l'espace et de la capacité de ce vécu à résonner avec « l'ici et le maintenant de l'existence »**. Pour l'anthropologue Albert Piette², « l'existence » désigne « un individu en train d'exister, c'est-à-dire en train d'être ici maintenant et de continuer, venant de diverses situations et se déplaçant vers d'autres » (Piette, 2014, p.19). Par ces mots, Piette invite à valoriser le caractère « situé » de l'existence et à considérer l'existence comme une continuelle traversée de diverses situations. Ce faisant, il précise son objet d'étude autour du vécu de l'individu.

² Anthropologue et professeur au département d'anthropologie de l'Université Paris Nanterre.

Plus particulièrement, Piette propose une anthropologie de la « présence ». Pour ce faire, il s'intéresse à ce qui existe au niveau de la strate « minimale » de chaque situations traversées (*idem*). Cette manière d'aborder « l'existence » fait écho à ma démarche de scénographe-éclairagiste qui s'intéresse à ce qui a lieu en deçà (ou en mineur) de la représentation. Avec *Wide Out*, il me semble moins être question d'observer un carré de lumière que d'observer les déplacements et les individus qui cohabitent dans l'espace ; pour *Paradiso*, il est moins question de comprendre pourquoi un homme serait pris dans un trou, plutôt que d'être témoin de ses inlassables tentatives à s'en sortir ; pour *Folk*, la force de l'œuvre n'est pas dans la transposition du rituel du baptême et de son changement d'échelle, mais plutôt dans l'expérience des sentiments d'insécurité et d'illégalité qui jaillissent lorsque des corps étrangers tentent de fracasser les fenêtres du lieu.

Nos facultés sensorielles organisent notre rapport au monde, même si nous sommes rarement conscients de cette activité continue. Le savoir est habituellement réduit à ses concepts verbalisés, mais la compréhension d'une situation quotidienne, quelle qu'elle soit, procède également d'un savoir. (Pallasmaa, 2013, p.13)

Juhani Pallasmaa³ explique de quelle manière, à travers sa relation à l'espace, le corps développe « en mineur » (Piette, 2014) une compréhension du monde. Une telle approche du « minimal » permet de distinguer deux éléments fondamentaux vis-à-vis de *Wide Out*, *Paradiso* et *Folk*. Premièrement, il est question d'œuvres qui s'organisent autour du vécu du spectateur (sensation, perception, intuition, déplacement) ; et deuxièmement, d'œuvres qui articulent en mineur une réflexion sur Soi, sur l'Autre et sur le Nous directement à partir de l'immédiateté de la situation artistique partagée.

³ Architecte finlandais, ancien professeur d'architecture de l'Université technologique d'Helsinki et ancien directeur du Musée de l'architecture finlandaise.

ÉTAT DE LA PRATIQUE AU QUÉBEC

Afin de situer ma recherche sur ce qu'il est possible de circonscrire comme « l'expérience de la coprésence en contexte de dispositif scénique », je me suis intéressé aux démarches artistiques qui œuvraient, comme la mienne, dans l'interstice entre la scène et l'installation. Entre 2015 et 2020, soit la période qui couvre mon processus de recherche, j'ai retenu six artistes québécois significatifs : Stéphane Gladyszewski, Line Nault, Jacques Poulin-Denis, Dana Gingras, Isabelle Van Grimde et Martin Messier.

Au regard de ma sensibilité et de ma démarche artistique, certaines de leurs œuvres ont éveillé en moi un intérêt. Je pense notamment à *(Very) Gently Crumbling* (2015) et *Running Piece* (2018) de Jacques Poulin-Denis où le dispositif est discret tout en étant ce qui permet à l'œuvre d'éclorre. Les *apparatus* technologiques mis en scène tirent profit de la charge dynamique des performeurs, ce qui révèle des présences toujours précaires et en tension. Ou encore, je pense à Stéphane Gladyszewski avec *Phos* (2015) et Line Nault avec son œuvre *Supersuper* (2018) qui proposent tous deux des dispositifs scéniques d'une rare complexité technologique du point de vue de leur mécanique, de leur programmation et de leurs dynamiques interactives. Ils réussissent à exacerber le vivant en scène, à exposer les prises de décisions, ce qui, au final, offre une rencontre scénique d'exception.

Inversement, j'ai fait l'expérience d'œuvres qui m'ont laissé perplexe. Je pense à *Symphonie 5.1* (2016), *Corps secrets* (2018), *Ève 2050* (2019) d'Isabelle Van Grimde, à *anOther* (2018) de Dana Gingras et à *Innervision* (2019) de Martin Messier. Je reconnais le savoir et la sensibilité spécifique de ces artistes : la beauté graphique des œuvres de Van Grimde, la charge radicale de Gingras, la complexité interactive et

musicale de Messier. Cependant, en regardant uniquement les œuvres pour ce qu'elles sont, je ne vois pas ce qu'elles engendrent mis à part un dispositif bien rodé. En tant que spectateur, ces œuvres ne parviennent pas à m'arrimer à **l'ici et maintenant**, ni à **actualiser ma compréhension du monde et de mon rapport à l'autre**.

Je m'associe à ces six artistes, car comme eux, mon travail est avant tout « formel », c'est-à-dire que c'est avant tout en questionnant les limites ou les conventions formelles de mon (mes) médium(s) que l'œuvre se constitue. Par contre, je remarque également le potentiel danger de se perdre dans l'*apparatus* et dans des propositions autoréférentielles. Je comprends qu'en interrogeant la forme, le geste artistique peut engendrer une œuvre autonome, artistiquement cohérente, mais détachée de l'ici et maintenant et, en ce sens, difficile d'accès.

Les sociétés anciennes, je réfère à celles qui ne faisaient pas nécessairement de l'art un domaine spécifique du social contrairement à nos sociétés, avaient ceci de particulier que celui ou celle que l'on nomme aujourd'hui artiste œuvrait d'emblée pour le bien collectif. C'est le cas de l'architecte des cathédrales du Moyen Âge en Europe, de la tisserande de la Nouvelle-France du XVII^e siècle qui fabriquait vêtements, lingerie, drapés et tapis devant ensuite être utilisés dans la vie quotidienne, ou encore des sculpteurs inuits de miniatures qui produisaient au début du XX^e siècle des figures des Ancêtres de ce territoire appelé aujourd'hui Nunavut et qu'ils incorporaient dans la vie culturelle. Tous ces gens avaient ceci en commun d'être au service d'une collectivité ; leurs œuvres s'inséraient dans la logique d'un usage social déterminé, et se devaient d'être complètement intégrées aux besoins auxquels elles répondaient. Ce n'est que plus récemment dans l'histoire que l'artiste a pu naître comme figure autonome et que **son œuvre a pu être reçue comme partie d'un domaine spécifique du social, ce qu'on appelle le champ de l'art**.⁴ (Saillant, 2018, p.12)

Ce que pointe l'anthropologue Francine Saillant⁵, c'est l'arrimage entre l'art et la vie. Ma démarche artistique (et donc ma thèse-crédation) trouve ses racines dans ce désir

⁴ À moins d'une indication contraire, les mots mis en évidence dans une citation proviennent de moi.

⁵ Professeur à l'Université Laval.

de repositionner le social au sein du processus de création tout en gardant une certaine rigueur au niveau de la recherche formelle et conceptuelle. « L'acte créateur, individué, singulier, contemporain, est-il nécessairement détaché du social ? », se demande Saillant (*ibid.*, p.13). Cette thèse cherche le potentiel révélateur de la cohésion entre, d'un côté, une recherche formelle et conceptuelle, et de l'autre, une prise de conscience et une valorisation de l'ici et maintenant collectif, spécifique aux arts vivants. **De mon point de vue de créateur, je me demande quelles méthodes de travail et quels outils permettent à l'artiste de garder le cap sur ses interrogations formelles, et simultanément, comment reconnaître la manière spécifique dont l'œuvre aborde, propose et exploite l'immédiateté de la coprésence en jeu ?**

OBJET, CHAMPS D'ÉTUDE ET QUESTION DE RECHERCHE

Cette thèse-création cherche à réfléchir « l'expérience de la coprésence en contexte de dispositif scénique » et, ce faisant, s'ancre dans un champ d'étude spécialisé autour de l'entrelacement entre l'espace et le corps dans des situations au croisement de l'installation et de l'espace scénique.

La relation du corps à l'espace dans le domaine de l'art est en soi un champ d'investigation qui présente une abondante littérature. Ce thème traverse notamment l'architecture, l'installation et le travail scénique. Il est interrogé au sein d'expériences performatives, numériques, immersives, interactives, participatives. Au niveau des concepts, ce champ de recherche s'enracine dans la phénoménologie de Merleau-Ponty (1988) et convoque en son centre la notion du corps sensible : « Le monde n'est non pas ce que je pense, mais ce que je vis. » (Merleau-Ponty, 1988. p.X) Avec la contribution d'autres auteurs, il se forme ainsi un réseau de concepts

incontournables sur la question du corps et de son vécu. Pour nommer les figures les plus emblématiques, on retrouve notamment : le schéma corporel, la corporéité et le « pouvoir fictionnaire » du corps (Bernard, 2002 et 2001), le corps capacitaire et l'écologie corporelle (Andrieu, 2018, 2014a et 2014c), le geste et l'intentionnalité (Berthoz, 2008), l'intersensorialité (Le Blanc, 2004), l'enaction et l'autopoïèse (Varela, 1993 et 1998), ainsi que les sentiments (Damazio, 2005 et 2019). De plus, dans le champ de l'esthétique, plusieurs chercheurs se sont interrogé sur la relation corps et espace du point de vue de la réception : Andrieu sur la question du dispositif (2012), Machon en abordant le théâtre immersif (2013), Alberganti sur l'installation (2013), Pallasmaa sur une architecture qui s'adresse au sens (2010), Shusterman sur l'usage du corps (2007) et Dewey sur la notion de l'expérience (2005).

Cette thèse-création cherche à s'éloigner des approches numériques, interactives et participatives omniprésentes aujourd'hui, pour plutôt s'intéresser à la possibilité de se faire rencontrer des savoirs propres à la scénographie, à la somatique, à l'installation, à l'architecture, à la performance et à la sociologie. L'intention est de révéler **les modalités de présence** que l'espace offre.

L'architecture, par exemple, n'est pas qu'une simple esthétisation visuelle, elle représente une pensée existentielle et métaphysique, une manière de penser qui utilise l'espace, la structure, la matière, la gravité, la lumière. L'architecture véritable n'est pas là pour embellir l'espace habité, mais pour articuler le vécu de notre existence. (Pallasmaa, 2013, p.15)

Avec ces mots, Pallasmaa élargit le champ d'action de l'architecture. Il propose d'envisager qu'ultimement l'action d'organiser l'espace est plus que simplement décorative. Le concepteur d'espaces œuvre à ce que l'environnement puisse recevoir des individus selon des paramètres précis et des intentions préméditées. L'espace définit le contexte et le cadre de l'existence individuel et collectif. Inévitablement,

parce que le concepteur d'espaces fait des choix, il favorise certaines valeurs et en discrimine d'autres. Dans ce contexte, la thèse interroge la dimension existentielle relative aux arts vivants : « qui sommes-nous ? », « pourquoi sommes-nous ici, rassemblés ? », « qu'attendons-nous ? ».

Ainsi, la thèse s'organise autour de l'expérience de l'espace et de son ingénierie. Quelles sont les bases conceptuelles et formelles de l'organisation d'une expérience spatiale ? De quelle manière une œuvre peut-elle être élaborée à partir d'enjeux découlant du corps, de ses perceptions et de ses prises de conscience ? Plus spécifiquement au contexte de dispositif scénique, comment peut-on orienter le spectateur vers une expérience de la rencontre et de la coprésence ?

CE QUI SERA OBSERVÉ

La thèse a de spécifique que pour, répondre à ces questions, elle prendra **le design** et **ses modalités d'émergence** comme objet d'étude. J'emploie ici « design » plutôt que son équivalent français « concept » ou « conception », car ce terme renvoie étymologiquement à *designare* qui convoque simultanément « dessiner » et « dessein ». En ce sens, « design » expose le geste de schématisation (le dessin) dans son rapport à l'idée à atteindre (l'intention, le dessein). Le terme « design » est ainsi non pas en soi la représentation d'une l'idée, mais le processus dialogique et autopoïétique entre la main et l'esprit qui, ultimement, mène à une représentation de la dite idée.

L'architecture est aussi le produit de la **main qui pense**. La main interprète la corporéité et la matérialité de la pensée pour en faire une image concrète. Dans le difficile processus de conception, la main prend souvent l'initiative de proposer une vision, une

vague idée finissant par se matérialiser sous la forme d'un croquis. (Pallasmaa, 2013, p.13)

Le terme « design » et la citation de Pallasmaa permettent de distinguer deux usages au dessin. Dans une pratique plus convenue, le dessin est un outil de communication permettant de partager une idée à un tiers extérieur. Ce type de dessin est alors l'arrêt sur image d'une idée, et dans ce contexte, l'idée extraite de son *momentum* de production cesse d'évoluer. Cependant, le dessin peut être également considéré comme un processus de réflexion où la main et l'esprit se confondent et participent de concert au développement de l'idée. Cette pratique du dessin, ne vise pas à distinguer ce qui est de l'ordre de la main et ce qui est de l'ordre de l'esprit, au contraire, elle cherche les moments où il y a indiscernabilité entre le geste et la pensée dans le but que la création puisse se laisser surprendre par elle-même.

Le geste scénographique, de par sa filiation à l'architecture et aux arts visuels, est également étroitement lié au dessin dans la mesure où les croquis et les plans sont au centre du processus de création. La thèse a de particulier qu'elle transpose ces considérations sur le « design » dans le contexte spécifique de la création d'un dispositif scénique. Pour reprendre les mots de Lesage (2012, p.47), le dispositif scénique a une « dimension articulatoire ». La valeur du dispositif n'est pas dans sa capacité à représenter un espace, comme c'est le cas pour une scénographie traditionnelle au théâtre, elle se situe plutôt dans sa capacité à initier des relations entre les éléments présents (corps, lumières, espace, etc.), à transformer ces relations et à les court-circuiter. En proposant d'observer le « design », la thèse invite alors à étudier le rapport d'influence entre la manière dont il est possible de schématiser le dispositif (ses dynamiques, ses constantes et leurs transformations dans le temps)

et comment cette schématisation vient nourrir la compréhension que le créateur a de son œuvre.

Pour reprendre le sujet de recherche sur « l'expérience de la coprésence en contexte de dispositif scénique », cette volonté d'observer le « design » (et le processus de schématisation qui lui est spécifique) permet de révéler la place du corps dans le dispositif scénique, comment il vient influencer la pensée dramaturgique et, par conséquent, comment il vient contaminer le processus d'élaboration de l'œuvre.

Concrètement, la thèse propose d'observer quatre dispositifs scéniques qui, chacun à leur manière, interroge le rapport traditionnel frontal qui cadre et régit généralement la relation spectateur et performeur. Ce terrain d'étude permet d'étudier les situations de **coprésence** spécifiques de chacune de ces configurations et les **spatialités** (c'est-à-dire les relations et dynamiques spatiales) au fondement de ces rencontres. Nous verrons que ceci permet d'exposer comment les **stratégies scénographiques** consolident des **régimes d'attention** spécifiques pour le spectateur. C'est à travers ce chemin que la thèse étaye un savoir autour d'une pensée somatique en scénographie et de la capacité de celle-ci à organiser des dispositifs scéniques qui exacerbent l'expérience et notre compréhension de l'**être-ensemble**.

LES ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES DE CETTE THÈSE-CRÉATION

Observer un processus de création présente son lot de défis et rend le terrain de la recherche-crédation glissant. Le processus de création de l'artiste est intime, implicite et souvent opaque pour l'artiste lui-même. L'un des grands dangers de la recherche-crédation est donc de créer une étude nombrilisme difficile d'accès pour le lecteur, et qui propose un compte-rendu de création où la connaissance consolidée est

difficilement transférable à d'autres contextes. Pour éviter ce piège, il est primordial de définir un cadre méthodologique clair. Par contre, comme le démontre Louis-Claude Paquin (2007), la recherche-création regroupe des approches variées, voire contradictoires. Les nombreuses terminologies existantes témoignent d'un champ d'investigation qui s'interroge et qui évolue encore profondément. Il est donc nécessaire de positionner cette recherche vis-à-vis de ce large paysage.

Ma thèse favorise l'approche du praticien réflexif tel que présenté par Schön (1994). J'ai opté pour cette approche, car elle a de spécifique qu'elle ne vise pas l'application de la théorie pour répondre à un problème (*ibid.*, p.77). Au sens de la recherche-création, il n'est donc pas question d'appliquer des théories esthétiques pour répondre à la question du comment « faire œuvre ».  galement, l'approche du praticien réflexif n'utilise pas la création pour répondre à un questionnement provenant d'une autre discipline, comme il en est question dans le *Art based reseach* (Paquin, 2018). L'intention du praticien réflexif est plutôt de révéler un « savoir-faire tacite » (Schön, 1994, p.81). Ce type de recherche s'intéresse à l'émergence d'un savoir qui provient de la pratique. L'auteur présente ce type d'approche comme étant une réflexion *dans* l'action et *sur* l'action dont le but est l'explicitation de ce qui prend forme, ce qui correspond aux volontés de ma recherche.

Dans un premier temps, Schön parle d'une démarche de réflexion *dans* l'action qui légitime et chemine de concert avec ma démarche interartistique. En considérant que le praticien possède des aptitudes et des habiletés relatives à son expérience particulière sur le terrain, il est possible de considérer, dans le cas de l'artiste, que la création est l'échelle à partir de laquelle il aborde le monde. Pallasmaa (2013, p.15) propose même d'envisager que toutes les formes artistiques engagent des manières spécifiques de penser due à la manière unique dont chacune d'elles articule une

pensée sensorielle et incarnée. En ce sens, expliciter la posture spécifique de l'artiste (son savoir-faire, son savoir-être et son savoir-agir) révèle une dimension du monde qui est analogiquement spécifique. Dans cette perspective, ce doctorat propose de décliner la notion de coprésence par une pratique artistique particulière, celle de l'artiste scénographe-éclairagiste, ce qui permet que cette notion puisse être interrogée à travers l'acte de conceptualisation d'espaces.

Dans un deuxième temps, cette idée de la réflexion *dans* l'action pose également les bases d'une recherche qui se distingue des approches plus traditionnelles qui obligent le chercheur à connaître tous les paramètres et toutes les variables de sa recherche avant de commencer sa collecte de données. À l'image d'un processus de création, l'approche du praticien réflexif engage un processus inductif. L'approche du praticien réflexif accepte que certains concepts centraux soient impossibles à anticiper et laisse l'espace nécessaire pour qu'ils émergent en cours de processus. Inévitablement, ce type de démarche favorise des recherches moins travesties par une méthodologie souvent trop rigide et consolide donc une recherche plus personnelle, intime, authentique.

Une démarche inductive invite à prendre conscience des surprises, des accidents et des problèmes pour, par la suite, s'engager dans une réflexion en cours d'action (Schön, 1994, p.84). Cette démarche demande de garder les traces du processus de résolution de problèmes afin de considérer le passage du problème à la solution comme l'indice d'un écart et, pour ensuite, prendre cet écart comme preuve d'une avancée dans la connaissance.

La démarche du praticien réflexif invite également à réfléchir *sur* l'action et vise, dans le cas qui nous concerne, à rendre compte de la complexité du processus de

création. La création ne fonctionne pas de manière linéaire. Elle est un processus autopoïèse, c'est-à-dire que l'objet artistique se crée au même rythme que l'artiste se fait une idée de lui (Kawamoto, 2011, p.348). Dans le cadre de la recherche-création, ce paradoxe est double, car si l'objet artistique s'autoproduit, la recherche-création, dépendante de l'objet artistique, évolue et se transforme simultanément. Ceci a pour conséquence de constituer des recherches qui s'extraient de la logique de l'hypothèse qu'il faut valider. Ce type de recherche tente plutôt de dresser le portrait du processus de production d'une idée. Dans notre cas, la recherche ne rend pas uniquement compte de l'émergence d'un savoir artistique, elle révèle également comment le savoir implicite d'ordre esthétique et social contribue à la consolidation d'une nouvelle idée. Dans le cas spécifique de notre question de recherche, il s'agit de démontrer comment, en positionnant le corps au centre de l'organisation d'un dispositif scénique, un tel processus convoque une réflexion sur la coprésence et notre rapport à l'autre.

LE CRITÈRE DE RIGUEUR ET DE VALIDATION

Dans ce type de thèse, la rigueur peut être questionnée. Comment le processus de recherche peut-il mener à une connaissance légitime ? Comment ne pas se perdre dans les impressions ou comment la thèse peut-elle être plus qu'un simple compte-rendu de création ? Tout d'abord, il faut comprendre que ce processus aborde le particulier pour ensuite cheminer vers le général. Dans le cas de cette thèse, c'est alors interroger le design spécifique d'une création, faire émerger des enjeux qui font écho à la littérature spécialisée ou à un corpus similaire et participer, par notre expérience artistique pratique, à nourrir la compréhension que nous avons de ces concepts plus généraux.

Le travail d'analyse propre à l'approche du praticien réflexif invite le chercheur à observer le processus de création dans le but d'en révéler les moments difficiles : erreur, incohérence, confusion, doutes, etc. Ces moments sont les indices d'une situation insatisfaisante et l'opportunité de problématiser cette situation. Il s'agit alors de dégager dans ce processus ce qui est relatif à l'appréciation, c'est-à-dire observer ce qui fait que telle avenue est préférable à une autre, et pourquoi. L'appréciation résulte d'une organisation intentionnelle des paramètres : certaines valeurs ou enjeux sont plus importants que d'autres et favoriseront une approche plutôt qu'une autre. La rigueur de la thèse s'inscrit précisément dans ces moments. L'important est avant tout de comprendre ce qui fait problème : décrire ses composantes, expliciter ses enjeux. **La rigueur résulte de la *cohérence* entre le vécu, les choix artistiques mis de l'avant et les enjeux consolidés.** Le savoir émerge donc de la capacité à retourner le questionnement sur lui-même, à recadrer notre relation à l'objet d'étude et ainsi restructurer notre manière de l'aborder (Schön, 2001, p.201). En se consacrant à ce type d'analyse, la thèse s'affirme comme le lieu de la consolidation d'une pensée et s'affranchit inévitablement du simple compte-rendu de création.

LA PLACE DE LA CRÉATION

À travers cette thèse, j'ai voulu approfondir l'idée selon laquelle, en recherche-création, l'artiste-chercheur réfléchit *à travers* la création. Donc, d'un côté, je n'étais pas intéressé à développer un savoir en amont de la création, qui aurait eu comme objectif de répondre aux enjeux liés à la production de l'œuvre ; de l'autre, je ne désirais pas dégager un savoir a posteriori qui aurait fait abstraction du processus. Je désirais rendre compte des enjeux artistiques, esthétiques et sociaux qui émergent simultanément et qui sont indissociables du geste de création.

De plus, il me semblait peu pertinent de bâtir ma thèse autour d'une seule création. En considérant que la réflexion advient dans le faire, je préférais ainsi m'engager dans plusieurs processus. Il me semble que c'est en s'engageant de nouveau dans le même geste, qu'il est possible, pour celui qui fait, d'approfondir ses réflexions : c'est à force de répéter la même action que la conscience réussit à s'élargir et que l'individu devient plus présent à son geste. J'ai assis la thèse sur un principe similaire. Comme mentionné précédemment, le geste de création est complexe et souvent opaque, c'est pourquoi traverser un maximum de projets de création s'affirmait ici comme un paramètre important.

Selon ces critères, j'ai mis sur pied un protocole de recherche intuitif et en phase avec mon rythme naturel de création. Durant un an, j'ai me suis dédié entièrement à ma démarche artistique et j'ai complètement délaissé les impératifs académiques. Ceci m'a permis de m'engager pleinement vis-à-vis des opportunités artistiques qui se sont présentées à moi et j'ai ainsi, en toute confiance, développé des projets qui me semblaient intrinsèquement nécessaires. Entre novembre 2018 et septembre 2019, j'ai travaillé sur 2 créations personnelles et une dizaine de collaborations. Toutes ne seront pas ici à l'étude, mais il demeure qu'en naviguant d'une création à l'autre, j'ai été constamment porté à mettre en relation mes connaissances et à conscientiser les interrogations que j'avais sur la place du corps dans le processus de création du scénographe-éclairagiste.

Dans l'idée de maintenir une rigueur scientifique, j'ai navigué dans le nébuleux et l'inconnu de la création avec l'inébranlable tâche de documenter mes processus selon des paramètres que j'avais préalablement définis et qui font écho à l'approche du praticien réflexif.

LA RÉCOLTE DE DONNÉES ET LES POSTURES D'OBSERVATEUR

J'ai principalement organisé la recherche autour d'un processus d'auto-explicitation qui vise l'explicitation du vécu de l'artiste-chercheur (Vermersch, 2014).

Il [le chercheur] doit apprendre à l'observer [le sujet] à décrire ses modes d'être et de percevoir, à lui faire prendre conscience de différences pour qu'il explicite lui-même ce qui fut, action et présence, sur le mode implicite. (Piette, 2014, p.22)

Dans le contexte d'une auto-explicitation, le chercheur s'engage dans une description à la première personne qui permet de rendre tangibles ses sensations et d'analyser sa perception. Tous les récits élaborés ne sont pas d'emblée pertinents. C'est pourquoi cette méthode de collecte de données demande, par la suite, de raffiner le vécu pour faire notamment ressortir les états d'esprit, les modes de conscience, les temporalités, les trajectoires de l'attention, etc. Ce n'est qu'à travers de nombreuses réécritures qu'il est possible de travailler les données brutes pour ultimement dessiner les contours des situations évocatrices et signifiantes.

Pour ce faire, j'ai tenu à jour un journal de création. Cet outil m'a permis d'archiver le quotidien du processus : interrogations, idées à expérimenter, informations techniques, observations, etc. Le journal renferme donc une grande quantité de données brutes. Ces données sont particulièrement utiles pour rendre compte du processus de création : envies, problèmes, solutions et impératifs. Dans le processus d'auto-explicitation, Vermersch⁶ expose le danger selon lequel l'individu est à la fois l'informateur et le chercheur, et que ces deux postures ne peuvent se substituer ou se

⁶ Psychologue et psychothérapeute, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique en France.

fusionner. Selon cette logique, il faut concevoir l'usage du journal de création comme une étape d'archivage propre à « l'informateur ».

Comme toute donnée recueillie, les verbalisations doivent être évaluées dans l'après-coup quant à leur valeur informative. Il n'y a pas de pratique de la recherche dans l'immédiateté, dans une apodicticité instantanée (même si cela apparaît affecté de cette qualité au sujet qui le vit et en témoigne) mais toujours dans une reconstruction secondaire, longue et patiente, quelles que soient les sources d'information. (Vermersch, 2014, p.198)

En ce sens, la connaissance émerge dans un second temps à travers la posture du « chercheur » qui est plus analytique. Dans ma recherche, ce processus s'est incarné principalement à travers des séances de réécriture. Concrètement, pour chaque étape de création, j'ai élaboré un texte autobiographique qui racontait le travail exécuté, ce qui correspond à l'étape de « l'évocation » chez Vermersch.

L'évocation engage le sujet dans un « contact » sensoriel avec son vécu passé, elle le met en possibilité d'avoir une position de parole incarnée, elle appelle chez celui qui la pratique une vraie présence au passé, et crée ainsi une présence à soi-même. (*ibid.*, p. 201)

Par la suite, pour chaque étape de travail subséquente, j'ai rédigé un nouveau texte et j'ai revisité le texte précédent pour faire ressortir les traces implicites de ce que je découvrais lors de la rédaction du nouveau texte. Ce retour en arrière permet d'étoffer ce qui était alors encore informe. Je me suis alors intéressé à ce qui n'a pas encore été dit, à ce qui manque.

Mon protocole de recherche m'a demandé d'emprunter trois différentes postures (« pôle égoïque » chez Vermersch). À certains moments, j'ai tenté de décrire les composantes de l'œuvre ou du processus. J'adoptais alors la posture de **l'observateur**

extérieur, me permettant de générer des descriptions pragmatiques et/ou techniques de la réalité. À d'autres moments, il était question de décrire les intentions de l'œuvre. Pour ce faire, je prenais la **posture de l'artiste**, celle qui me positionnait à l'intérieur du processus d'élaboration d'une œuvre. La spécificité de cette posture réside dans le désir de se projeter dans l'expérience à venir afin d'anticiper et de comprendre ce qui adviendra. Finalement, j'ai été appelé à emprunter **la posture du spectateur**, c'est-à-dire la posture de la personne qui témoigne par son vécu de l'œuvre. Dans la mesure où ma recherche de praticien réflexif vise à expliciter l'émergence de connaissances qui advient à travers mon geste créateur, mon vécu de spectateur s'imposait comme pierre angulaire.

Ces changements de point de vue au sein de la personne sont très productifs, ils introduisent un élargissement de la description des vécus, et ouvrent réellement à une nouvelle exploration de la psychophénoménologie de l'expérience subjective. (*Ibid.*, p.204)

En somme, l'enjeu du processus d'auto-explicitation est de faire émerger des informations sur un vécu passé, un vécu préréfléchi, et donc encore non-consicent.

LA PERTINENCE

La présente thèse est une contribution aux discussions autour de la recherche-crédation et de la relation d'influence entre l'espace et le corps dans le contexte d'élaboration d'un dispositif scénique.

En ce qui concerne la contribution au domaine des idées, cette thèse interpelle notre rapport à l'autre à travers notre relation à l'espace. Elle vise à établir notre compréhension de soi et de l'autre par des rapports de proximité et de voisinage

répétés. Au lieu d'être abordé par des schèmes de pensées traditionnels au domaine du politique et du social, l'être-ensemble est ainsi déplié par le geste créateur d'un concepteur d'espaces. C'est la construction de situations esthétiques, la succession de phénomènes sensibles et l'accumulation de perceptions qui constituent le cadre d'analyse de notre rapport à l'autre. En ce sens, le contexte de la thèse-création permet d'établir une thèse où la création d'une expérience individuelle, et pourtant partagée, participe à une compréhension sensible de notre rapport à l'autre, ce que je nomme le « sentiment de collectivité ».

En ce qui concerne le domaine de la pratique, la thèse poursuit la recherche sur la construction d'espaces lumineux telle qu'emblématisée par l'artiste visuel James Turrell et la construction d'installations scéniques telle que proposée par l'homme de théâtre Romeo Castellucci. Cette thèse a de spécifique qu'elle axe son champ d'intervention sur la qualité de la coprésence comme source de réflexion sur notre manière d'être-ensemble.

De plus, d'un point de vue disciplinaire, cette thèse s'efforce de comprendre comment positionner le vécu de l'artiste-chercheur au centre du processus de conception d'un dispositif scénique. En ce sens, la thèse prolonge et transfère les interrogations de l'architecte Pallasmaa sur « l'existence incarnée et la pensée sensorielle » du concepteur dans le domaine de la scénographie (Pallasmaa, 2013, p. 15). La thèse propose une manière alternative de travailler, moins rationnelle et plus corporelle, celle d'engager une pensée critique en corps. Ainsi, le processus intègre l'idée d'une prise de conscience du vécu et de son transfert dans la conception du dispositif.

LA FORME DE LA THÈSE

Cette thèse est le résultat d'un processus de recherche-crédation et, en ce sens, elle rend compte de l'articulation entre la théorie et la pratique au fondement de son protocole de recherche. Dans un tel contexte, le lecteur doit donc s'attendre à un argumentaire moins linéaire, car il s'établit à travers des allers-retours constants entre des sections théoriques posant les bases conceptuelles nécessaires, des sections pratiques exposant le processus de création et des sections « synthèse » permettant de mettre en dialogues ces deux réalités.

J'ai décidé d'organiser la thèse autour de trois cycles de travail. Chaque cycle traite d'un élément clé sous-jacent à la question de recherche : la pensée en corps, la traversée de spatialités et le temps vécu. (Nous verrons plus loin pourquoi ces trois éléments ont été choisis.) Un cycle de travail convoque et traverse un ou plusieurs processus de création dans le but de réfléchir « à travers la pratique » l'enjeu qui lui est relatif. La thèse opère donc par itération afin de consolider, au fur et à mesure, une approche scénographique « somatique » qui permet d'organiser des dispositifs scéniques exacerbant l'expérience et la compréhension de l'être-ensemble.

Concrètement, la thèse propose d'exposer les mécanismes de la « **pensée scénographique** ». Ce terme vise à circonscrire la manière spécifique par laquelle le scénographe organise et réfléchit l'espace. La pensée scénographique se distingue de l'architecture, de l'urbanisme ou du design, par exemple, en positionnant au centre de ses considérations la notion de rencontre (spectateur/performeur au théâtre ou œuvre/visiteur en scénographie muséale). Elle réfléchit le point de vue du spectateur et cadre son expérience perceptuelle. Elle organise la dimension sensible de l'expérience artistique et contribue ainsi à l'organisation et l'émergence d'une dramaturgie

commune et partagée dans l'espace et le temps de la représentation. En d'autres mots, la pensée scénographique se spécialise dans la réflexion et l'organisation du **rapport scène-salle, du contexte de représentation et de l'expérience du spectateur**.

Comme mentionné précédemment, la thèse convoque quatre dispositifs scéniques et nous verrons comment chacun d'eux organise le rapport scène-salle (frontal, bifrontal, immersion) et le contexte de représentation (présentation d'un dispositif scénique en contexte de spectacle de danse, d'un spectacle de danse croisé avec des codes empruntés aux musées, d'un spectacle de théâtre croisé avec des codes empruntés aux spectacles de musique, d'un dispositif scénique qui fait se chevaucher l'espace de répétition et l'espace de la représentation) dans le but de proposer des expériences qui exacerbent le sentiment d'être ici et maintenant, avec d'autres.

Le théâtre est ici laboratoire. À l'intérieur, nous sommes isolés des sons et des lumières extérieures. Nous n'avons plus de repère, nous perdons la notion de temps. En tant que spectateur, nous sommes volontairement à la merci de ce qui nous est présenté. De plus, le théâtre (et la boîte noire en particulier) est un espace « vide » et « neutre » conçu dans l'idée d'accueillir des constructions et des environnements ponctuels et éphémères. De par son architecture et ses équipements, il est un espace dans lequel le chercheur peut mettre sur pied et peut décliner les situations à étudier. Il s'agit d'un avantage signifiant pour un projet qui désire interroger les comportements, la présence, l'attention et les états dans des contextes précis.

LE CHEMIN

Tout d'abord, le premier cycle de travail expose les concepts fondamentaux de la recherche. Il sera question des notions d'expérience (Dewey, 2005), de corporéité (Bernard, 2001 et 2002) et de soma-esthétique (Shusterman, 2007) dans le but de comprendre le contrat implicite reliant le spectateur à l'œuvre. Aussi, la thèse propose d'utiliser les pratiques critiques en design (Dunne et Raby, 2013 ; Malpass, 2017) comme cadre de référence permettant d'établir un geste scénographique « moins détaché du social » (Saillant, 2018). Afin d'appliquer ce cadre de référence, la thèse propose d'aborder la notion d'habiter et de rendre tangible la manière dont nos sociétés homogénéisent nos pratiques d'espace et nos expériences sensibles (Augé, 2010 et 1992 ; Stock, 2006 et 2012 ; Tanizaki, 2011 ; Debord, 1988 et 1992 ; Crary, 2014 ; Citton, 2014 ; Nancy, 2004.). Le théâtre, par son organisation spatiale qui met à distance le spectateur de la scène et qui valorise une expérience avant tout intellectuelle et une lecture unique de l'œuvre, participe également à l'homogénéisation des expériences sensibles (Crary, 1994. Carlson, 1989.). En travaillant le dispositif scénique, je m'intéresse à court-circuiter cette tangence. Pour ce faire, je propose de ramener la création à « l'échelle du corps ». Par ce terme, je cherche à engager un geste artistique qui valorise la pensée en corps, la traversée de spatialités et le temps vécu. Comme mentionné, chacun de ces éléments circonscrit l'un des trois cycles de travail annoncé.

On comprend ainsi que le premier cycle s'intéresse donc à la pensée en corps. Cet élément trouve son ancrage théorique dans les concepts fondamentaux traités en début de cycle. Par la suite, il sera interrogé par la pratique artistique à travers l'étude des origines du dispositif scénique *Dans l'idée de ne plus être ici*. Cette démarche

permet d'exposer l'importance du point de vue et de la notion de régime d'attention (Perrin, 2012) dans le travail scénographique.

Le deuxième cycle de travail s'intéresse à la traversée de spatialités. Ce cycle propose d'aborder la dimension dramaturgique émergente lorsque le scénographe questionne son design, c'est-à-dire lorsque le scénographe interroge par la matière son processus de conception. La thèse propose de traverser les processus de création des œuvres *Dans l'idée ne plus être ici* (Dalphond, 2018), *Èbe* (Bronssard et St-Denis, 2017) et *Mythes* (Bielinsky, 2018) dans le but d'interroger l'enchevêtrement de la notion de partition (Sermon, 2012) et de dispositif (Morin, 2013). Ceci permet d'exposer la relation entre trois éléments soutenant la cohérence dramaturgique d'un dispositif scénique : les intentions artistiques, les principes dramaturgiques et la syntaxe. La thèse dessine ainsi un processus de création où les questionnements dramaturgiques de l'œuvre émergent et trouvent réponse directement à partir d'interrogations sur la forme. C'est l'étude du processus de schématisation intrinsèque à ma démarche artistique qui permettra de comprendre la manière dont le dispositif scénique est réfléchi comme une traversée de spatialités.

Le troisième et dernier cycle de travail valorise le temps vécu. Ceci s'incarne dans une interrogation autour des spatialités hors normes et la manière par laquelle elles permettent à l'individu de faire l'expérience d'autres modalités de coprésence. La thèse démontre la capacité de la lumière dynamique à organiser des spatialités éphémères et de quelle façon ces spatialités convoquent des régimes d'attention spécifiques. À travers *Étude sur la lumière dynamique*, la thèse interroge l'adresse et le rôle du performeur, dans le but de circonscrire les modalités d'expansion et de rupture des spatialités et comment ces changements repositionnent la présence du spectateur au centre de l'œuvre. Par la suite, à travers les notions de systémique et

d'intra-action (Durant, 1979 ; Bagaoui, 2007 ; Barad, 2012 ; Ingold, 2011), la thèse expose ce que j'appelle un « sentiment de collectivité », c'est-à-dire une prise de conscience et une appréciation vis-à-vis de la situation de coprésence en cours. Ceci permet d'envisager le geste du scénographe comme ce qui organise des espaces de rencontre où il s'opère un « partage de singularités » (Nancy, 2004) indispensable à la consolidation d'un être-ensemble.

LA PENSÉE EN CORPS (PREMIER CYCLE)

Ce premier cycle de travail contribue à répondre à la question de recherche⁷ en démontrant comment il est possible de constituer **une approche scénographique « somatique »**. Il s'agira de ramener le geste de création à « l'échelle du corps » en proposant la pensée en corps comme une modalité d'être qui transite par la sensation et des prises de conscience sur l'immédiateté du vécu. L'intention est de définir les contours conceptuels d'une expérience sensible de l'espace et d'observer quelle place le corps prend dans la création d'un dispositif scénique.

⁷ Comment une approche somatique de la création scénographique permet-elle d'organiser des dispositifs scéniques qui exacerbent l'expérience et la compréhension de l'être-ensemble ?

CHAPITRE 1 : CONCEPTS FONDAMENTAUX

Ce premier chapitre expose les notions théoriques et conceptuelles, ainsi que les enjeux esthétiques, au fondement d'une pensée scénographique organisatrice **de spatialités sensibles et, par conséquent, d'espaces de rencontre alternatifs.**

1.1 LA NOTION D'EXPÉRIENCE

Le mot expérience désigne ici une dimension bien particulière de notre rapport au monde. En fait, par ce mot, je désire circonscrire une expérience « d'exception », parce que signifiante. Ce que je nomme « expérience d'exception » fait écho à ce que le philosophe pragmatique américain John Dewey (2005) présente comme étant « l'expérience esthétique ». Sa pensée repose sur la volonté de ramener l'expérience esthétique à sa dimension sensible.

Les objets qui par le passé étaient valides et signifiants à cause de leur place dans la vie de la communauté fonctionnent à présent sans le moindre lien avec les conditions entourant leur apparition. (*Ibid.*, p.39)

Dewey observe que les œuvres du passé sont signifiantes dans leur contexte d'émergence, et il remarque que lorsque ce lien disparaît, l'expérience que nous avons de l'œuvre devient plus intellectuelle et théorique. Il propose alors de réfléchir autrement notre relation à l'œuvre. Il invite à délaisséer les questions qui cherchent à valider et catégoriser l'œuvre, comme « Qu'est-ce que l'art ? », ou « Est-ce de l'art ? », pour davantage poser la question de son impact : « Quelle est ma relation à cet objet ou à cette situation ? ». Ce faisant, il repositionne l'objet artistique dans le contexte d'une sensibilité et invite ainsi à envisager l'expérience esthétique selon **la capacité de l'œuvre à exacerber l'immédiateté du vécu.** Il s'oppose ainsi à

une « conception muséale des beaux-arts » où l'expérience esthétique dépend de la capacité de l'objet artistique à correspondre ou à être en rupture avec les enjeux et les conventions de sa discipline (Shusterman, 2005, p.22). Dewey (2005, p.41) s'intéresse à comprendre l'expérience esthétique dans ce qu'elle a de plus « rudimentaire ».

Cette compréhension à laquelle la théorie essaie de parvenir ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience. (*idem*)

Il délaisse ainsi la délimitation entre art et non-art et la remplace par une opposition entre, d'un côté, les expériences esthétiques (signifiantes), et de l'autre côté, les expériences ordinaires (non signifiantes) (*ibid.*, p.40). Ceci l'amène à considérer toutes les expériences, qu'elles soient quotidiennes ou artistiques, comme potentiellement signifiantes. La notion d'expérience esthétique de Dewey couvre ainsi plus largement le champ de l'existence et invite à prendre une posture « mélioriste ». Ce terme propose d'envisager l'art pour sa capacité à améliorer l'existence humaine. Cette vision tranche vivement avec l'idéologie de l'art pour l'art, c'est-à-dire d'un art formel qui se suffit à lui-même et qui est dédié à un cercle d'élites et de connaisseurs. La proposition de Dewey affirme plutôt l'art (c'est-à-dire « l'expérience esthétique signifiante ») comme ce qui permet transformation, changement et progrès social (Shusterman, 2005, p.15).

Dans le contexte d'un dispositif scénique, ce qui est intéressant, c'est la manière dont Dewey assoit la notion d'expérience esthétique sur des considérations d'abord spatiales, car elle s'articule sur la rencontre d'un phénomène et d'un individu réunis dans un lieu et un temps précis ; ensuite corporelles, car sa qualité et sa capacité de résonance sont dépendantes des perceptions de l'individu ; également relationnelles,

car l'amorce, l'évolution et les répercussions de l'expérience se modulent au rythme et à la manière avec laquelle l'individu découvre et réagit à son environnement ; et finalement temporelle, dans la mesure où cette présence sensible à l'ici et maintenant permet d'actualiser une expérience. Pour poursuivre la logique de Dewey (2005, p.45-46), l'expérience esthétique est ainsi, à sa plus simple expression, un rapport corps-espace porteur de changements et elle est signifiante, car elle est l'opportunité d'un acquis, d'une opportunité d'actualisation.

Jusqu'à maintenant et en suivant la pensée de Dewey, il est possible de comprendre que le corps dans l'espace s'engage dans un processus d'appréhension vis-à-vis de ce qui l'entoure. Mais de quelle manière cette relation génère-t-elle une forme de connaissance ? Le corps peut-il penser ? Peut-il produire une forme de connaissance qui lui est propre ?

1.2 LA SOMATIQUE ET LA COMPRÉHENSION CORPORELLE DU MONDE

Ces observations sur la notion d'expérience invitent à réfléchir l'immédiateté du vécu corporel et, pour ce faire, il faut prendre comme point de départ la notion de corps.

Depuis que le Socrate du *Phédon* de Platon détermina le but de la philosophie dans la séparation du sage esprit de la prison du corps, les sens somatiques et les désirs ont été constamment condamnés tantôt parce qu'ils égarent notre jugement, tantôt parce qu'ils distraient notre attention de la poursuite de la vérité. (Shusterman, 2009, p.52)

Cette vision péjorative du corps, perpétuée notamment par la pensée de Descartes qui cherchait à « maîtriser le corps » (Deneys-Tunney, 1992, p.35 dans Moser-Verrey, 1992, p.208), instaure une approche instrumentaliste du corps : il est ni plus ni moins que la résultante des procédés mécaniques et chimiques qui nous constituent.

Cependant, il est également possible de réfléchir le concept de corps au-delà de cette dimension instrumentale. À ce sujet, les concepts de **soma-esthétique** (Richard Shusterman, 2005, 2005 et 2009) et de **corporéité** (Bernard 2001 et 2002) offre les bases nécessaires pour envisager le corps à partir du senti.

Tout d'abord, la soma-esthétique est une approche qui se positionne à l'encontre de la tradition philosophique occidentale qui a plutôt cherché à discréditer le vécu corporel par l'instabilité et l'ambiguïté des sensations et des émotions qu'il convoque au profit des procédés rationnels de l'esprit (Zerbib, 2009, p.133). La proposition de Richard Shusterman se distingue, car il invite plutôt à considérer les écarts et les intervalles issus de l'instabilité comme les indices d'un changement d'état. Il base ainsi la soma-esthétique sur le potentiel révélateur des phénomènes éphémères et mouvants propres au sentir. Pour ce faire, il propose d'envisager le corps comme « **site d'appréciation sensori-esthétique** » (Shusterman, 2009, p.43), et d'engager un **esprit critique** quant à l'usage que nous faisons de notre corps dans son rapport à l'environnement.

Lorsqu'il est question du processus d'appréhension que le corps engage vis-à-vis de son environnement, Michel Bernard⁸ et ses réflexions sur la corporéité nous rappelle que la conception traditionnelle d'un corps instrument valorise un processus de perception logique et séquencée. Premièrement, il y a le corps qui perçoit son environnement, et par la suite, l'intellect qui produit une pensée subséquente à l'analyse d'un certain nombre de données concrètes. Bernard invite plutôt à aborder la relation corps-espace par le prisme de la sensation, c'est-à-dire qu'il propose de consolider une appréhension de l'environnement à partir « d'un jeu de chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes » (Bernard, 2002, p.527).

⁸ Philosophe qui a travaillé avec les psychomotriciens et les professionnels de la danse autour de la question du corps.

Cette approche ne refuse pas pour autant la pensée de l'esprit, celle relative à l'intellect et au rationnel, mais positionne au premier plan l'immédiateté du vécu et, en ce sens, valorise davantage une modalité d'être plus sensible.

Parce que, en tant que corps, je suis une chose parmi les choses dans un monde où je suis présent, ce monde de choses se présente aussi à moi et se rend compréhensible. Parce que le corps est pleinement affecté par les objets et les énergies du monde, **il incorpore harmonieusement leurs règles et les appréhende ainsi d'une manière directe et pratique sans devoir engager une pensée réflexive.** (Shusterman, 2009, p.51).

La réflexion de Shusterman fait écho à celle de Bernard lorsqu'elle distingue l'immédiateté du vécu et les procédés réflexifs comme deux types de pensée qui auraient cours simultanément, de manière autonome et sans se heurter. D'un côté, la pensée de l'esprit se rattachant à l'ordre du conscient, et de l'autre, celle du corps davantage relié à une dimension préconsciente. Ce que la soma-esthétique a de particulier, c'est précisément le désir de mettre en dialogue ces deux dimensions par des situations de prise de conscience et d'ainsi révéler les faits de connaissance incorporés.

À la question préalable, « le corps peut-il penser ? », ou, en des termes plus précis, « est-ce que l'expérience du monde que fait le corps peut mener à la formation de connaissances ? », la réponse est oui. Cependant, ce qu'il faut accepter c'est que ces faits de connaissance, parce qu'ils résident et parce qu'ils sont produits par la sensation, ne sont pas nécessairement immédiatement accessibles et compréhensibles par la conscience. Au même titre que la pensée de l'esprit, la pensée du corps doit être exercée pour se développer et s'offrir dans une forme plus tangible.

Si la pensée de l'esprit s'étoffe à force de lectures, de discussions et d'exercices de raisonnement, il semble alors plausible que la pensée du corps également puisse prendre en maturité. Pour cela, il faut s'engager dans une série d'exercices « somatiques » où l'attention consciente du sujet se dirige vers son corps pour sentir, comprendre et interpréter la relation qu'il entretient avec le monde qui l'entoure (Ginot, 2012). Dans le domaine de l'art, l'idée d'une meilleure conscience du corps est acquise en ce qui concerne l'interprétation et la performance. En danse, en musique et en théâtre, les exercices somatiques sont courants chez les interprètes et visent à améliorer l'exécution de leurs mouvements en vue d'offrir une performance plus aiguisée. Dans un tel contexte, les artistes mettent à l'épreuve et raffinent les dynamiques préconscientes qu'ils entretiennent avec leur environnement immédiat. Dans le cas précis d'une expérience spatiale et dans un contexte de dispositif scénique, ma thèse questionne la possibilité d'étendre ces considérations sur la conscience corporelle au spectateur et au concepteur.

Le corps peut se comprendre comme un espace de relation et de communication entre le moi et le monde puisque le sujet expérimente en tant qu'être vivant et se confronte à d'autres corps : objets inertes, matières sensibles, animaux et surtout d'autres corps humains. (Formis, 2009, p.17).

Est-il possible d'envisager des situations artistiques dans lesquelles le corps sensible du spectateur peut être mis à l'épreuve et constituer l'articulation principale d'une œuvre ? Et, comment le spectateur peut-il consolider un savoir à partir de l'expérience qu'il fait d'un espace ? Mais également, **comment le concepteur peut-il aborder ce type de travail ?**

Pour répondre à ces questionnements, il est primordial de positionner cette thèse vis-à-vis des enjeux esthétiques sur la réception. Quelle est la fonction de l'œuvre et quel

contrat implicite cherche-t-elle à établir avec le spectateur ? Sachant qu'il existe un écart entre le vécu du spectateur et l'objet artistique élaboré par l'artiste, comment faire le pont entre ces deux réalités ? Doit-on chercher à réduire et contrôler cet écart ? Doit-on chercher une transposition analogique entre les intentions de l'artiste et le vécu du spectateur ?

1.3 LE CONTRAT IMPLICITE DE L'ŒUVRE

Les réponses à ces questions dépendent de ce qui est attendu du spectateur. Sur ce sujet, je remarque l'existence de deux pôles majeurs en arts vivants. Le premier pôle se consolide autour d'œuvres représentationnelles qui visent à rendre compte d'une réalité ; réalité qui demande d'être reçue, lue ou interprétée selon les symboles et indices semés par l'artiste. Dans ce contexte, le spectateur doit préalablement avoir les connaissances nécessaires pour déchiffrer et interpréter les signes. Ce bagage préalable nécessaire fait office de terrain commun et réduit l'écart, assurant au spectateur une compréhension des intentions de l'artiste. Ce type d'œuvre découle d'une vision esthétique plus traditionnelle et intellectuelle. Il établit un contrat univoque avec le spectateur. L'autre pôle est emblématisé par des œuvres expérientielles plus ouvertes où, à l'inverse, l'écart s'affirme comme un espace indispensable permettant au spectateur de s'approprier à sa manière, selon son rythme et selon sa sensibilité, les enjeux de l'œuvre. Ce type de projet intègre le spectateur au centre des dynamiques de l'œuvre et accepte la pluralité des expériences qui en découlent.

En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celle qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. Celles-ci ne sont pas littéralement semblables. Mais avec la personne qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments de l'ensemble

qui est, dans sa forme générale mais pas dans le détail, identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre. L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. (Dewey, 2005, p.110)

La citation de Dewey étoffée, avec deux nouveaux éléments, la description que je fais d'une œuvre ouverte et plurielle. Premièrement, Dewey affirme que le spectateur doit faire une expérience comparable à ce qui a été préalablement éprouvé par l'artiste durant l'élaboration de l'œuvre. Cette affirmation me semble très intéressante, car elle interroge la subjectivité du spectateur et met en échec l'échappatoire facile des œuvres plurielles voulant que toutes les interprétations soient valides. Tout en acceptant l'unicité de l'expérience du spectateur, Dewey y pose une limite.

Implicitement, Dewey affirme que l'expérience esthétique ne se mesure pas uniquement à son potentiel à générer une multitude d'interprétations signifiantes. Il propose plutôt de mettre au premier plan un contrat qui renvoie au spectateur la responsabilité d'investiguer l'œuvre et la nécessité de faire l'expérience de celle-ci comme l'artiste l'aurait voulu. Dans cette perspective, Dewey mesure l'expérience esthétique à la capacité de l'œuvre à organiser des stratégies permettant au spectateur d'engager une investigation personnelle et intime dans l'optique de voir le monde à travers les yeux de quelqu'un d'autre. À propos de son travail, l'architecte Luis Barragán disait : « Ne me posez pas de question sur telle ou telle œuvre, ne cherchez pas à savoir comment j'ai fait, mais voyez ce que moi-même j'ai vu. » (Barragán dans la thèse de Gilsoul, 2009, p.32)

Cette première observation, ouvre la voie et exacerbe la seconde qui expose l'idée selon laquelle il y a des « étapes » indispensables que le spectateur doit franchir. Avec

cette idée, Dewey fait émerger une série de questions fertiles du point de vue artistique : quels sont ces points de passages indispensables ? Quelles « stratégies scénographiques » permettent de mettre au premier plan de la perception de tels points de convergence ? De plus, cette interrogation révèle son contraire, paramètre essentiel pour développer une œuvre plurielle : quelle place peut être laissée à l'indétermination ? Qu'est-ce que l'indéterminé permet de mettre de l'avant ?

Ce type de contrat demande au spectateur de cheminer de manière autonome vers l'artiste et demande à l'artiste d'anticiper cette rencontre en organisant ce que j'ai nommé « les points de convergence ». Pour ce faire, l'artiste doit lui aussi faire un pas dans la direction du spectateur. Ce que je décris ici est une manière d'envisager le geste artistique et la réception, qui me semble spécifiquement scénographique dans la mesure où l'œuvre est une rencontre au sein de laquelle chacun se prête au jeu d'emprunter le point de vue de l'autre.

Je dis « spécifiquement scénographique », car la scénographie contemporaine est une pensée spatiale qui réfléchit le rapport entre celui qui observe et l'objet observé. En ce sens, elle ne peut s'organiser sans considérer le spectateur. Sa position dans l'espace, son attention, sa capacité à bouger, sa fatigue et son ennui sont à la base du geste scénographique. Alors que couramment les pratiques artistiques sont plutôt comprises comme des espaces d'expressions directes (on raconte, on peint, on écrit) et que, dans un tel contexte, le spectateur influence très peu le déploiement de l'œuvre, la pensée scénographique, quant à elle, réfléchit **l'usage** que le spectateur fera de l'espace scénique. En ce sens, comme l'architecture, l'urbanisme et le design, elle s'exprime de manière indirecte. Sa teneur artistique (sa dimension expressive) réside dans l'adéquation entre la forme et l'usage. C'est d'ailleurs ce qui positionne la scénographie dans le champ de l'expérience. L'expérience naît de l'usage que le

spectateur fera de la forme. Si l'architecture organise l'expérience du bâtiment, l'urbanisme celui de la ville et le design celui de l'objet, la scénographie quant à elle organise les conditions de la rencontre. Elle facilite l'établissement d'un point de vue spécifique et propose une spatialité qui magnifiera la situation. La pensée scénographique organise ainsi un espace pour le spectateur où il lui est possible d'expérimenter d'autres modalités d'être en ce monde. C'est en brouillant les paramètres de la rencontre (les frontières entre le moment artistique et l'instant quotidien, la contemplation et le spectacle, le performeur et le spectateur) que s'affirme sa dimension expressive et qu'il lui est possible d'articuler un discours.

Dans un tel contexte, la pensée scénographique soulève ainsi la capacité de l'espace scénique en soi à investiguer la société. Considérer « l'espace scénique en soi » c'est aborder l'espace scénique dans une perspective interartistique pour réfléchir ses mécanismes, ses régimes d'attention et ses conventions comme des structures génératrices de sens, par-delà et en deçà de la nature disciplinaire de l'événement scénique en cours. Ces observations consolident une interrogation fondamentale à la thèse : de quelle manière la scène, en tant qu'espace conçu, peut-elle mobiliser des débats ? Selon quel idéal ? À ce sujet, la « pratique critique en design » propose un cadre de référence tout à fait approprié pour comprendre la dimension expressive de l'espace conçu et donc pour comprendre la place du social dans la création scénographique.

1.4 LA PRATIQUE CRITIQUE EN DESIGN

La pratique critique en design provient du design industriel et est emblématisée par la pratique d'Anthony Dunne et de Fiona Raby (2013) qui propose d'utiliser le design des objets de masse pour questionner l'orthodoxie même du design industriel. Dans

cette démarche, les designers ont cherché à délaissé le paradigme d'une production ergonomique et efficace, pour affirmer le potentiel anti-capitaliste et anti-optimal du design. On reconnaît cette pratique aux moyens par lesquels elle interroge l'usage de l'objet dans le but de soulever des questions d'ordre social et de mobiliser des débats.

La pratique critique en design s'inscrit dans un héritage anti-moderniste dont on retrouve la source dans la pratique italienne des années 1950-1970 (Giacomo, Castiglioni). Ce mouvement a eu des répercussions dans toute l'Europe et a influencé notamment plusieurs designers allemands dans les années 1980 comme Frank Schreiner, Schulz-Pilath et le groupe Kunstflug (Malpass, 2017, pp.17-30). D'un point de vue académique, l'épicentre de cette approche se situe aujourd'hui à Londres au Royal College Art, école à laquelle Anthony Dunne et Fiona Raby sont rattachés.

La pratique critique en design englobe une approche du design qui interroge les idéologies dominantes se rapportant aux domaines de la science, des technologies et des inégalités sociales (Malpass, 2017 p.6). L'important est d'amener l'utilisateur à interroger son quotidien, ses habitudes et sa perception de la réalité par son contact avec le design. Ce type d'approche réfute l'idée selon laquelle le design est « neutre, sans tâche et pur » en affirmant plutôt sa dimension située et contextuelle : le design est le résultat d'un point de vue spécifique sur le monde (Jakobsone, 2017, p.255).

Selon le chercheur Matt Malpass (2017, pp.91-122) de l'université des arts de Londres, la pratique critique en design s'articule autour de trois pôles. Premièrement, il y a le *speculative design* qui porte un regard sur la situation à venir, le futur. Il interroge généralement l'avancement et la place que la société laisse aux recherches en sciences et aux nouvelles technologies. Dans ce contexte, l'objet de design expose souvent un scénario possible, une extrapolation de ce que serait le monde si une

certaine emphase conceptuelle, jugée néfaste ou perverse, persistait. Deuxièmement, il y a le pôle du *critical design* qui organise une pensée vis-à-vis de la configuration actuelle de la société en questionnant la responsabilité du designer et le potentiel du design à éduquer l'utilisateur (susciter des prises de conscience). Finalement, le dernier pôle se nomme *associative design*. Il englobe des pratiques « laconiques » de design dont le résultat est plus artistique qu'industriel. Il est intéressant de remarquer que l'approche du *associative design* fait résonance à l'art contextuel (Ardenne 2002) et de l'art relationnel (Bourriaud, 2001), deux perspectives esthétiques mieux connues. Dans le cas de l'art contextuel, on parle d'un art ancré dans des circonstances précises qui se positionne artistiquement en interaction avec l'environnement physique et social à partir duquel et au regard duquel l'œuvre se déploie. Ardenne (2002, p.17) dit que l'art contextuel ne cherche donc pas à représenter, mais à exécuter au cœur des circonstances, des faits qui s'insèrent dans la réalité. L'art relationnel, quant à lui, regroupe des créations dont la teneur artistique réside avant tout et principalement au sein des interactions humaines et du contexte social d'où émerge l'œuvre. L'œuvre traite ainsi « [...] des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de masse ; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite » (Bourriaud, 2001, p.47). L'*associative design* inscrit son geste artistique dans un champ artistique similaire. Il opère par ambiguïté de contexte, où se côtoient des jeux de rupture et de collage. Il interroge les relations qui découlent du design.

Le projet *Repair is Beautiful* (2012) du designer brésilien Paulo Goldstein est l'exemple d'une pratique critique du design qui serait entre le *critical design* et l'*associative design*. Goldstein positionne son œuvre en relation à la crise financière de 2008, contexte d'incertitude, qui a fait naître chez lui une frustration face à

l'incapacité d'agir sur ce « système brisé » (Goldstein, 2012). En réparant de vieilles fournitures de bureau, l'artiste questionne l'enjeu de l'obsolescence et la responsabilité du designer (Figure 1.1). À travers son processus, il réfléchit la fonction de l'objet par la distorsion de sa forme et par le collage. Également, il s'engage dans un processus d'appropriation qui l'amène à infuser des valeurs plus personnelles de durabilité et d'artisanat dans l'objet.



Figure 1.1 - *Repair is Beautiful* (Paulo Goldstein, 2012)
<http://cargocollective.com/paulogoldstein/Repair-is-Beautiful>

Le projet *100 chairs in 100 days* (2016) du designer Martino Gamper est un exemple similaire qui se distingue, par contre, par un geste artistique qui exacerbe le processus même du design (Figure 1.2). Ce projet se rapproche de l'exercice formel qui cherche la liberté dans la contrainte. L'artiste a collecté plus de 200 chaises sur une période de deux ans et, par la suite, il s'est engagé à créer, à partir de ces matériaux, 100 chaises en 100 jours. Il aborde ainsi des notions artistiques spécifiques au domaine du design industriel telles que la notion de valeur, de fonctionnalité, des styles et de leur appropriation, ainsi que du paramètre de designer sans commande précise.

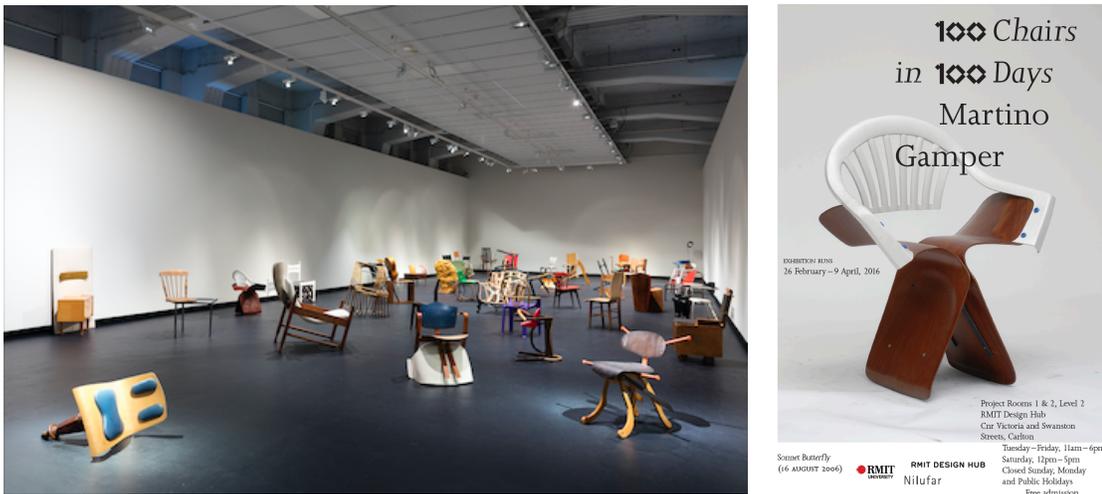


Figure 1.2 - *100 chairs in 100 days* (Martino Gamper, 2016)
<https://www.martinogamper.com/project/a-100-chairs-in-a-100-days/>

Le chercheur Matt Malpass (2017) observe que ces pratiques critiques en design engagent principalement deux types de tactiques : la valorisation de l'ambiguïté (la création de contextes, d'informations ou de relations ambiguës) ou la valorisation d'un usage satyrique de l'objet (effet d'étrangeté et d'humour).

Le design industriel cherche habituellement l'ergonomie optimale. Dans une certaine mesure, il cherche à fondre la forme dans la fonction. On peut imaginer que plus le design passe inaperçu (fonctionnellement parlant), plus l'usage est facile et intuitif. Dans cette perspective, les procédés d'ambiguïté et de satire agissent comme agents de rupture. Ils court-circuitent l'usage et renvoient à l'utilisateur la responsabilité d'interpréter le sens et de questionner le discours de la proposition. Ce faisant, les pratiques critiques en design sont connues pour leur potentiel épistémologique, c'est-à-dire qu'elles visent davantage à soulever des questions qu'à y répondre. Pour ce faire, elles posent la question de la fonction des objets qui nous entourent et

proposent à l'utilisateur d'y réfléchir de manière tangible à travers l'expérience qu'il fait de ces objets.

1.4.1 UN GESTE SCÉNOGRAPHIQUE « CRITIQUE »

Je propose d'établir les pratiques critiques en design comme cadre de référence pour la scénographie et d'opérer ainsi un certain glissement : au lieu de considérer la scénographie comme appartenant strictement au champ théâtral, en l'associant aux pratiques critiques en design, je propose d'envisager la scénographie avant tout comme un geste de design.

Cette transposition me semble possible, car la scénographie et le design partagent deux caractéristiques fondamentales. Premièrement, il y a un objet de design. En scénographie, c'est l'espace qui est conceptualisé. Le scénographe travaille à ce que l'espace scénique puisse répondre aux besoins du drame dans le cas spécifique du théâtre, ou, de manière plus générale, aux besoins du projet scénique. En scénographie, la recherche formelle est également subordonnée à une fonction. Deuxièmement, au même titre que le designer industriel, le scénographe s'inscrit dans une relation de commande. Ce sont les motivations d'un tiers (le metteur en scène, par exemple) qui initient, quelquefois organisent, et valident le geste créateur du scénographe. Ceci a pour effet de circonscrire la scénographie comme moyen permettant d'atteindre une intentionnalité qui lui est extérieure.

Envisager la scénographie dans une perspective critique en design, c'est réorienter sa fonction et faire apparaître le point de vue sociétal et spécifique qu'il véhicule. Il faut revenir au fait que les pratiques critiques en design se déploient en opposition aux pratiques dites « mainstream » (Malpass, 2017, p.3) : **les artistes cherchent à court-circuiter les habitudes et les conventions que l'industrie et le commerce ont**

dictées. Dans le contexte du design industriel, les approches critiques proposent ainsi des objets non ergonomiques pour interroger l'hégémonie de l'optimal et des objets produits en très petite quantité (et qui ne sont pas nécessairement vendus) pour mettre en échec la dimension capitaliste du paradigme.

En rapportant cette logique au domaine de la scénographie, il est intéressant de se demander s'il existe un paradigme scénique hégémonique. J'estime que **la notion de représentation** avec son caractère narratif et linéaire, sa relation scène-salle frontale privilégiée, l'action de re-présenter tous les soirs le même spectacle, l'idée de remonter année après année les mêmes textes, et son mandat d'être spectaculaire et divertissant constitue un paradigme « mainstream » équivalent. Je considère également que la place centrale du performeur (acteur ou danseur) et la nécessité qu'il fasse preuve de virtuosité consolident une vision des arts scéniques qui chemine vers le « divertissement ». L'événement scénique, et le dispositif scénographique plus précisément, n'est pas nécessairement obligé d'être « utile » et de « divertir ». En ce sens, il ne doit pas obligatoirement répondre au besoin d'évasion que la société semble valoriser. Le dispositif scénique peut « poser problème », c'est-à-dire qu'il peut initier des débats.

Je désire m'approprier la pensée critique et la visée d'autonomie que les pratiques critiques en design proposent pour interroger les valeurs et les dynamiques spécifiques de la représentation. Une telle démarche, c'est-à-dire **une réflexion scénographique axée sur le détournement du paradigme de représentation et de divertissement, permet l'émergence d'un discours strictement scénique et spatial sur ce qu'est, esthétiquement et socialement, l'événement scénique en tant qu'espace et temps partagé.** Ce désir a donné forme aux dispositifs scénographiques

Dans l'idée de ne plus être ici et Étude sur la lumière dynamique qui seront abordés ultérieurement.

Comme les pratiques critiques en design le proposent, la première étape du geste critique réside dans une définition claire des valeurs véhiculées par nos sociétés actuelles. Mon intérêt pour la coprésence et l'être-ensemble m'a poussé à dresser le portrait de ce qu'il est possible de circonscrire sous la notion de l'Habiter. En décrivant l'Habiter contemporain, la prochaine section permet de faire le pont entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre et de rendre tangible le contexte social au fondement des dispositifs qui seront abordés subséquemment.

1.5 LA NOTION D'HABITER

La notion d'habiter renvoie généralement à la manière d'être dans l'espace. En fonction des chercheurs et des disciplines, cette notion prend différentes formes. Les sciences de la nature en parlent à travers la notion de l'habitat dans le but de comprendre les dynamiques d'un écosystème. L'urbanisme interroge l'Habiter par la mobilité dans le but de comprendre les dynamiques du déplacement. Les géographes interrogent le lieu pour comprendre la relation entre le milieu et ses occupants. L'architecture aborde l'Habiter à travers le bâti et plus particulièrement à travers la figure de la maison. « Habiter, c'est, fondamentalement, la relation que les hommes entretiennent avec le monde », synthétise le géographe Jacques Lévy⁹ (2004 p.10).

⁹ Professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne.

1.5.1 LE « SENTIMENT D'HABITER »

Dans la présente section, je propose de préciser ma réflexion sur l'Habiter en l'interrogeant par l'angle de la « présence ». « Pour comprendre les modes de présence, il faut penser en séquences, mais aussi en strates simultanées composant le volume d'être de l'individu » (Piette, 2014, p.24). Une telle approche ne cherche pas à fédérer les discours sur l'Habiter, au contraire, elle cherche à traverser cette pluralité pour révéler ce qui permettrait de circonscrire « l'existence en situation » (*ibid.*, p.20). Rappelons que la proposition de Piette est de se demander « quel effet cela fait-il d'exister, d'être en train d'exister ? » (*Ibid.*, p.20). Avec le désir d'interroger la notion d'Habiter, la question devient « Quel effet cela fait-il d'habiter ? D'être en train d'habiter ? » Cette approche valorise la pensée somatique et permet d'exposer le vécu sensible.

D'emblée, nous « n'habitons » pas nécessairement tous les lieux que nous traversons. Implicitement, le terme renvoie à une discrimination qui révèle deux dimensions aux lieux. Dans sa forme la plus convenue et superficielle, « habiter » convoque une dimension utilitaire et pragmatique. Il est question des lieux dont nous prenons possession pour nous y loger, par exemple. J'habite une bâtisse, une rue, un quartier ou encore un pays par nécessité d'avoir un toit, d'avoir un lieu où dormir, d'être à proximité du travail, etc. Ensuite, il y a ces lieux auxquels nous nous attachons. Pour des raisons intimes (symboliques, relationnelles, émotionnelles, etc.), nous préférons par exemple choisir tel appartement plutôt qu'un autre, telle rue, tel quartier, etc. On comprend ainsi qu'il existe également une dimension sensible dans notre relation à l'Habiter. Considérant que cette notion se constitue sur la base des valeurs, des goûts et des préférences des individus, il est intéressant de l'envisager comme un « sentiment », c'est-à-dire comme une appréciation sensible du lieu. Pour Antonio

Damasio¹⁰ (2019, p.1) **le sentiment est la perception des changements sensibles.** Les sentiments « propulsent, évaluent, négocient nos activités et nos productions culturelles » (*idem*). Ils sont les indices qui permettent à l'individu de réguler (de manière consciente ou inconsciente) les mécanismes et phénomènes nécessaires à sa présence et à sa participation à son environnement (notion d'homéostasie chez Damasio) (*ibid.*, p.15).

Selon cette logique, la thèse propose d'envisager le « sentiment d'habiter » comme l'indice qui permet à l'individu de comprendre sa relation à l'espace comme étant en adéquation, ou non, à son « bien-être ». Il découlerait, de l'équilibre entre la dimension utilitaire et sensible de notre relation au lieu et de la capacité de l'individu à s'engager dans des pratiques de lieux adaptés et complémentaires.

1.5.2 LES PRATIQUES D'ESPACE

« L'espace est un lieu pratiqué », nous disait le philosophe français Michel de Certeau (1990, p.173). Il nous rappelle que lieu et espace ne sont pas synonymes. Un lieu renvoie à une vision coordonnée et géographique, «à une configuration instantanée de position» et qui « exclu la possibilité pour deux choses, d'être à la même place » (*ibid.*, pp. 172-175).

Si le lieu renvoie à la dimension tangible et stable, l'espace quant à lui convoque la dimension de l'affectation et de l'usage. Ce sont les voisinages successifs d'un ou plusieurs individus dans le lieu qui est à l'origine de l'espace. Avec cette idée, De Certeau introduit la pratique du lieu comme la condition de l'appropriation individuelle et collective. En fonction des situations sociales auxquelles il participe, et

¹⁰ Professeur de neurosciences, de neurologie, de psychologie et de philosophie à l'Université de Californie du Sud à Los Angeles.

de la manière qu'il y participe, l'individu engage des tactiques et des stratégies qui lui permettent de dynamiser, de moduler ou encore de surprendre ses comportements usuels pour trouver l'adéquation possible entre l'espace conçu et les modalités d'être dans le lieu. S'il n'y a pas d'adéquation, c'est-à-dire que si l'individu n'arrive pas à faire l'expérience d'un équilibre, il ne peut avoir le sentiment d'habiter ce lieu au sens le plus profond du terme.

Sur ce sujet, Mathis Stock¹¹ (2006a, p.5) complète : « chaque pratique exprime un certain habiter à l'échelle de l'individu, un certain rapport à l'ici et l'ailleurs, au quotidien et au hors-quotidien (...) ». Cette réflexion permet d'insérer deux nuances importantes : il n'existe pas une pratique d'espace pour chaque lieu, mais autant de pratiques qu'il y a d'individu ; et nous n'habitons pas notre maison de la même manière que nous habitons notre lieu de travail, car ce qui sous-tend l'Habiter c'est une manière d'être, c'est-à-dire un état de coprésence vis-à-vis ce qui nous entoure. Être dans un lieu est un cumul de petits gestes qui découlent de nos sensibilités. Pour être productifs au travail, certains peuvent chercher à réduire leurs déplacements et les sources de distraction. D'autres pourraient favoriser un environnement d'échanges et de discussions. Cet exemple fait également écho à ce que je mentionne plus tôt : nous nous approprions le lieu pour trouver adéquation entre l'utilitaire et le sensible. « Habiter n'est pas se loger, ni résider, ni établir sa demeure. Habiter, c'est construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace » (Perrin, 2012, p.256).

Tanizaki dans *l'Éloge de l'ombre* (2011) présente un exemple éloquent sur la relation entre les pratiques de lieu et la manière d'être. Il prend comme sujet la salle de bain

¹¹ Professeur à l'institut de géographie et durabilité de l'Université de Lausanne

moderne occidentale qu'il compare à l'installation sanitaire extérieure spécifique aux maisons traditionnelles japonaises. La salle de bain moderne est souvent de couleur claire, le plancher est en céramique, la lumière est crue. Le cabinet japonais des maisons traditionnelles, quant à lui, est un petit bâtiment extérieur positionné dans le jardin. Les murs et les planchers sont en bois et la lumière quasi inexistante. La boîte n'est pas totalement fermée. Certains trous existent, ce qui fait circuler les sons, les odeurs et la lumière. Cet espace est donc excessivement poreux vis-à-vis de son environnement. De par sa relation avec la nature environnante, le son des oiseaux et des insectes, la brise du vent, la luminosité du soleil ou de la lune sont inhérents à la pratique du lieu. Dans le premier lieu, on tente d'être efficace, de laisser le moins de traces possible, de faire comme si ce moment n'existait pas. Le second lieu quant à lui, invite l'individu dans un état de calme et de contemplation. Ainsi pour répondre à une même fonction, cet exemple présente deux lieux qui induisent chacun des pratiques différentes desquelles découle un état également différent.

Les pratiques de lieu ne sont pas des éléments isolés. Elles se croisent, se répondent, s'associent, s'opposent. La complémentarité, la simultanéité et l'enchaînement des pratiques constituent des territoires où l'Habiter s'exprime selon différentes échelles : le territoire du corps, du privé, du « en public » et de la société. Il serait possible d'en trouver d'autres, l'idée ici n'est pas d'être exhaustif, mais d'exposer que les pratiques d'espace s'enchevêtrent aux différents plans du vécu. Cet amalgame de pratiques, Stock (2006a) en parle sous le terme du « régime d'habiter » dans le but de circonscrire ce qui régit et oriente nos pratiques d'espace. En coordonnant nos comportements, les impératifs spatiaux influencent la manière dont nous vivons ensemble.

Chaque société produit un espace, le sien. La nôtre, forme du néo-capitalisme, a produit l'espace abstrait qui contient le " monde de la marchandise ", sa logique et ses stratégies à l'échelle mondiale en même temps que la puissance de l'argent et celle de l'État politique. Cet espace abstrait s'appuie sur les énormes réseaux des banques, des centres d'affaires, etc. Et aussi l'espace des autoroutes, des aérodromes, des centres d'informations et de communication. Dans cet espace, la ville, berceau de l'accumulation, lieu de la richesse, sujet de l'histoire, centre de l'espace historique, a éclaté. (Lefebvre, 2000, p.66)

Pour Henry Lefebvre, l'espace est le résultat des modes de production de nos sociétés. En ce sens, l'espace découle des choix et des valeurs autour desquels nos sociétés se constituent. Pour comprendre l'Habiter d'aujourd'hui, il devient alors nécessaire d'observer les impératifs qui orientent notre manière d'être collectivement. Il s'agit donc de tenter de décrire l'être-ensemble à l'échelle de la société.

1.5.3 LA CONSOLIDATION DES IMPÉRATIFS MERCANTILES, CONSUMÉRISTES ET SPECTACULAIRES

Ce qu'on remarque principalement, c'est l'hégémonie de ce que j'ai nommé plus haut, la dimension utilitaire et pragmatique de notre rapport à l'habiter. Ceci est notamment dû à la pratique architecturale moderne qui s'est développée autour de l'idée voulant que la forme doive suivre la fonction. Depuis le milieu du XIXe siècle, les lieux sont devenus ultras spécialisés pour répondre à une fonction précise. Sur les bases de la rentabilité économique, temporelle et spatiale, la modernité a ainsi universalisé les formes et les usages de l'espace. Comme le présente Augustin Berque¹² ce fonctionnalisme et l'idéologie qui s'y rattache sont plus qu'un mouvement esthétique. « D'abord purement théorique, ce mécanisme s'est progressivement exprimé dans tous les domaines de notre genre de vie (...) »

¹² Ancien directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales en France

(Berque, 2007, p.61). Cette propension moderne nous a légué comme héritage des non-lieux.

Marc Augé¹³ (1992) présente le non-lieu comme un perpétuel espace de transition dont la fonction principale est de correspondre aux impératifs mercantiles et où le droit de présence se réduit bien souvent à la nécessité de décliner son identité et de consommer un service ou un produit. En ce sens, le non-lieu s'oppose à ce que Augé nomme le « lieu anthropologique » et forme une catégorie d'espace où l'Habiter est difficile, car la configuration du lieu occulte la dimension sensible, émotionnelle, intuitive et relationnelle au profit des logiques d'efficacité et de profit. Le non-lieu est « un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires » (*ibid.*, p.100).

Ce que nomme Augé, c'est la transformation d'espaces publics signifiants en lieux strictement de transition. Ce sont des espaces qui court-circuitent l'impulsion et les initiatives permettant de consolider des pratiques d'espace. Le non-lieu circonscrit des endroits où il est difficile de s'asseoir, de s'y déposer, ou encore d'entretenir des relations profondes avec soi ou l'autre. Le non-lieu ancre ainsi un rapport abstrait, fictif, distancié et médiatisé vis-à-vis des contours de notre identité personnelle et collective. L'individu y fait l'expérience d'une forme de solitude qu'on pourrait résumer comme étant la perte du sujet dans la foule, c'est-à-dire la non-reconnaissance du sujet dans ce qu'est l'expérience collective.

¹³ Ethnologue et anthropologue français

HOMOGENÉISATION DES PRATIQUES D'ESPACE

Cette nouvelle cosmologie s'observe facilement dans ce que je propose de circonscrire comme la pratique spatiale du « touriste ». Augé en dresse un portrait indirectement en affirmant que l'étranger de passage ne connaît pas le pays mais reconnaît les non-lieux. Il observe également que les autoroutes, les stations-service, les grandes surfaces, les chaînes hôtelières ou la marque d'une compagnie d'essence constituent pour lui « un repère rassurant », même chose pour les produits sanitaires, ménagers ou alimentaires dans les allées des supermarchés (*ibid.*, p.133-134). Dans cette idéologie, les villes ne sont pas connues, mais reconnues. La pratique spatiale du « touriste » devient une chambre d'écho où des mots très souvent entendus renvoient à des images stéréotypées très souvent vues et dénuées de singularité : Paris, Rome, Londres, New York ; la tour Eiffel, le Colisée, le Big Ben, l'Empire State Building.

La pratique du tourisme véhiculée par l'industrie touristique est l'incarnation des considérations « spectaculaires » dont parle Guy Debord dans une perspective de pratique d'espace. Plus précisément, c'est s'adonner à la marchandisation des pratiques d'espace. Là où autrefois, le voyageur découvrait les spécificités locales et allait à la recherche d'une autre manière de faire, le touriste d'aujourd'hui découvre « des emballages et des étiquettes » (Debord, 1998, p.42). On choisit nos voyages en fonction de l'étiquette annoncée. Un pays entier et ses spécificités culturelles sont alors résumés en quelques activités et en un itinéraire précis. Le discours spectaculaire « ne laisse aucun temps à la réflexion » (*ibid.*, p.45). Par ces mots, Debord nous avertit que la logique spectaculaire isole et met à distance ce qu'elle montre. C'est-à-dire qu'elle propose une facette lisse et sans écueil. Elle propose une réalité détournée de son passé, de son histoire, de ses contradictions. **Cette posture du touriste est un point de vue où le réel est standardisé.**

Le côté pervers de la spectacularisation de notre société se retrouve dans l'étroit lien qu'elle entretient avec le consumérisme intrinsèque au capitalisme, qui s'incarne au quotidien dans l'idée d'accumuler la plus grande quantité d'expériences pouvant correspondre le plus fidèlement à ce que l'étiquette annonce, et ce, dans le meilleur rapport monétaire possible.

Appréciées, ces valeurs sont incorporées implicitement de telle manière qu'il est très difficile d'envisager une autre manière de voyager, une autre manière d'être. Les valeurs du consumérisme et du spectaculaire sont aujourd'hui si bien intégrées qu'elles influencent notre manière de s'approprier et de traverser nos espaces au quotidien. Nous sommes les touristes de nos propres pratiques d'espace, c'est-à-dire que **nous sommes les spectateurs contemplatifs des dynamiques qui, imposées de l'extérieur, visent à répondre aux valeurs mercantiles de notre société.** Dans le contexte de la question de recherche, ces constats permettent de comprendre que le spectateur n'arrive pas au théâtre « neutre », « vierge » et « prêt à établir un dialogue avec l'œuvre » comme nous pourrions naïvement s'y attendre. Il arrive « saturé » d'images préconçues, « alourdi » de pratiques imposées et « déresponsabilisé » de son propre vécu.

HOMOGENÉISATION DES EXPÉRIENCES

Debord nous rappelle que, tristement, « l'effacement de la personnalité accompagne fatalement les conditions de l'existence concrètement soumise aux normes spectaculaires [...] » (*ibid.*, p.49). **Ceci a pour conséquence de court-circuiter notre capacité à vivre des expériences authentiques et à découvrir nos préférences individuelles.**

Jonathan Crary, dans un essai sur le sommeil et les effets pervers d'une société qui travaille continuellement, dresse un portrait similaire de nos expériences sensibles. Il remarque qu'en « dépouillant le temps humain de la richesse de ses textures et de ses indéterminations », il se dessine un monde où « d'anciennes notions d'expérience partagée sont en train de s'atrophier » et qu'on assiste à l'homogénéisation de nos expériences (Crary, 2014, p.36). Ceci est attribuable à « l'économie de l'attention », logique annoncée et valorisée depuis 1990 par Google, qui se fonde sur la capacité des outils des télécommunications à capter et à contrôler le globe oculaire (*ibid.*, p.71).

L'économie de l'attention prend aujourd'hui une place aussi importante, sinon plus, que la modalité économique consumériste traditionnelle dédiée à la production et à l'achat d'objets et de produits. L'économie de l'attention s'incarne à travers une surabondance de services, d'images et d'informations. Elle opère par répétition et promet qu'« il y aura toujours quelque chose de plus informatif, de plus étonnant, de plus drôle, de plus divertissant, de plus impressionnant en ligne que tout ce qui peut bien se trouver actuellement et immédiatement autour de nous » (*ibid.*, p.59). Ces procédés ont pour conséquence d'étourdir et de brouiller nos actes de vision et d'écoute, de dissoudre les distinctions autrefois claires entre le personnel et le professionnel, le privé et le public, le loisir et l'information (*ibid.*, p.72). Implicitement, l'économie de l'attention court-circuite ainsi les relations que nous établissons avec les autres.

Également, Crary introduit le travail de Bernard Stiegler qui étudie la culture et les communications en contexte de mondialisation suite à l'avènement d'Internet. Stiegler observe que les productions audiovisuelles sont responsables d'une

« synchronisation de masse » de la conscience et de la mémoire (Stiegler dans Crary, 2014, p. 52).

Une standardisation de l'expérience menée à aussi vaste échelle implique une perte d'identité subjective et de singularité, et conduit à une disparition désastreuse de la participation et de la créativité individuelle dans la production des symboles que nous échangeons et partageons tous. (*Idem*)

Ce que Crary démontre sont les contours d'un Habiter où « la gestion de nos corps, de nos idées, de nos loisirs et de tous nos besoins imaginaires nous sont imposés de l'extérieur » (ibid., p.59). Ce faisant, au lieu de bâtir du commun à travers la relation, **nous partageons du similaire** (images, informations, pratiques quotidiennes d'espace, de temps) et consolidons une **illusion de rencontre** qui aplanit nos existences.

Si les valeurs mercantiles, consumérismes et spectaculaires véhiculées par nos sociétés uniformisent par efficacité et visée économique nos pratiques d'espace et nos expériences sensibles, on remarque également qu'ils engourdissent la capacité des individus à adopter et à adapter leurs pratiques d'espace, et donc à vivre des expériences sensibles diverses, ultimement significatives. Dans le contexte d'un dispositif scénique, intervenir sur la spatialité et permettre au spectateur de faire l'expérience de sa présence (de ses qualités de présence) s'affirme comme un geste radical permettant d'ébranler les fondements d'un régime d'attention imposé.

1.5.4 INTERROGER NOS ESPACES DE RENCONTRE

Si, comme l'avance Lefebvre (2000), l'espace est le résultat d'un « mode de production », de tels constats sur nos espaces quotidiens et partagés soulignent l'urgence de revoir les bases conceptuelles sur lesquelles nous construisons ces

espaces collectifs. Ce n'est pas en appliquant le même processus et les mêmes valeurs que nous serons en mesure de proposer des espaces, et donc des manières d'être-ensemble, différents.

C'est à partir de ce constant, que je propose d'interroger l'espace scénique. La configuration frontale¹⁴ valorise une division marquée entre l'espace de la performance et l'espace des spectateurs. Elle organise une mise à distance qui place le spectateur à l'extérieur de l'action et qui le conditionne à adopter une « posture d'observateur ». Dans une étude historique sur la relation entre vision et subjectivité, Jonathan Crary (1994, p.33) expose l'hégémonie de la vision dans les arts et présente l'idée selon laquelle : « un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le **cadre** d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations ». Bien que la configuration des théâtres et les logiques de compositions aient évolué à travers les époques, il demeure que cette posture de l'observateur constitue encore aujourd'hui la base autour de laquelle l'expérience du spectateur est majoritairement réfléchi. L'idée serait plutôt de chercher à élargir le « cadre », pour reprendre les mots de Crary, à travers lequel le spectateur a accès à l'œuvre pour diversifier les modalités de réception de l'œuvre.

En ce sens, la recherche s'intéresse à développer des dispositifs scéniques au sein desquels les spectateurs sont invités à faire l'expérience de postures alternatives : être immergé dans l'espace de la représentation (*Dans l'idée de ne plus être ici*, 2018), être témoin d'une représentation au croisement de la danse et de l'installation performative (*Èbe*, 2017), faire partie d'un dispositif bifrontal à mi-chemin entre le théâtre et le spectacle de musique (*Mythes*, 2018), expérimenter un dispositif scénique

¹⁴ qu'elle découle d'un modèle architectural classique (L'Opéra de Paris, 1875) ou davantage moderne (Le Festspielhaus de Bayreuth, 1876)

qui fait se chevaucher l'espace de la répétition et de la représentation (*Étude sur la lumière dynamique*, 2019).

La pensée scénographique parce qu'elle organise **des spatialités sensibles et, par conséquent, des espaces de rencontre alternatifs**, permet à l'individu de faire l'expérience d'un être-ensemble décroisé. Dans une pensée scénographique « critique », et au regard des enjeux sociaux dégagés jusqu'à maintenant, il devient nécessaire de proposer des situations **où il est possible de ressentir par et pour soi-même**. Le philosophe et spécialiste de l'immersion Bernard Andrieu expose dans ces travaux comment positionner le vivant dans un nouveau milieu favorise l'émergence de mutations inattendues. « Ce que je n'imagine pas de moi-même est irréprésentable, mais surgit par la production du vivant dans une émersion qui devient un nouveau vécu. » (Andrieu, 2018, p.60) Andrieu nous invite à considérer les potentialités de la corporéité et l'incessant processus de métamorphose que la relation corps-espace génère chez l'individu.

Notre corps actuel n'active qu'une partie des potentiels dont dispose un vivant qui, par son écologie corporelle, s'adapte aux modifications externes en faisant muter ses programmes par un processus de plasticité plus ou moins flexible. Le corps en activité n'est donc pas toute l'actualité du corps, celui-ci conservant des ressources encore inédites, non encore activées bien qu'actuelles, et correspondant aussi à des activations exogènes qui feront produire de nouvelles ressources non encore imaginées et inimaginables souvent. (*ibid*, p.66)

Vis-à-vis de tels constats, mes intentions sont humbles, il s'agit de réintroduire davantage de singularité dans nos modalités de présence en réintroduisant le corps au centre du processus de conception des espaces de rencontre. Concrètement, ceci permettrait d'élaborer une expérience à « **l'échelle du corps sensible** », **c'est-à-dire une expérience qui, parce qu'elle engagerait le vocabulaire du corps, valoriserait**

la pensée en corps, la traversée de spatialités et le temps vécu. Ces trois éléments découlent directement de ma pratique. C'est en fait à travers mon processus de recherche que j'ai remarqué l'importance de ces trois notions. Dans les prochains chapitres, nous verrons comment cette volonté de revenir à « l'échelle du corps », parce qu'elle invite à intégrer précisément ces trois notions, oriente la pensée scénographique.

CHAPITRE 2 : LES ENJEUX SOMATIQUES

D'UN DISPOSITIF SPATIAL ET LUMINEUX

Ce deuxième chapitre complète le premier cycle de travail sur le thème de la pensée en corps. À travers le premier chapitre, nous avons été en mesure d'en assoir les bases en convoquant les notions d'expérience, de corporéité, soma-esthétique et du sentiment d'habiter. Nous avons circonscrit les contours de l'expérience corporelle et la place centrale qu'y prend la sensation, comme agent d'appréciation et de régulation. Notre regard se posera maintenant sur la pratique artistique dans le but de comprendre la place du corps dans le dispositif et comment la pensée en corps influence le geste scénographique. Nous prendrons comme objet d'étude *Dispositif scénographique* que j'ai réalisé dans le cadre de ma maîtrise en théâtre à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM (Dalphond, 2014c).

Cette recherche-crédation désire briser la frontalité traditionnelle de la scène à l'italienne, celle qui positionne usuellement l'espace de la performance et l'espace de la scénographie à distance de l'espace du spectateur. Mon intention avait donc été de réorganiser ces espaces de manière à inviter les spectateurs dans une expérience qui était avant tout spatiale et lumineuse, à travers trois pièces immersives, chacune réfléchiée autour d'un élément particulier : les matières réfléchissantes, l'eau et la fumée. *Dans l'idée de ne plus être ici* (2018), dont il sera question dans les chapitres suivants, est une création qui découle des explorations réalisées spécifiquement au sein de la pièce immersive avec fumée. Dans le cadre de ma maîtrise, mon intérêt était de mettre sur pied des expérimentations formelles sur la couleur et, dans la pièce investie par la fumée, je pouvais rendre visible la lumière et sa chromatique (Figure 2.1). Dans cette pièce immersive, j'arrivais à créer un volume spatial coloré et à

étudier l'impact de ces couleurs sur ma perception, en relation à mon corps et à celui des autres.



Figure 2.1 - Pièce immersive de fumée (Dispositif scénographique, 2014)
Archives Hugo Dalphond, 2014

2.1 MON CORPS ET SES PERCEPTIONS DE L'ESPACE

Dans la prochaine section, j'emprunterai la posture du spectateur et convoquerai ma propre expérience du dispositif. Il sera donc question de comprendre comment mon corps et mes perceptions sont à l'origine de mes réflexions conceptuelles et artistiques. Je présenterai ainsi trois situations et les cinq principales observations qui ont pris forme durant leur création.

SITUATION 1 : LES MONOCHROMES

Dans le cadre de mon mémoire-crédation, j'utilisais des appareillages dits « traditionnels » munis d'ampoules au tungstène. Dans ce contexte, il devenait alors

nécessaire d'utiliser des filtres de couleurs pour produire une lumière colorée. J'ai exploré une couleur blanche, que nous dirons neutre (avec le filtre Rosco #60), un bleu très saturé considéré comme étant le bleu primaire (Rosco #80) et un rouge très saturé considéré également comme une couleur primaire (Rosco #26). Ma première étape de recherche a consisté à arpenter l'espace lorsqu'il était rempli d'une seule couleur à la fois. J'ai nommé cette situation « les monochromes » (Figure 2.2). J'y ai expérimenté, à tour de rôle, un espace entièrement bleu, rouge et blanc.

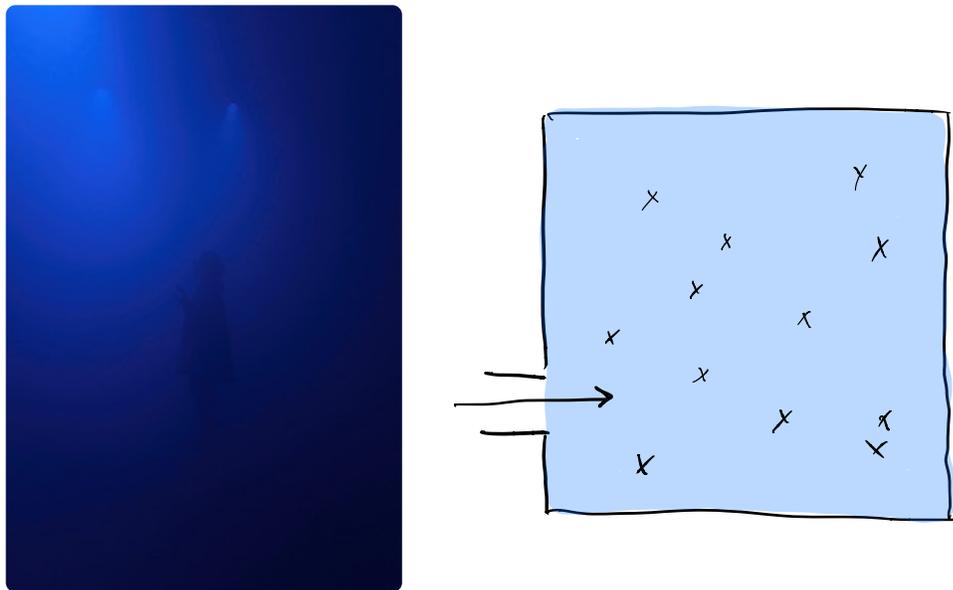


Figure 2.2 - Les monochromes (Dispositif scénographique, 2014)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Une première observation est valide dans le contexte de chacune des trois couleurs. La fumée, parce qu'elle est composée de petites particules en suspension qui réfléchissent la lumière, rend tangible et observable un volume habituellement perçu comme étant du vide. Dans ma déambulation, je me suis confronté à une immensité inhabituelle, celle de la couleur. De manière usuelle, la couleur est appliquée à une surface, souvent solide, avec laquelle nous avons un certain rapport de distance. Ici, le

dispositif m'invitait à me baigner dans la couleur, à la traverser. Ce qui m'a frappé, c'est l'impression simultanée d'être petit, léger et compressé par la couleur, posant ainsi la question de **la capacité de mon corps à se mouvoir**. Est-il possible de déplacer mon corps dans cette densité ? Est-il possible de pourfendre ce volume par mes gestes ? Est-ce que le volume rouge m'opprime ? Ou semble-t-il plus dense que le volume bleu ? Avec quelle aisance l'espace bleu m'invite-t-il à respirer ?

Dans la situation des monochromes, une deuxième observation a fait surface, étroitement liée à la précédente, celle de la **perte de repères**. La fumée, par sa qualité à obstruer la vue, a pour effet d'estomper les limites de l'espace. Ainsi, lorsqu'elle est très dense, j'ai remarqué que tout ce qui se trouvait au-delà de 3' de distance de moi m'était invisible. Dans ma traversée de l'espace, les murs se présentaient ainsi très rarement à ma vue me laissant l'impression d'un espace infini. Également, la fumée, de par sa capacité à diffuser la lumière, exacerbe d'autant plus la perte des repères spatiaux étant donné que la lumière diffuse élimine les ombres. L'ombre que produisait mon corps sur le sol, par sa grandeur et ses déplacements, participait à la déduction que je faisais des dimensions de l'espace. Sans l'ombre projetée de mon corps, il m'était, par exemple, difficile de comprendre l'ampleur de mes déplacements. De plus, la lumière diffuse, en répandant de manière régulière la luminosité dans l'espace, avait pour effet d'anéantir l'effet de profondeur. J'avais l'impression qu'il n'existait qu'un seul plan visuel. Sans bouger, lorsque je regardais au loin, j'avais l'impression que l'espace s'arrêtait au bout de mon nez et que j'allais heurter un mur coloré à tout moment. Je ressentais donc l'urgence de balayer l'air avec mes mains pour toucher le mur au-devant. Une fois les mains dépliées devant moi, cette impression se dissipait. Le mur coloré semblait maintenant plus loin, à quelques pieds tout au plus, au-devant de mes doigts.

SITUATION 2 : L'ESPACE DIVISÉ EN DEUX COULEURS

La deuxième situation mise en œuvre consistait à scinder l'espace par deux couleurs distinctes. J'ai commencé par créer un espace rouge et bleu (Figure 2.3). Dans ce contexte, je réalisais que chacune des deux couleurs induisait un « **éveil corporel** » différent. L'espace bleu me semblait apaisant. Je ressentais l'envie de m'asseoir et de me blottir. Tandis qu'à l'opposé, l'espace rouge semblait éveiller un état d'attention plus élevé. Mon regard semblait être plus facilement stimulé par les formes autour.

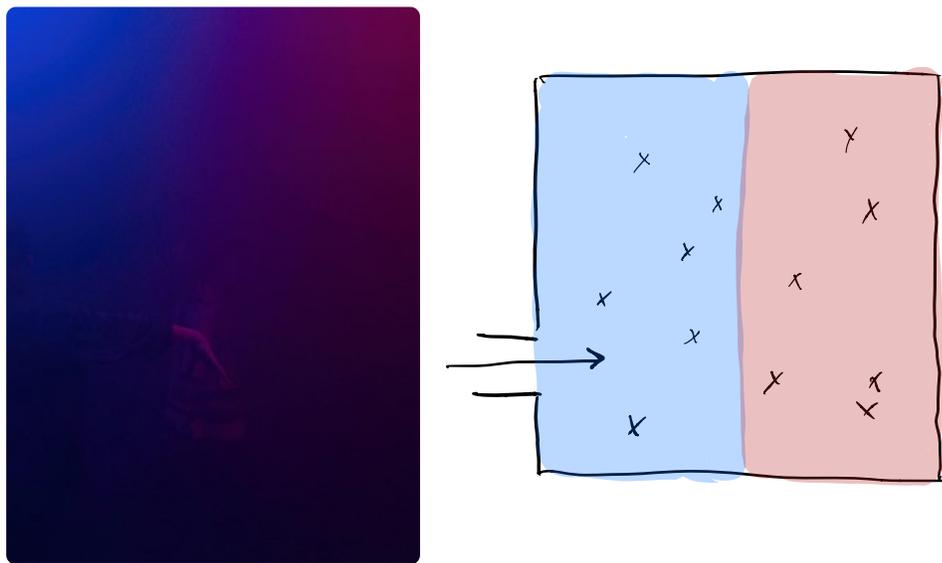


Figure 2.3 - L'espace divisé en deux (Dispositif scénographique, 2014)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Par la suite, j'ai créé un espace qui combinait la couleur bleue et blanche suivi d'un autre espace avec la couleur rouge et blanche. J'ai alors observé que dans ces deux espaces je percevais la couleur blanche différemment. Au sein de la composition bleu-blanc, le blanc prenait une teinte orangée, tandis que dans le duo rouge-blanc, il apparaissait bleuté. Ces observations sont dues à **la loi du contraste simultané** des couleurs voulant que deux couleurs juxtaposées l'une à l'autre soient perçues

différemment que si elles étaient isolées, car chaque couleur apparaît teintée de la complémentaire de celle qui lui est voisine (Roque, 1997. p. 95). Dans le cas du duo bleu-blanc, le caractère froid du bleu faisait ressortir la dimension chaleureuse du blanc. À l'inverse, dans le duo rouge-blanc, le caractère chaud du rouge faisait ressortir la dimension froide du même blanc donnant l'illusion que l'on fait l'expérience d'un autre blanc (un blanc produit par des lampes avec un filtre ambré tel que le Rosco #09 par exemple).

SITUATION 3 : LES BASCULES RAPIDES

À force d'expérimentation, j'en suis venu à générer des bascules entre deux ambiances monochromes distinctes : partir de l'espace lumineux bleu et, par un effet de fondu enchaîné, transiter vers l'espace rouge (Figure 2.4). La rapide succession entre deux couleurs a provoqué chez moi une prise de conscience quant au **travail d'ajustement de l'œil**. Lors de la transition, je sentais mon œil étudier le volume lumineux avec avidité et mon iris négocier son ouverture.

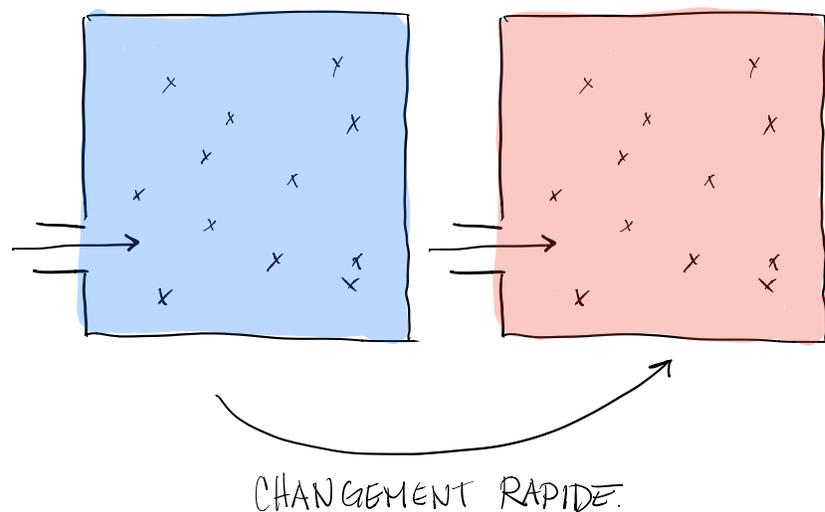


Figure 2.4 - Les bascules rapides. (Dispositif scénographique, 2014)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Les cinq éléments présentés ci-haut mènent à un même constat : faire l'expérience de ce dispositif, c'est faire l'expérience de mon corps. **Mon corps agissait comme objet de conscience** révélant en ses propres termes, c'est-à-dire à coup d'impressions, la manière dont je suis en relation avec ce qui m'entoure.

2.2 LE CORPS DES AUTRES DANS L'ESPACE

À la fin de ma maîtrise, j'ai présenté mes résultats de recherche. 125 personnes ont été invitées à déambuler pendant 20 minutes dans mon dispositif. Simultanément, il y avait environ 15 personnes dans la pièce immersive de fumée qui avait une dimension de 50' x 20' par 19' de haut. Avec tous ces corps dans l'espace et en relation avec la fumée et la lumière, j'ai réalisé que les différents degrés d'opacité qu'offrait la fumée révélaient une grande poésie qui émergeait des corps en mouvements. Certains corps disparaissaient, d'autres apparaissaient. Aussi, sur une très courte distance, ces corps m'étaient anonymes, car leurs détails, comme les traits des visages par exemple, étaient masqués par l'opacité de la fumée. Ces corps n'étaient alors que des silhouettes noires et silencieuses aux postures et aux démarches singulières. Cependant, plus ces silhouettes s'approchaient de moi et plus j'étais en mesure de percevoir les individus. J'ai éprouvé de la fascination vis-à-vis de ces ombres mouvantes, m'amusant à les voir apparaître, à les reconnaître, à les éviter ; à me sentir seul par moment ou encore à me sentir faisant partie d'un groupe lorsque nous étions plusieurs. Par son caractère opaque, la fumée a révélé différents **degrés de proximité** posant ainsi la question de **mon rapport à l'autre** : qui est cet autre ? Que fait-il ? Que regarde-t-il ? Suis-je à l'aise lorsqu'il s'approche de moi ?

Ces explorations ont démontré comment le corps sensible du spectateur peut être rudement mis à l'épreuve à travers l'expérience de certaines configurations spatiales

et lumineuses. Il s'y développe une pensée en corps dans la mesure où les sensations de l'individu étayent une compréhension de la situation qui invite l'individu à adapter sa pratique d'espace. La succession et l'accumulation des sensations consolident des impressions qui informent, dans l'immédiateté, l'individu à se déplacer plus doucement, à mettre les mains devant lui, etc.

Dans cette perspective, il se pose une question à la fois éthique et méthodologique : sur quelles bases conceptuelles l'artiste peut-il organiser cette pensée en corps ?

2.3 CONFIGURATION DU LIEU ET RÉGIME D'ATTENTION

Évidemment, je ne peux anticiper avec exactitude l'objet de la conscience du spectateur, ce qui se révélera en lui. Cette dimension lui appartient. Cependant, je peux être en mesure d'orienter son attention sur un élément à l'aide de procédés lumineux, sonores, plastiques et spatiaux. Dans une idée de continuum, il est même possible que je puisse orienter son attention sur deux éléments consécutivement. À force de pratique et de finesse, il semble également cohérent d'imaginer l'anticipation de la trajectoire de l'attention du spectateur dans le temps et l'espace de la représentation.

Pour y arriver, je propose de considérer que, spatialement, le spectateur est avant tout un « **point de vue** ». Il tient une position précise dans l'espace. Cette situation géographique sous-entend des rapports de proximité avec les différents objets et phénomènes également présents. Ses sens captent une portion du réel, perçoivent la présence de ce qu'on pourrait rassembler sous le terme *objet* et il se constitue ainsi une compréhension globale de la situation. Vouloir structurer l'attention du

spectateur, c'est vouloir se mettre à sa place et comprendre ce qui est à l'œuvre dans son acte de perception.

Cette démarche invite à engager empathie et visualisation pour anticiper et comprendre *l'objet* qui aura le plus de chance de stimuler ses sens. Il s'agit de comparer les *objets* entre eux en se posant des questions simples : quel élément émet le plus de son ? Quel élément est le plus près ? Le plus lumineux ? Ce procédé permet de définir le poids que prend chacun des *objets* dans la perception. Et à partir de ces observations, l'idée est de structurer l'espace pour donner le majeur¹⁵ à un élément plutôt qu'un autre.

En ce qui concerne la notion de point de vue, il faut apporter une précision. Cette locution fait référence à une disposition où l'observateur détient une relation particulière, voire unique, vis-à-vis d'un objet ou d'une situation. En ce sens, lorsque je désigne le spectateur en tant que *point de vue* c'est pour tirer profit de deux dimensions propres à ce groupe de mots. Premièrement, c'est pour souligner le caractère personnel, intime et unique de sa perception. Deuxièmement, c'est pour souligner le caractère de l'individu à être spatialement situé : il y a un rapport de distance et d'angle de vision par lequel l'observateur a accès à l'objet observé.

Traditionnellement, le point de vue s'appuie sur la vision linéaire, c'est-à-dire sur la capacité de la vue à se focaliser sur un objet précis pour en reconnaître les détails. Voici comment la notion de point de vue est généralement comprise et représentée. La figure 2.5 représente une situation vue de haut où un individu regarde un cube.

¹⁵ En théâtre, la binarité majeur/mineur permet d'exprimer la hiérarchisation des éléments sur scène. Ceci permet de conscientiser qui (ou quoi) doit être le centre de l'action scénique et de l'attention du spectateur.

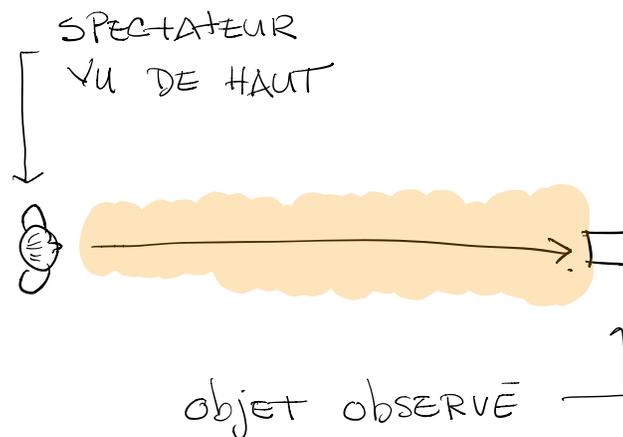


Figure 2.5 - Représentation du point de vue (1)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Cependant, si le point de vue correspond à une modalité de compréhension du monde, on ne peut se satisfaire uniquement de l'apport de la vision linéaire. L'acte de perception est plus complexe. Il est, en fait, multiple et simultané comme le met de l'avant la notion de chiasmes de Michel Bernard. Le chiasme de l'intersensorialité expose le caractère non analogique, incompatible et, à certains égards, paradoxal qui naît lorsque plusieurs types de perceptions sont simultanés (Bernard, 2002). Nous savons par exemple que l'individu expérimente également la vision périphérique qui correspond à une vision floue, impressionniste et moins sensible aux détails, et qui constitue ce par quoi l'individu peut discerner diverses qualités de mouvements (D'Hondt, 2011. p.96). En le prenant en considération, le concept du point de vue, si l'on tente de comprendre pleinement la relation corps-espace sous-entendue dans ces mots, pourrait prendre la forme suivante (Figure 2.6).

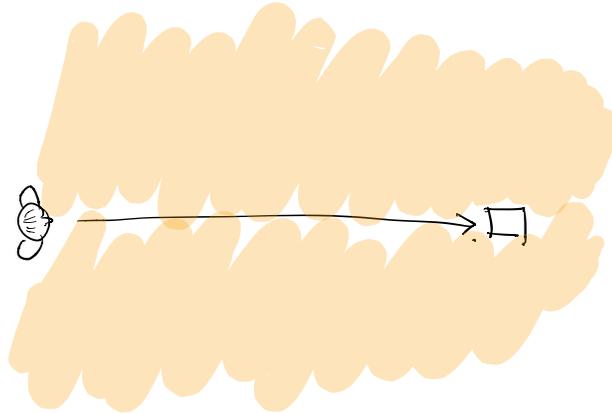


Figure 2.6 - Représentation du point de vue (2)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Il serait également possible d'ouvrir la notion de point de vue aux autres capacités perceptives de l'individu telles que la proprioception (conscience de la position du corps), l'odorat, le toucher, l'ouïe, etc. Nous obtiendrions alors ce type de schéma (Figure 2.7) représentant plus justement le champ de perception de l'individu.

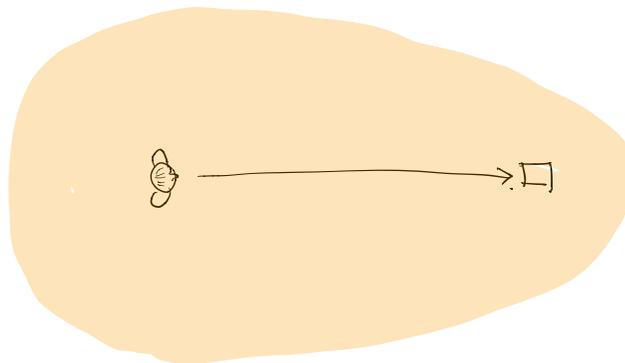


Figure 2.7 - Représentation du point de vue (3)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Considérer le spectateur en tant que point de vue, c'est aborder sa présence dans l'espace avant tout par sa relation sensible à ce qui l'entoure. Ce que je désire accomplir ici, c'est **ouvrir le concept de point de vue à l'entièreté du spectre perceptif de l'individu**, tout en conservant son caractère spécifique à être situé spatialement. La figure 2.8 représente un espace vu de haut avec un individu qui partage l'espace avec des objets (les rectangles) et d'autres individus (les X).

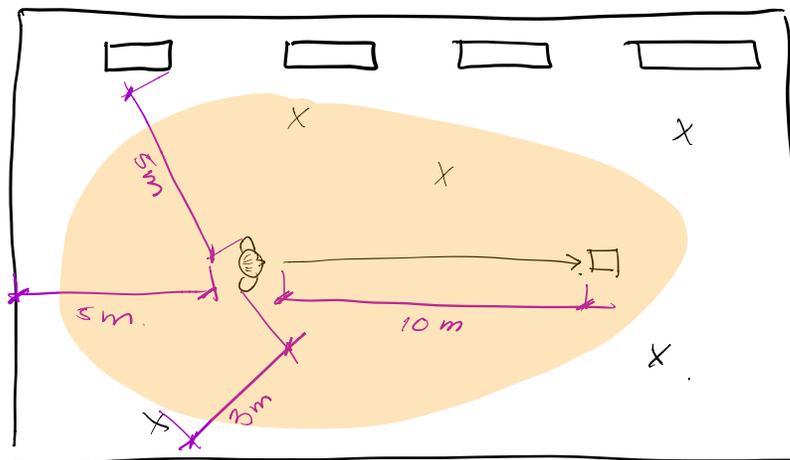


Figure 2.8 - Représentation du point de vue (4)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

En considérant ainsi l'individu comme un champ de perceptions situées, **la configuration de l'espace** devient un facteur central dans la démarche qui est la mienne et qui vise à générer et développer une pensée en corps. L'espace cadre le réel et donne un contexte à la perception. Il existe, par exemple, une différence évidente entre entendre une chorale chanter dans une église et entendre cette même chorale chanter dans un parc. L'église est un espace clos où la réverbération est grande. Le parc est un espace ouvert où plusieurs autres sources sonores peuvent venir contaminer l'écoute. Le contexte spatial, ce qui prend forme par l'organisation de

l'espace, influence donc nos perceptions, car il est ce par quoi les objets sont mis en relation et ce à travers quoi ils manifestent leur présence.

À ce sujet, Julie Perrin, dans un essai sur les spatialités en danse, articule le rapprochement entre le **point de vue du spectateur** et la **configuration spatiale**. Elle nomme ainsi **régime d'attention** (Perrin, 2013. p.19), ce cadre qui oriente l'attention du spectateur dans son rapport à l'objet artistique. En prenant des exemples dans le champ de la danse, elle démontre comment l'espace théâtral (avec son cadre de scène, sa frontalité, son système d'éclairage, etc.) permet d'engager différentes qualités d'attention. « Par attention, il faut entendre la façon dont un objet, en l'occurrence une pièce chorégraphique, sollicite un spectateur ». Elle poursuit et précise, il faut « demander ce qui pousse le spectateur à conduire son attention vers une chose plutôt qu'une autre » (*idem*). Le scénographe est le trait d'union entre la scène et la salle ; entre le regard du spectateur et la performance de l'acteur ou du danseur. C'est le scénographe qui assure le cadrage et donc la lecture de l'œuvre.

Traditionnellement, le spectateur est considéré à part de la représentation, à distance, voire passif. Dans cette perspective, son regard assume une place importante, car c'est par ce sens qu'il accède prioritairement à l'œuvre. Julie Perrin propose un glissement. Dans son étude, le spectateur est plutôt considéré comme étant enchevêtré dans des spatialités. Ceci établit que le spectateur, même plongé dans le noir de la représentation, n'est pas pour autant dans un espace neutre. Évidemment, dans un premier degré, il subit la configuration du lieu, il doit faire avec le cadrage, la position qu'il a dans le théâtre, sa mise à distance, etc ; mais ce que Julie Perrin tente de circonscrire, c'est néanmoins que le spectateur est happé et saisi par les spatialités qui émanent de l'œuvre. Sa proposition est radicale, car elle invite à observer ce qui advient en deçà de la représentation, au cœur même de l'expérience sensible. Dans

un tel contexte, l'étude des spatialités devient l'échelon permettant la compréhension de l'œuvre, car ce sont les spatialités qui, en cadrant, en orientant et en rythmant l'expérience du spectateur, donnent forme aux régimes d'attention de l'œuvre.

En réfléchissant sur l'attention, elle cherche à comprendre comment (avec quelle qualité) la conscience se pose sur les différents éléments composant les spatialités et comment cette présence à l'immédiateté (percevoir, sentir, prendre conscience) oriente l'expérience de l'œuvre. Elle s'appuie sur le caractère à la fois passif et actif de la sensation. « La sensation n'est ni impressive, ni réceptive, mais processus de fabrication : elle s'invente une temporalité, une intensivité, des variations » (*ibid.*, p.27).

Cette relation sensible à l'œuvre (ce régime d'attention) a lieu évidemment chez le spectateur, mais elle a également lieu en amont chez l'artiste. Créateurs et spectateurs éprouvent l'œuvre de manière similaire, mais dans deux temps bien distincts. Faire apparaître les objets de l'attention et ainsi circonscrire les régimes d'attention d'une œuvre participent à consolider les « points de convergence », que j'ai annoncés dans la section 1.3. « Comment l'œuvre ménage-t-elle en son sein des espaces de rencontre témoignant d'une pensée du public ? », se demande Julie Perrin (*ibid.*, p.19). Plus loin, elle complète :

L'expérience de l'œuvre ne pourra pas être partagée par tous, quant aux interprétations avancées ou aux états émotifs provoqués, mais elle sera sous-tendue par la même tension perceptive. Les jalons posés par l'œuvre pour forger le cadre de sa saisie sont donnés en partage et enclenchent un processus partagé garant d'**une disposition commune**. (*Ibid.*, p.30)

Considérer que l'œuvre a une volonté propre, qu'elle émerge à son rythme et selon ses humeurs, permet à l'artiste d'emprunter la posture du spectateur durant la création dans le but d'expérimenter et de réfléchir les régimes d'attention comme de possibles points de convergence.

Les travaux de Julie Perrin sur les spatialités en danse permettent de comprendre que, pour travailler à consolider des points de convergence valides et solides, le créateur doit se poser la question de la matérialité de son œuvre, de son organisation, mais également celle de son « mode d'apparition » (*ibid.*, p.20). Comment la structure, les matières, les présences et les rencontres se déploient dans le temps et l'espace de la représentation ? Du point de vue du créateur, ceci demande d'engager une réflexion en corps, et donc à partir de son vécu sensible, dans le but d'explicitier ce qui advient lors de la création.

Jusqu'à maintenant, j'ai abordé l'idée de ramener l'expérience de l'espace à « l'échelle du corps » par la pensée en corps qu'est la sensation. J'ai abordé la notion d'expérience, de corporéité et soma-esthétique dans le but de définir les contours conceptuels d'une expérience sensible et corporelle, et j'ai révélé les principaux enjeux somatiques qui lui sont relatifs. Ma pratique m'invite à considérer qu'une approche somatique de la scénographie permet de réfléchir le geste de création autour de trois composantes : il y a la position du spectateur dans l'espace et par conséquent la perception qu'il a du lieu, il y a la présence des autres et leurs comportements, puis la rencontre en elle-même, c'est-à-dire ce qui découle de leur coprésence. Dans un tel contexte, j'ai remarqué que les spatialités, parce qu'elles altèrent la perception que le spectateur a de l'espace, structurent et influencent la rencontre. Dans le prochain cycle de travail, il s'agira d'approfondir la réflexion en abordant plus précisément la

traversée de spatialités, c'est-à-dire la manière dont le spectateur navigue et s'adapte aux spatialités proposées.

Pour ce faire, je propose d'interroger les modalités d'apparition de l'œuvre *Dans l'idée de ne plus être ici* (2018). Nous observerons la manière dont l'œuvre se révèle au spectateur. Aller dans les détails de la création permettra d'exposer la succession des spatialités et des perceptions spécifiques à ce dispositif. Nous verrons comment, du point de vue du créateur, il est possible d'interroger le mode d'apparition de l'œuvre en cherchant l'adéquation entre les **intentions** de l'artiste, **les composantes et les procédés** que l'œuvre engage et l'**objet esthétique** qu'il offre à voir au spectateur.

LA TRAVERSÉE DE SPATIALITÉS (DEUXIÈME CYCLE)

Ce deuxième cycle de travail contribue à répondre à la question de recherche¹⁶ en démontrant comment les paramètres somatiques et spatiaux sont réfléchis et assemblés pour consolider une expérience de l'être-ensemble. Pour ce faire, ce deuxième cycle expose le processus de schématisation de trois œuvres : *Dans l'idée de ne plus être ici* (Dalphond, 2018), *Èbe* (Bronssard et St-Denis, 2017) et *Mythes* (Bielinsky, 2018) dans le but d'approfondir les notions de **partition** et de **dispositif**. À travers ces questionnements formels, la thèse présente la manière dont la pensée scénographique organise la dramaturgie du dispositif autour de la traversée de spatialités.

¹⁶ Comment une approche somatique de la création scénographique permet-elle d'organiser des dispositifs scéniques qui exacerbent l'expérience et la compréhension de l'être-ensemble ?

CHAPITRE 3 : RÉFLÉCHIR À TRAVERS

« DANS L'IDÉE DE NE PLUS ÊTRE ICI »

Ce chapitre interroge les « modalités d'apparition » du dispositif *Dans l'idée de ne plus être ici* (Dalphond, 2018) et permet de comprendre comment, à partir des intentions de l'artiste, la création organise les composantes et les procédés, et ultimement, comment émerge un objet esthétique qui, dans le cas qui nous intéresse, ramène l'expérience spatiale à l'échelle du corps. Pour y arriver, ce chapitre expose comment la pensée scénographique est influencée en cours de création par les paramètres somatiques et le travail de schématisation.

3.1 LES INTENTIONS ARTISTIQUES

3.1.1 DESCRIPTION DU PROJET « DANS L'IDÉE DE NE PLUS ÊTRE ICI »

Ce chapitre s'attardera à la deuxième et troisième phases d'expérimentation qui ont donné forme au dispositif scénique *Dans l'idée de ne plus être ici*. Ce travail de création a eu lieu au Studio Alfred-Laliberté de l'UQAM en octobre 2015 et en octobre 2016 et il s'est terminé par une présentation devant un public de 20 collègues, le 12 octobre 2016. Dans sa version finale, le dispositif est constitué d'un espace de 50' x 50' par 20' de hauteur, rempli d'une fumée dense et délimité par des rideaux de velours noirs. Le plancher est recouvert d'un tapis de danse noir et le système d'éclairage est constitué de 20 lampes aux DELs.

Rappelons-nous que *Dans l'idée de ne plus être ici* naît de l'une des explorations réalisées dans le cadre de ma maîtrise (*Dispositif scénographique*, Dalphond, 2014c) et que l'intention de ces deuxième et troisième phases de recherche prennent racine dans les découvertes présentées dans la section 2.2 : la volonté de se servir de l'état

méditatif que la fumée et les jeux de lumière instaurent pour élaborer des situations permettant de **réfléchir sur notre rapport à l'autre à travers une pensée en corps**.

3.1.2 LA PROBLÉMATIQUE SOMATIQUE

Pour David Zerbib¹⁷ (2009, p.141) si l'intention est de générer une **réponse** d'ordre somatique chez le spectateur, il faut alors le mettre en contact avec une **problématique** d'ordre somatique. Ce faisant, Zerbib nous rappelle le projet philosophique de la soma-esthétique : « il s'agit de rendre notre vie meilleure à travers un perfectionnement de l' « usage de soi » qui passe tout particulièrement par une attention accrue à l'expérience ordinaire » (*ibid.*, p.134). En posant la question de l'usage du corps, il devient possible de définir la problématique somatique comme une interrogation sur une manière de faire corporelle. Zerbib (*idem*) poursuit :

D'une certaine manière, cette voie ouverte par Shusterman pourrait être nommée celle de la compréhension. Et nous pouvons l'envisager comme **l'exploration pragmatique des aspects cognitifs, pratiques et esthétiques des facultés du sujet de l'expérience** à saisir activement les paramètres d'une situation et à y répondre, sur un plan non linguistique et non discursif, à travers une dimension somatique déterminante **qui concerne un corps « vivant et sentant » et non une matérialité inerte séparée de l'esprit**.

Dans le cadre de *Dans l'idée de ne plus être ici*, la présence de la fumée opaque rend précieux et signifiant le déplacement des corps dans l'espace, permettant ainsi la composition d'une multitude de situations spatiales : un corps qui s'éloigne, un individu qui arrive, des présences permanentes, des rencontres furtives, etc. Ce sont ces différentes situations de **coprésence** qui constituent les éventuelles opportunités pour réfléchir son rapport à l'autre.

¹⁷ Enseignant en esthétique et philosophie de l'art à l'université Paris I,

À sa plus simple expression, la coprésence peut être comprise comme un rapport de distance. Sont coprésents deux éléments qui ont réduit leur distance jusqu'à se retrouver dans un même espace (Levy et Lussault, 2003, p.211). L'optimisation de la coprésence dans les espaces communs est un enjeu urbanistique et architectural important. Un bon nombre de réglementations et de prescriptions en matière d'organisation et de pratique de l'espace légitiment des rapports de distance et des densités de population. Cependant, est-ce que la coprésence peut être réduite uniquement à cette dimension comptable et organisationnelle ? N'y aurait-il pas une dimension qualitative, voire relationnelle ?

3.2 LES COMPOSANTES ET PROCÉDÉS

Pour déplier artistiquement cette notion de coprésence, j'ai ajouté des performeurs anonymes dans l'espace du dispositif. Dans un premier temps, je les imaginais habillés en civil et se présentant comme membres du public. Ils avaient deux tâches, soit celle de moduler l'organisation de l'espace par leurs **déplacements** et celle d'induire un **état** corporel. Dans un second temps, j'imaginais les performeurs se promener avec leur corps entièrement couvert de vêtements noirs cachant ainsi leur visage et leur **identité**. Une première série d'explorations, en octobre 2015, a ainsi permis d'interroger la notion de rencontre par la modulation de ces trois paramètres : **le déplacement, l'état et l'identité**. La présente section permet d'observer comment la pensée scénographique est influencée en cours de création par les paramètres somatiques et le travail de schématisation.

3.2.1 ORGANISATION INITIALE DES PARAMÈTRES

Le paramètre du déplacement des performeurs a été réfléchi en rapport à la position des spectateurs. Les performeurs devaient les contourner par exemple (Figure 3.1,

dessin 2 et 3) ; forcer leur chemin et traverser au cœur d'un regroupement (Figure 3.1, dessin 8) ; en exécutant des mouvements amples, tenter d'initier un déplacement chez les spectateurs (Figure 3.1, dessin 9) ; surprendre les spectateurs en apparaissant derrière eux (Figure 3.1, dessin 7) ; etc. Par ces actions, les performeurs influençaient l'organisation de l'espace invitant les spectateurs à prendre de nouvelles positions.

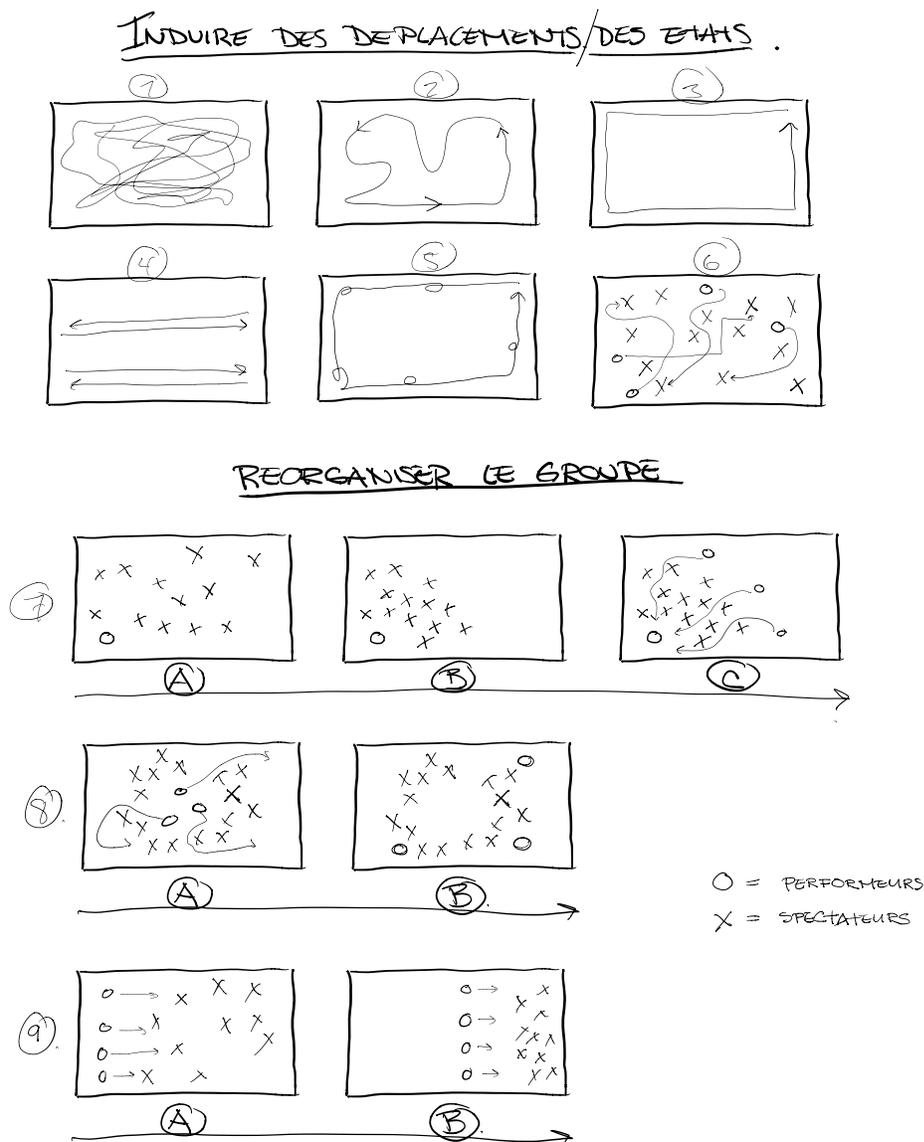


Figure 3.1 - Induire des déplacements (*Dans l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2016

En parallèle, pour travailler le paramètre de l'état, il a été demandé aux performeurs de porter leur attention sur trois types d'états pour ainsi valoriser un type de présence particulier et insuffler des états intentionnels dans l'espace. Le caractère contagieux de l'attention repose sur deux dynamiques exposées par Citton¹⁸ dans son étude sur l'écologie de l'attention. Premièrement, le seul fait de porter son attention sur un objet accroît sa valeur et deuxièmement, l'attention attire l'attention (Citton, 2014, p.93 et 95).

Le premier état proposé, celui de l'ouverture, peut être décrit comme une présence où se côtoient l'émerveillement, la curiosité et le désir d'appréhender son environnement. Le performeur avait pour mandat de laisser son attention se poser sur ce qu'il jugeait pertinent. Le deuxième état, celui de l'introspection, invitait le performeur à diriger son attention sur ses sensations pour prendre conscience de la relation que son corps entretenait avec l'environnement (avec la lumière, l'espace, les autres corps présents). Finalement, le dernier état, celui du dialogue, s'incarnait à travers la tâche des performeurs d'émettre de courtes notes vocales et à se répondre. Nous avons travaillé une situation où un performeur produisait un son dont l'intensité et la qualité lui appartenaient ; et où par la suite, les autres performeurs, étant à l'écoute, pouvaient choisir soit de répondre en créant une note qu'il leur était propre ou soit choisir de s'abstenir. Cette situation a d'intéressant qu'elle invite le spectateur à comprendre l'espace par la puissance et la spatialisation des voix qui se déplacent.

En ce qui concerne le paramètre de l'identité, le désir était d'habiller les performeurs en noir (visage compris) pour souligner l'étrangeté des silhouettes noires créée par le dispositif. Du point de vue du spectateur, tous les corps présents (qu'ils soient ceux

¹⁸ Professeur de littérature et média à l'université de Paris 8.

des performeurs ou des spectateurs) sont d'emblée perçus comme des silhouettes. Ce n'est qu'en réduisant la distance vis-à-vis d'un corps étranger qu'il devient possible d'avoir accès aux détails du corps et aux traits du visage. Qu'arrive-t-il si, malgré une distance réduite, le corps étranger ne dévoile pas son identité et reste impassiblement une masse noire ? Je trouvais cette situation à la fois étrange et riche, car elle rendait caduque le rapport dévoilement-distance intrinsèque au dispositif.

3.2.2 SCHÉMATISER LE PROJET

En cours de création, j'ai généralement l'habitude de synthétiser ma compréhension de l'œuvre en la schématisant. En couchant sur papier les composantes (dans ce cas-ci : les états, l'organisation de l'espace et le dévoilement des identités) je rends tangibles la structure et les dynamiques du dispositif. Je consolide ainsi une représentation visuelle du projet. En cours d'exploration, j'annote et je modifie le schéma. Je compare également entre eux les différents schémas réalisés dans le but de comprendre les changements opérés et l'évolution de ma pensée. Comme mentionné dans l'introduction, l'étude des schémas rend ainsi tangibles les composantes de l'œuvre et leurs relations. Voici le premier schéma issu de cette première étape de réflexion (Figure 3.2). Les sections bleues représentent les composantes issues des explorations initiales réalisées avec la pièce immersive de fumée. En jaune, les nouvelles idées.

La schématisation a permis de distinguer ce qui m'était connu et de révéler les éléments encore inconnus (cases A-B-C-D-E). La première phase du dispositif était plus structurée, car elle reprenait les situations créées dans le cadre de ma maîtrise : les monochromes (situation 1) et les contrastes simultanés, terme qui englobe les situations 2 (l'espace divisé en deux couleurs) et la situation 3 (les bascules rapides). Les autres sections, par contre, étaient de nouvelles idées et, sans les avoir

expérimentées concrètement dans l'espace, c'est-à-dire sans jamais avoir confronté mon corps sensible à ces nouvelles situations, je n'étais pas en mesure de comprendre pleinement ce qu'elles pouvaient engendrer et d'anticiper ce qui devait suivre.

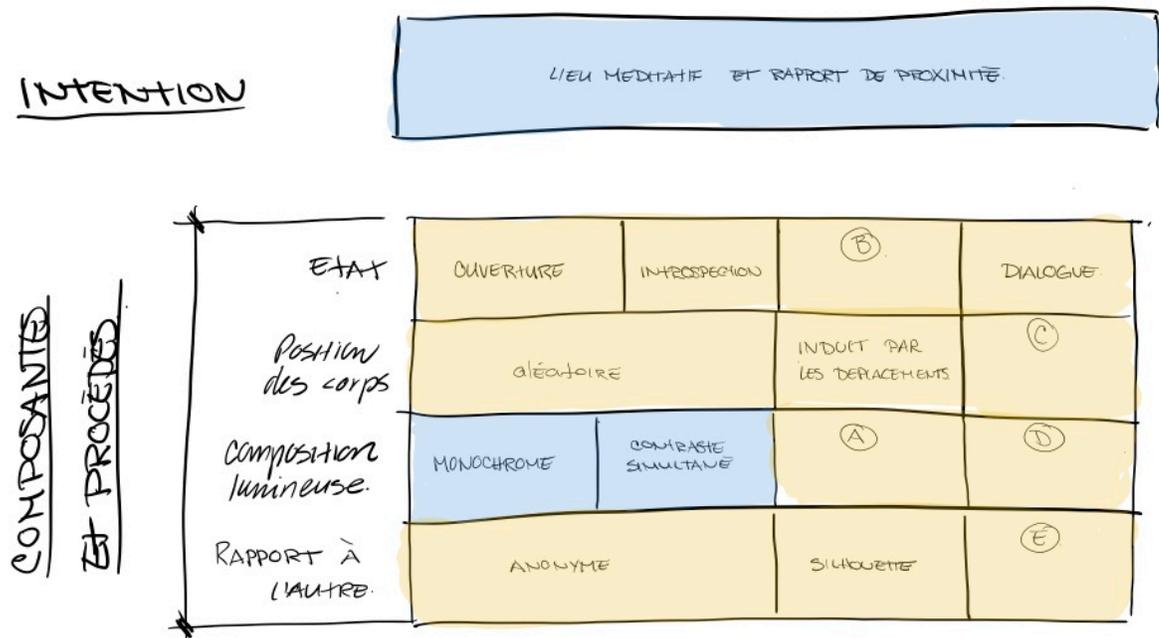


Figure 3.2 - Schéma I (Dans *l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

3.2.3 CONVOQUER D'ANCIENNES EXPÉRIENCES CORPORELLES

Dans le but de nourrir cette étape de conception, j'ai cherché dans mes souvenirs corporels des états pouvant être mis en relation avec ces nouveaux éléments (en jaune). Cet exercice vise à engager le travail de création dans un processus de visualisation autour d'anciennes expériences spatiales dans le but de comprendre les paramètres à la source du vécu.

Par exemple, la troisième colonne représente une section de l'œuvre qui cherche à réorganiser l'espace par le déplacement des performeurs dans la masse de spectateurs. Cette situation me rappelait les concerts de musique et les manifestations ayant eu

lieu dans le cadre de la grève étudiante de 2012. Toutes deux, des situations où un individu est appelé à se frayer un chemin dans la foule. Ces souvenirs convoquent spécifiquement en moi, deux dynamiques précises : soit la foule est en harmonie et bouge d'un seul mouvement, soit elle est chaotique et les individus se heurtent entre eux. Dans les deux cas, l'expérience de la foule révèle en moi un état d'éveil et de vigilance (Figure 3.3, case B). En termes de lumière, ce sentiment d'être pris dans une situation à double tranchant me plonge dans des environnements lumineux éthérés, mais agressants ; ludiques, mais potentiellement terrifiants. Ce type de spatialité convoque l'usage d'une lumière forte, blanche et stroboscopique (Figure 3.3, case A).

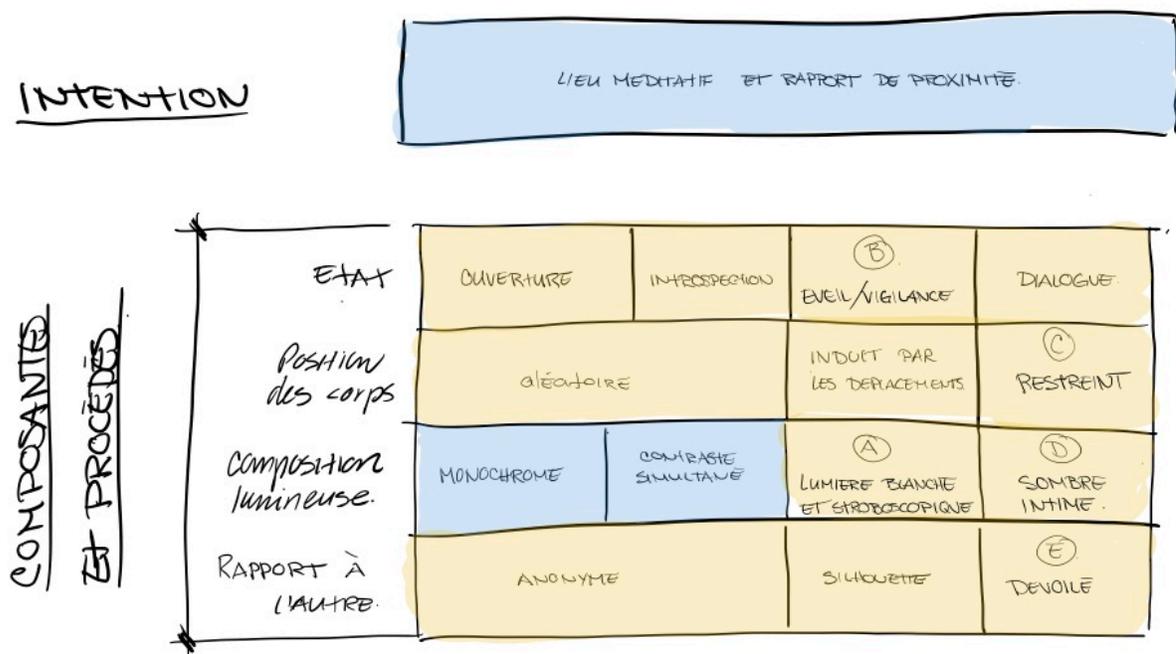


Figure 3.3 - Schéma II (Dans *l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Pour le moment du dialogue (4e colonne), un souvenir d'un autre ordre : celui d'un soir de pleine lune au bord d'un lac. Un lieu tranquille où l'attention est avant tout

portée par l'invisible, orientée sur le bruit de l'eau et le son des insectes dans la pénombre. Ce souvenir convoque l'idée d'un dialogue qui naît avant tout à travers un état d'écoute aiguë. En termes d'espace et de lumière, j'imaginai un lieu restreint (Figure 3.3, case C), sombre, intime et apaisant (Figure 3.3, case D). En ce qui concerne la case E et le dévoilement des performeurs, j'imaginai des visages haletants. Cette intuition puise dans le souvenir d'une tempête de neige et le moment particulier où une fois à l'intérieur il devient enfin possible de retirer sa tuque, son foulard et son. J'imaginai ce soulagement de pouvoir enfin se libérer de ce surplus de vêtements.

Ces souvenirs hétéroclites ont permis de compléter le schéma avec de nouveaux éléments sensibles. La démarche exposée démontre concrètement comment le bagage somatique du créateur peut être convoqué dans le processus de création. Un tel processus demande, par la suite, de replonger dans une nouvelle série d'expérimentations avec le dispositif dans le but de valider la cohérence de ce qui a été convoqué. Une nouvelle mise à l'épreuve du dispositif a eu lieu le 12 octobre 2016 avec un public d'environ 15 personnes.

3.2.4 LES ENJEUX ARTISTIQUES DU DISPOSITIF

Cette présentation devant public a permis de comprendre que la notion de coprésence articulait dans ce dispositif trois enjeux artistiques. Il convoque **une manière spécifique d'être dans l'espace**, il interroge **le rôle du performeur**, et une **dynamique de reconnaissance** vis-à-vis des autres.

UNE MANIÈRE SPÉCIFIQUE D'ÊTRE DANS L'ESPACE

En ce qui concerne la volonté d'induire des déplacements par l'entremise des performeurs, je considère les procédés engagés lors de la présentation publique

efficaces : ce qui devait surprendre, surprit (Figure 09, déplacements 7 et 9) ; ce qui devait rassembler les spectateurs en un point, rassembla (Figure 09, déplacement 8). Cependant, j'ai remarqué que ces procédés induisaient chez le spectateur un état craintif non désiré. Dans ce contexte où la fumée obstrue la vue, tout changement de rythme et toute situation de non-contrôle semble faire basculer le spectateur rapidement dans un état de qui-vive. J'ai observé qu'ils se déplaçaient moins, s'ils se déplaçaient c'était plus rapidement, et ils regardaient plus souvent et plus furtivement autour d'eux.

Rappelons-nous que la première section de l'œuvre instaure une atmosphère méditative. Lors de la présentation, j'ai réalisé qu'il devenait important de ne pas altérer cette ambiance, mais plutôt de chercher à la prolonger. Bien qu'intéressante, la volonté de moduler la position des spectateurs par le mouvement des performeurs semble en soi constituer un autre projet, car cette idée demande d'engager les spectateurs dans une manière spécifique d'être dans l'espace qui va à l'encontre des prémisses de cette œuvre-ci.

Le dispositif devait inviter le spectateur à se « reposer », terme qui par définition ouvre une à variété d'images inspirantes : « remettre à sa place », « poser de nouveau » ou encore « se séparer », « se débarrasser de ce que l'on porte », « mettre dans un endroit qui assure un support, un appui »¹⁹. Par ces mots, il est possible de révéler l'une des fonctions de ce dispositif comme étant celle d'assurer un support, un appui, permettant de se débarrasser de ce que l'on porte. Ces images permettent de circonscrire la relation à établir entre le spectateur et l'espace dans le cas spécifique

¹⁹ Tiré de l'étymologie et de la définition du mot « reposer ». <https://www.cnrtl.fr>

de ce dispositif : le spectateur doit être suffisamment en confiance vis-à-vis de l'espace et des événements qui vont s'y dérouler pour s'y **déposer**.

LE RÔLE DES PERFORMEURS

En observant l'inventaire des actions posées par les performeurs, j'ai remarqué qu'il y avait, effectivement, des actions directes qui visaient à ce que le spectateur réagisse et se déplace, mais il y avait également une autre catégorie d'actions : celles destinées à interpeler l'attention du spectateur. J'appréciais particulièrement lorsque les performeurs marchaient en périphérie de l'espace de manière régulière et répétitive (Figure 3.1, déplacements 1 à 5) ou lorsqu'ils se tenaient debout très près d'un spectateur (Figure 3.1, déplacement 6). Dans ce contexte, les performeurs devenaient des pôles magnétiques sur lesquels les spectateurs pouvaient diriger leur attention en toute liberté, sans pour autant perturber cette idée de « se déposer » dans l'espace. En fait, j'ai trouvé cohérent lorsque les performeurs initiaient leurs déplacements en périphérie de l'espace pour éventuellement investir graduellement le centre. J'ai l'impression qu'ils offraient ainsi l'occasion aux spectateurs d'**apprivoiser** leur présence (Figure 3.1, succession des déplacements 3-5-2-6).

LA RECONNAISSANCE DE L'AUTRE

De plus, j'appréciais le fait que, lors du dévoilement de la troisième section, il était possible de reconnaître les performeurs comme d'anciens spectateurs croisés lors de la première section. Je crois que ceci participe à brouiller la frontière entre performeur et spectateur, et à réduire l'habituelle distance entre ces deux groupes. De plus, lorsque les performeurs dévoilent leurs traits en retirant leur capuchon, je crois qu'une situation de **reconnaissance** s'installe : *tu n'es plus anonyme, tu n'es plus une menace, une ombre étrange. Je remarque que tu es humain, je perçois ta sueur, ton*

souffle court. La distance ou la crainte que j'éprouvais à ton égard me semble maintenant bien absurde.

3.2.5 AJUSTEMENTS DU SCHÉMA

Ces enjeux artistiques permettent de segmenter le dispositif en trois situations distinctes qui invitent le corps du spectateur dans une action précise : se déposer, apprivoiser, reconnaître (Figure 3.4, voir les éléments en vert.).

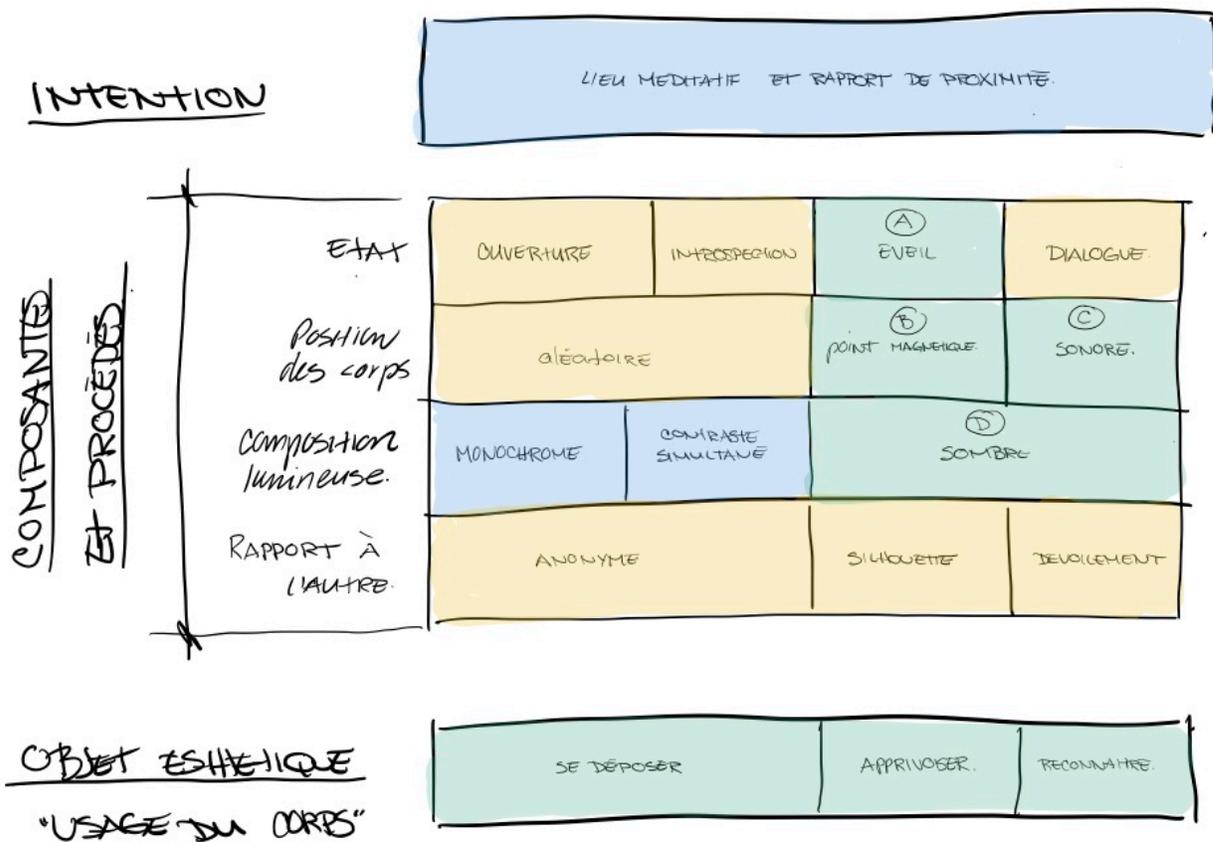


Figure 3.4 - Schéma III (Dans *l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Également, dans l'intention de préserver le caractère méditatif du dispositif, le contenu des cases A, B, C, D (Figure 3.4) a dû être revu :

Case A : Axer le moment sur un état d'éveil plutôt qu'un état de vigilance.

Case B : La position des corps organisée autour des points magnétiques (corps des performeurs).

Case C : La position des corps organisée en fonction d'une dynamique sonore provoquée par les sons produits, offerts et dirigés consciemment par les performeurs.

Case D : Composer une ambiance lumineuse sombre.

3.3 L'OBJET ESTHÉTIQUE

L'objet esthétique est un terme qui permet de circonscrire ce que le projet donne à voir et à vivre. C'est alors l'opportunité de faire écho à la problématique somatique telle que présentée au début de ce chapitre. Quelles sont les situations créées ? Et, quelle place ces situations laissent-elles à mon corps de spectateur ?

3.3.1 OBJET D'ATTENTION ET ÉTAT

Lors de cette étape de création, réfléchir les états de corps des performeurs m'a permis en parallèle d'aiguiser mon travail sur l'état du spectateur. Lors de la présentation, j'ai demandé aux performeurs de concentrer leur attention sur une action claire pour chacune des sections. Pour la première section : *laissez votre regard vagabonder librement et accueillez l'élément sur lequel il se pose. Laissez cet élément s'effacer de votre champ d'attention et recommencez.* Pour la deuxième section : *Respirez au rythme des changements d'éclairage.* Pour la troisième section : *Au rythme des déplacements des corps dans l'espace, produisez une note comme si vous vouliez qu'elle se dépose à un endroit précis dans l'espace. Et, anticipez une réponse comme le rebond d'une balle ou le ricochet d'une pierre sur l'eau.*

J'ai réalisé que la qualité de leur présence naissait de la cohérence relationnelle qu'ils entretenaient entre l'action qu'ils posaient et l'objet de leur attention. En ce sens, la consigne très simple *de respirer au rythme des changements d'éclairage*, par exemple, est devenu un prétexte pour qu'ils puissent prendre conscience de la manière dont leur corps réagit à son environnement : l'objet de l'attention que sont la respiration et les changements de lumière participent à installer un état d'intériorité. En ce sens, la notion de l'**état** me semble être étroitement liée à celle de l'**attention**.

3.3.2 LA TRAJECTOIRE DE L'ATTENTION DU SPECTATEUR

Ces constats m'ont semblé propices à réfléchir au trajet de l'attention du spectateur. Dû à la nature englobante du dispositif, la notion de point de vue telle que traitée et schématisée dans la section 2.3 est précisée et il devient possible d'observer son caractère dynamique et adaptable (Figure 3.5).

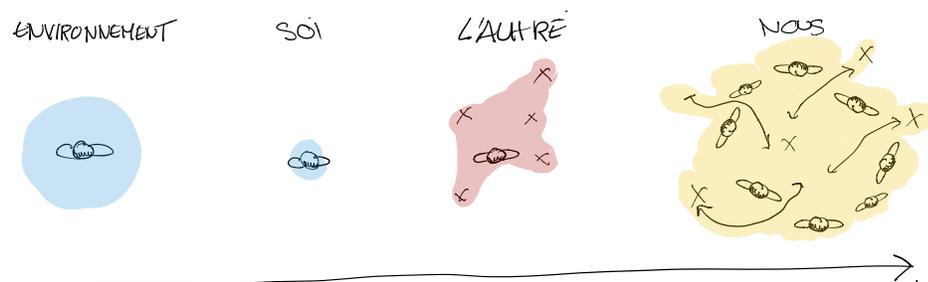


Figure 3.5 - Trajectoire de l'attention (*Dans l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Schéma en plan Hugo Dalphond, 2017

Dans le contexte de ce dispositif, il est intéressant d'imaginer l'attention comme un espace sphérique autour du spectateur qui a la capacité de s'agrandir ou de se réduire en fonction de ce que l'environnement induit. Ainsi, en regard à mon expérience du dispositif tel que décrite précédemment, je crois que la configuration de l'espace induit premièrement le spectateur à porter son attention sur l'entièreté de

l'environnement. La sphère d'attention est donc pleinement déployée. Dans la deuxième section, l'état méditatif de l'espace invite à une introspection. La sphère se réduit jusqu'à englober uniquement son propre corps. Dans la troisième section, les performeurs tentent d'agrandir la sphère d'attention du spectateur en manifestant leur présence subtilement. Dans la dernière section, la sphère est de nouveau pleinement déployée, mais parce que le chant structure l'espace, l'attention s'attarde plus aux corps présents qu'à l'environnement. Cette trajectoire de l'attention décline différents rapports à l'autre et culmine, me semble-t-il, sur une forte impression du Nous.

3.3.3 LE CHANT COMME INCARNATION DU NOUS

La présentation publique a mis en évidence le potentiel rassembleur de la section du chant. En effet, ce moment fut étrangement « collectif ». Je crois que cette impression est due au fait que les performeurs étaient dispersés dans l'espace opaque et que les notes qu'ils produisaient en se déplaçant tissaient littéralement notre conscience des uns et des autres. Il était difficile de connaître l'origine des notes, et quasi impossible de les associer à un individu précis. J'avais le sentiment que tous les corps m'environnant pouvaient en être les initiateurs. Aussi, spatialement, par le fait que les performeurs se déplaçaient en chantant, le son avait un caractère mobile et englobant. J'ai eu l'impression que cette situation sonore engageait simultanément un sentiment de solitude et de collectivité.

3.3.4 DERNIERS AJUSTEMENTS DU SCHÉMA

Ces considérations esthétiques permettent de remodeler une nouvelle fois le schéma (Figure 3.6, voir éléments en mauve). En intégrant les quatre points d'accroche de l'attention du spectateur mentionnés plus haut, le schéma donne ici forme à la trajectoire de l'attention du spectateur.

1. L'environnement (Découverte de l'espace)
2. Soi (L'impact des lumières sur son corps)
3. L'autre (La reconnaissance des silhouettes)
4. Le nous (Le chant)

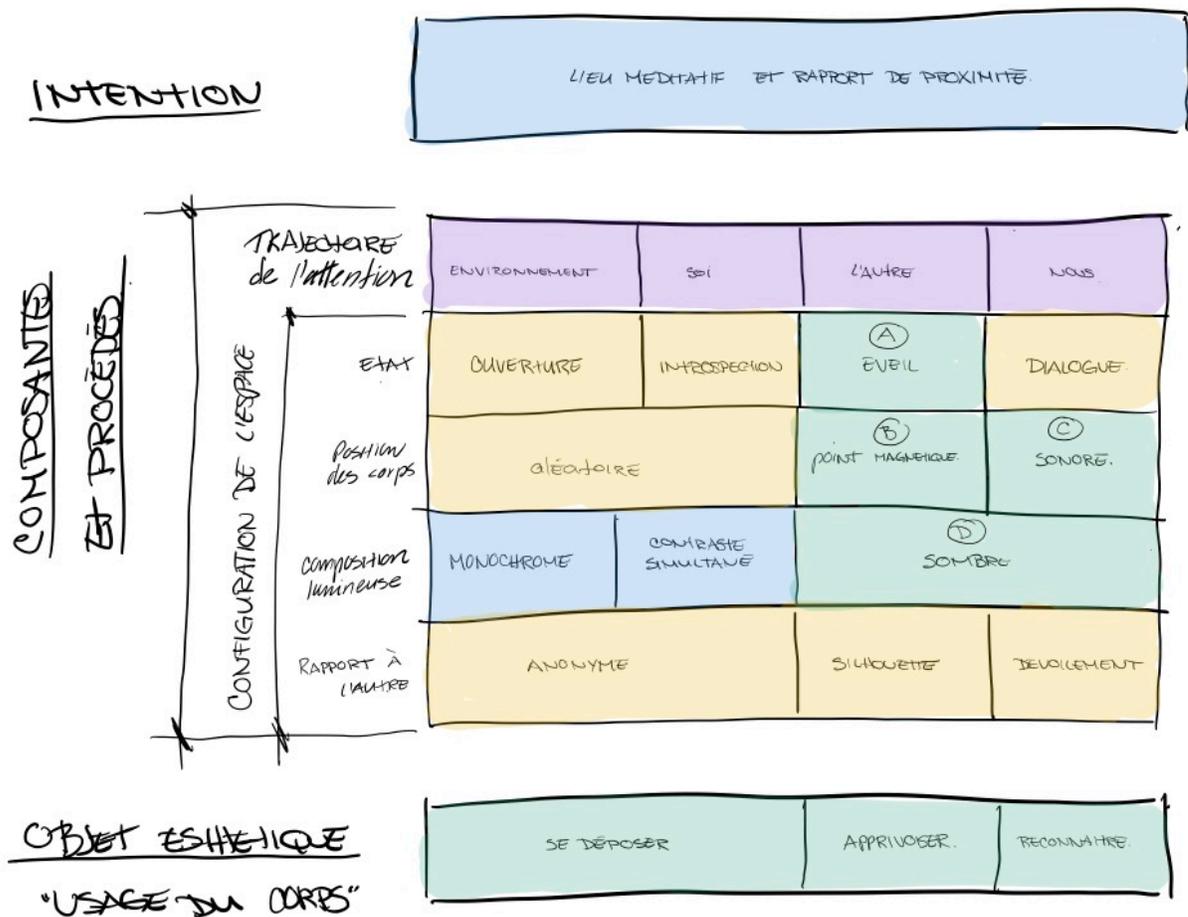


Figure 3.6 - Schéma IV (Dans *l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

En observant mon processus de schématisation, cette étude sur la modalité d'apparition révèle comment le dispositif interroge la notion de coprésence à travers les paramètres du déplacement, de l'état et de l'identité. De plus, en révélant les

enjeux artistiques de l'œuvre (manière d'être dans l'espace, le rôle du performeur et leurs jeux de reconnaissance), l'étude démontre comment le dispositif invite le spectateur à faire l'expérience de trois manières distinctes d'engager son corps : se déposer, apprivoiser, reconnaître.

En somme, ce chapitre explicite une démarche de création où l'organisation de la trajectoire de l'attention du spectateur et la configuration de l'espace peuvent générer une expérience corporelle axée sur notre rapport à l'autre. S'attarder aux modalités d'apparition des œuvres met en dialogue les enjeux esthétiques et artistiques, et invite le créateur à faire l'expérience de son œuvre et à articuler une pensée en corps autour des régimes d'attentions qu'il convoque. Par la suite, le processus permet d'organiser des interrogations formelles autour des stratégies scénographiques engagées et des spatialités ainsi créées. Les allers-retours entre le vécu du créateur et le travail de schématisation assurent l'élaboration d'une problématique corporelle pouvant être ultimement éprouvée par le spectateur.

CHAPITRE 4 : AU CROISEMENT DE LA PARTITION ET DU DISPOSITIF

Le chapitre précédent présentait l'importance du schéma dans le processus d'élaboration de l'œuvre. J'ai démontré comment je schématise mes idées pour trouver la structure de l'œuvre, comment je compartimente les éléments, comment j'assemble ce qui est analogue et sur quelle base je discrimine certains éléments. À travers le dessin, je hiérarchise en réponse à un principe ou à une valeur donnée. Je relie également les éléments pour rendre tangible et nommer la qualité de la relation qui unit deux composantes. Éventuellement, j'ajoute au schéma une dimension temporelle. Je tente alors de synchroniser et de se faire succéder les événements. En cours de projet, le schéma se complexifie et change de forme en parallèle de l'œuvre.

La notion de partition est incontournable pour interroger ce processus de schématisation où se côtoient et s'influencent le dessin et les idées. La notion de partition est un cadre de référence permettant d'explicitier ce qui opère dans l'œuvre même. De plus, cette notion permet de convoquer des considérations conceptuelles nouvelles. Dans quelle mesure le graphisme de la partition agit sur l'organisation et la compréhension que l'artiste a de son œuvre ? N'existe-t-il pas un potentiel spéculatif dans son dessin : dans l'organisation des vides et le tracé des lignes ?

Je m'interroge sur son élaboration, sur l'émergence de sa forme et, d'une certaine manière, sur son incapacité à modéliser toutes les dimensions de l'œuvre. Dans l'usage que je fais du schéma, chaque version me semble être la trace d'une organisation ponctuelle et déjà dissipée des composantes mises en relation entre elles : comme un instantané représentant le stade de développement d'une pensée.

Ce présent chapitre expose les concepts théoriques autour de la partition et démontre comment une constante interrogation sur ce processus de schématisation est un moteur de création pour mes dispositifs scéniques. En fait, ce chapitre démontre l'étroite ramification entre partition et dispositif. Pour rendre explicite ce lien, je propose, dans un premier temps, de mieux définir ce à quoi renvoie le terme « dispositif scénique ».

4.1 DONNER FORME AU « DISPOSITIF SCÉNIQUE »

Dans le cadre de mon mémoire-crédation (Dalphond, 2016), j'ai tenté de circonscrire la notion de dispositif en art et il m'a semblé extrêmement difficile d'y trouver un point de départ. D'un côté, j'ai trouvé des textes théoriques qui convoquaient des réflexions philosophiques et étymologiques. Les textes ont contribué à cerner l'essence du terme, ainsi que la mécanique sous-jacente à l'idée du dispositif (Foucault, 1975 ; De Certeau, 1992 ; Agamben, 2007). Pour ces auteurs, un dispositif ne peut être réduit à un simple objet ni aux éléments qui le constituent. C'est un système complexe d'interrelations. Ce qui unit à la fois Foucault, De Certeau et Agamben, c'est le renvoi à une structure régulatrice qui a pour fonction de limiter, d'orienter et d'influencer le devenir de l'homme. De l'autre, j'ai rencontré, dans un corpus artistique issu principalement des arts numériques et médiatiques, des pratiques à forte teneur technique qui orientaient l'idée du dispositif autour d'enjeux liés aux technologies numériques et à l'immersion (Alberganti, 2013 ; Andrieu, 2012 ; Choinière, 2019). Dans les deux cas, le discours me semblait incomplet. Aucun des deux axes ne permettait de rendre compte de l'usage d'un dispositif dans un contexte scénographique et donc de réfléchir conjointement dispositif-performeur-spectateur-dramaturgie.

À force de recherche, je me rends compte qu'il existe très peu de théorisation sur un usage proprement scénique et que la compréhension que nous avons de la notion de dispositif découle ainsi plutôt des arts numériques et médiatiques. Oui, évidemment, il est possible de faire des transferts entre disciplines, mais ce transfert n'est pas suffisant en soi, car il ne rend pas compte de la spécificité de ce qui émerge présentement du côté des arts vivants.

Du point de vue de la pratique en théâtre, le terme dispositif scénique est utilisé depuis quelques années pour désigner un type d'œuvre où la coprésence des spectateurs, des performeurs et de la scénographie est réfléchi par des modalités installatoires (Lesage, 2012, p. 47). Cependant, je remarque que, dans la pratique, le terme a tendance à être utilisé pour circonscrire trop largement toutes les scénographies qui s'éloignent des impératifs représentationnels qui sont traditionnellement attachés à la discipline. Je crois que toutes les scénographies de ce type ne sont pas nécessairement des dispositifs, et cela, peu importe que l'œuvre soit représentationnelle ou expérientielle, peu importe que la scénographie soit interactive ou pas.

Marie-Christine Lesage²⁰ (*idem*) présente le travail du dispositif scénique comme quelque chose qui « orchestre d'autres rapports de coprésence entre la scène et la salle ». Du point de vue de l'artiste, il s'agit de réfléchir le rapport d'influence entre le design et le vivant, et donc de considérer tout ce qui est présent dans l'expérience comme « opérant ». Le dispositif renvoie à l'univers de la machine et du système et il invite à observer le monde par le prisme du comportement. Ce faisant, le dispositif scénique permet d'aborder des réalités et des modalités narratives plus complexes,

²⁰ Professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM

indirectement observables et qui ne pourraient être que partiellement abordées dans le cadre d'une représentation traditionnelle étant donné que cette dernière ne s'attarde pas nécessairement à court-circuiter l'expérience sensible usuelle du spectateur.

4.1.1 LE DISPOSITIF : FAIRE ÉMERGER LES MODALITÉS D'ÉCRITURE DE L'ŒUVRE

L'artiste multidisciplinaire Émile Morin réfléchit activement la notion de dispositif dans sa démarche artistique. Dans un court article produit pour le groupe de recherche *Effets de présence* de l'UQAM (Morin, 2013), il offre une définition à la fois pertinente, appliquée et ouverte du dispositif.

Le dispositif est :

A) Le déclencheur de l'écriture, la base conceptuelle sur laquelle elle s'élabore, les mécanismes ou phénomènes auxquelles elle emprunte directement.

B) Le procédé de cette écriture. Comportant ses règles et ses contraintes dans une procédure unique et parfois inédite qui régit et commande le développement de l'œuvre. Dans une trajectoire multi/interdisciplinaire où les croisements de langage sont plus qu'accessoires, ici le processus d'écriture, par le cumul et la superposition des couches permet l'apparition de l'œuvre.

C) Le dispositif est l'interface entre l'œuvre et le spectateur ayant comme fonction initiale la mise en condition d'écoute (ou situation) aiguë du spectateur. C'est la mise en place de mécanismes précis s'attachant aux modes de perception de celui-ci.

- l'espace augmenté : le dispositif scénographique comme moteur de création*
- l'interface : le dispositif technique ou technologique comme mécanisme d'amplification de présence*
- l'écoute déstabilisée : le détournement des mécanismes de perception*

D) Le dispositif est l'espace de l'œuvre

E) Le dispositif est dans sa temporalité

F) L'œuvre elle-même qui ouvertement laisse voir ses mécanismes parce qu'ils portent à la fois le sujet, la manière, l'effet. Il est l'aboutissant visible d'un art qui réfléchit son époque par les outils techniques technologiques (et inévitablement sociologiques) de celui-ci.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette définition, c'est que le dispositif n'est pas simplement une scénographie qui agit sur le vivant (point C). Le dispositif est « déclencheur d'écriture » et « procédé d'écriture » (point A et B). Ces deux caractéristiques permettent de faire le lien entre dispositif, processus de schématisation et partition. Selon cette définition, le dispositif inviterait l'artiste dans une démarche extrêmement inductive qui prend la forme d'une boucle de rétroaction : c'est en donnant forme au dispositif que les modalités d'écriture émergent ; ces paramètres d'écriture donnent forme au dispositif ; et cette nouvelle forme expose de nouvelles modalités d'écriture ; qui donnent une nouvelle forme au dispositif ; ainsi de suite.

Le dispositif pose ainsi deux questions. Premièrement, et conforme au point A, quel est « la base conceptuelle » de l'écriture ? Ce que je propose d'appeler les **principes dramaturgiques** et que je présenterai dans la section 4.2.4. Deuxièmement, quelles sont « les règles » de cette écriture ? Ce que je propose d'appeler **syntaxe** et que je traiterai dans la section 4.4.2. Nous avons vu, dans le chapitre 2, comment le processus de schématisation peut contribuer à organiser les composantes de l'œuvre. Voyons maintenant comment la notion de partition permet au processus de schématisation d'articuler avec une plus grande complexité la dimension dramaturgique de la création et, ultimement, comment les fondements conceptuels de la partition permettent d'interroger les modalités d'écriture émergentes.

4.1.2 LA PARTITION : USAGE ET PRINCIPES

Pour définir la notion de partition, je me suis intéressé au travail de la chercheuse et professeure Julie Sermon qui a participé à une recherche sur le sujet à la Manufacture - Haute École des Arts de la scène de Suisse romande à Lausanne et qui a coédité,

avec Yvane Chapuis, le livre *Partition(s) - objet et concept des pratiques scéniques* (Sermon, 2016).

Dans l'usage commun, le terme partition fait référence au document papier qui consigne l'exécution de l'œuvre musicale. Il convoque simultanément trois principes (Sermon, 2016). Premièrement, celui de la notation : principe de noter une réalité par un système de symboles. Deuxièmement, celui de l'archivage : principe de consolider une œuvre dans une forme permanente et impérissable pour éventuellement la consulter. Troisièmement, celui de l'interprétation : la capacité à décoder les symboles (lire) et d'exécuter les actions nécessaires qui mèneront à reproduire le fait original. La partition est ainsi « (...) un support matériel, consignnant un ensemble de signes qui ont vocation à être déchiffrés puis mis en jeu, en fonction de règles et de conventions plus ou moins rigoureusement établies » (*ibid.*, p.31). Il est intéressant de considérer que c'est au caractère éphémère de la musique et à la problématique inhérente de la transmission de ces œuvres qu'on doit l'apparition de la partition. La danse et le théâtre en tant que disciplines éphémères ont également été confrontés au même problème sans toutefois parvenir à affirmer un système de notation aussi répandu et performant²¹.

Au fil d'exemples, Julie Sermon démontre comment, dans l'usage actuel en arts vivants, le terme partition finit par englober un large éventail de pratiques. Trois axes structurants sont à souligner. Chaque partition assume une position spécifique quant

²¹ En théâtre, le texte dramatique considéré comme étant « la seule partie de l'art théâtral méritant véritablement considération », mais également « l'absence de technologie d'enregistrement » et « la pluralité des systèmes de signifiants qui entrent en jeu au sein de la représentation » rendent « extrêmement complexe, pour ne pas dire impossible, toute tentative de formalisation notationnelle » (Sermon, 2016, p.31). En danse, les systèmes de notation sont rarement utilisés, le milieu chorégraphique les considérant à la fois complexes et impuissants « à saisir ce qui fait le propre de l'œuvre chorégraphique » (*idem*).

à, premièrement, la rigidité du système de notation employé (degré de connaissances préalables et nécessaires vis-à-vis des symboles lors de la notation ou de la lecture), deuxièmement, quant à la proportionnalité de hasard intégré dans l'exécution (degré de liberté laissé à la personne qui interprète la partition) et troisièmement, quant à l'intentionnalité de l'artiste qui génère la partition en amont (degré de la mainmise de l'artiste vis-à-vis de la forme finale de l'œuvre). Elle établit ainsi un spectre où, à une extrémité, la partition est un système fermé qui contrôle et organise toutes les dimensions de l'œuvre, et où de l'autre, la partition est un système ouvert qui laisse intervenir l'aléatoire et l'indéterminé.

De plus, en arts vivants, il est intéressant de considérer que la partition se circonscrit dans un axe performatif, car elle se dédie avant tout au performeur et au déploiement de la performance. En ce sens, la partition demande à être activée par le performeur, car la logique sous-jacente veut que ce soit à travers le performeur en action que l'œuvre existe.

Ce qui m'intéresse c'est évidemment de transposer ces notions dans des considérations de design plutôt que dans le travail d'interprétation et ainsi être en mesure de proposer la partition comme un objet participant à l'émergence du dispositif, et plus précisément de ses modalités d'écriture. Dans les prochaines sections, nous verrons trois créations qui exposeront comment la partition permet de révéler des enjeux dramaturgiques et des procédés d'écriture spécifiques à chacune des créations. Il sera question de revenir sur *Dans l'idée de ne plus être ici* (Dalphond, 2018) et d'aborder pour la première fois deux collaborations, *Èbe* (Bronssard et St-Denis, 2018) et *Mythes* (Bielinsky, 2018). Nous verrons comment prend forme la partition et comment elle opère.

4.2 L'ÉCRITURE MULTICOUCHE

Dans le chapitre 3, nous avons abordé l'œuvre *Dans l'idée de ne plus être ici*. J'y ai présenté un processus de schématisation qui déclinait quatre versions d'un même schéma (Figures 3.2, 3.3, 3.4 et 3.6). Ce type de schéma fait écho à la notion de partition et, plus particulièrement, à « **l'écriture multicouche** » telle que présentée par Émile Morin lors d'un séminaire qu'il a donné en 2012 dans le cadre de ma maîtrise en théâtre à l'UQÀM. L'écriture multicouche est une modalité d'écriture multidisciplinaire²² qui invite à considérer tous les éléments de l'œuvre (son, lumière, corps, espace, couleur, mouvement, etc.) comme autonomes et porteurs de sens, mais également comme contribuant à un récit global qui naît de la superposition des couches et de leurs interactions. Les schémas réalisés doivent être compris comme une partition « **en grille** » et rendent tangible ce désir de créer une œuvre où se croisent et se répondent les différents médiums dans le temps et l'espace.

4.2.1 LA FORME DE LA PARTITION ET SON IMPACT SUR L'ORGANISATION DE LA PENSÉE

La partition en grille permet d'**isoler les différentes composantes du projet**. Les sections en bleu de la figure 3.6 montrent qu'au départ, il n'y avait qu'une seule composante : « la lumière ». Les sections en jaune identifient les composantes qui ont été révélées par la seconde étape de travail : « l'état », « la position des corps » et « le rapport à l'autre ». Dans la version finale, une 5e composante s'ajoute : « la trajectoire de l'attention ».

²² C'est cette idée de couche qu'il mentionne rapidement dans sa définition du dispositif en point B (section 4.1.1).

Ce type de partition provoque également la parcellarisation de chacune des composantes, ce qui permet de faire **l'inventaire de leurs différentes potentialités**. Par exemple, dans la version finale, la composante lumière annonce trois situations : « le monochrome », « les contrastes simultanés » et « le sombre » (Figure 3.6). Évidemment, toutes les possibilités n'y sont pas listées, car la partition présente uniquement les choix réalisés. En d'autres mots, cette version ne présente pas les éléments discriminés, mais seulement ce qui est retenu. Pour apercevoir les éléments exclus, il faudrait consulter des notes antérieures comme la version II (Figure 3.3) qui, à ce titre, révèle que la situation « lumière blanche » a été étudiée avant d'être rejetée dans la version III (Figure 3.4) pour devenir inexistante dans les versions futures.

Aussi, ce type de partition permet de trouver les éléments manquants du projet dans la mesure où la forme de la grille crée des cases qui demandent à être remplies. Tel que démontré dans le chapitre 3, la forme de la grille permet facilement de reconnaître les manques et, puisqu'elle offre une vue d'ensemble du projet, elle oriente efficacement la pensée vers un procédé **d'inventorisation** ; si dans la première case l'espace est coloré et que dans la troisième l'espace est sombre, que me reste-t-il comme possibilité ? Ou encore, la partition oriente vers un procédé **de mise en opération** ; si dans la première case l'espace est coloré et que dans la troisième l'espace est sombre, comment est-il possible de passer de l'un à l'autre ? Quelle situation est au croisement des deux et comment s'y rendre ?

4.2.2 LA FORME DE LA PARTITION ET SON IMPACT SUR L'ORGANISATION DU TEMPS

Il réside également dans cette forme de partition une dimension temporelle implicite. Rien ne l'indique clairement outre la mise en page qui, basée sur nos conventions de

lecture et d'écriture, positionne implicitement le début à gauche et la fin à droite. La partition rend ainsi lisible **la mise en séquence** des différentes situations. La forme en grille de cette partition démontre comment l'œuvre a été réfléchi tableau par tableau et comment elle invite à une traversée en trois étapes : la couleur (1), la performance (2), le nous (3) (Figure 4.1). La temporalité de l'œuvre se révèle également dans la dynamique verticale de la partition. La superposition des composantes témoigne des effets de **simultanéité** et révèle ce qui agit en même temps.

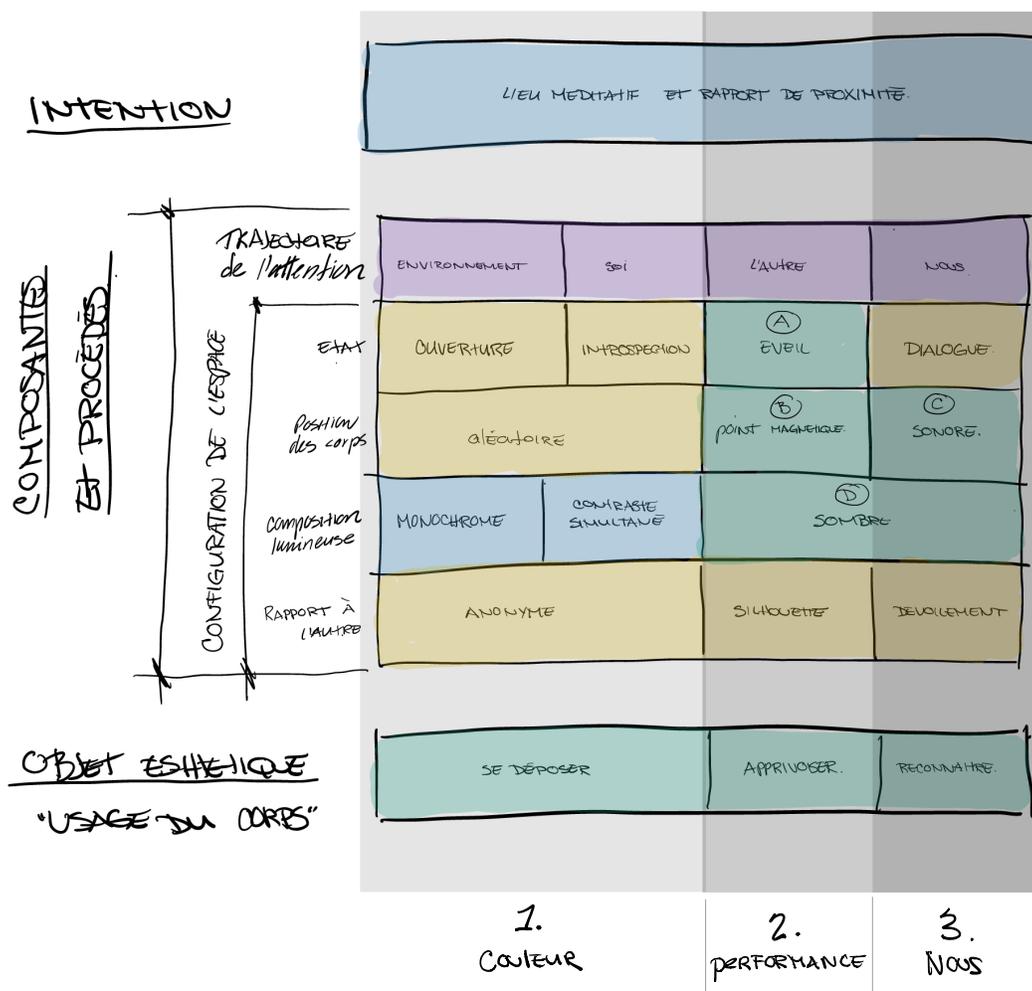


Figure 4.1 - Division en trois mouvements (Dans l'idée de ne plus être ici, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

4.2.3 LA FORME DE LA PARTITION ET SON IMPACT SUR L'ORGANISATION DES INTENSITÉS

Par contre, cette partition ne donne aucune indication quant à l'intensité des situations, ou pour le dire autrement, elle ne donne pas la qualité de présence de chacun des médiums. Qui a le majeur ? Qui est en mineur ? Ce travail de dosage n'apparaît pas ici, mais il a été réfléchi. Pour trouver la trace de cette étape, il faut chercher au sein d'un schéma antérieur et observer la relation entre chacune des flèches. L'encadré mauve circonscrit des sections où les médiums sont réfléchis de manière à ce qu'ils se complètent. L'intensité d'un médium est diminuée ou limitée pour laisser un autre médium prendre la place (Figure 4.2).

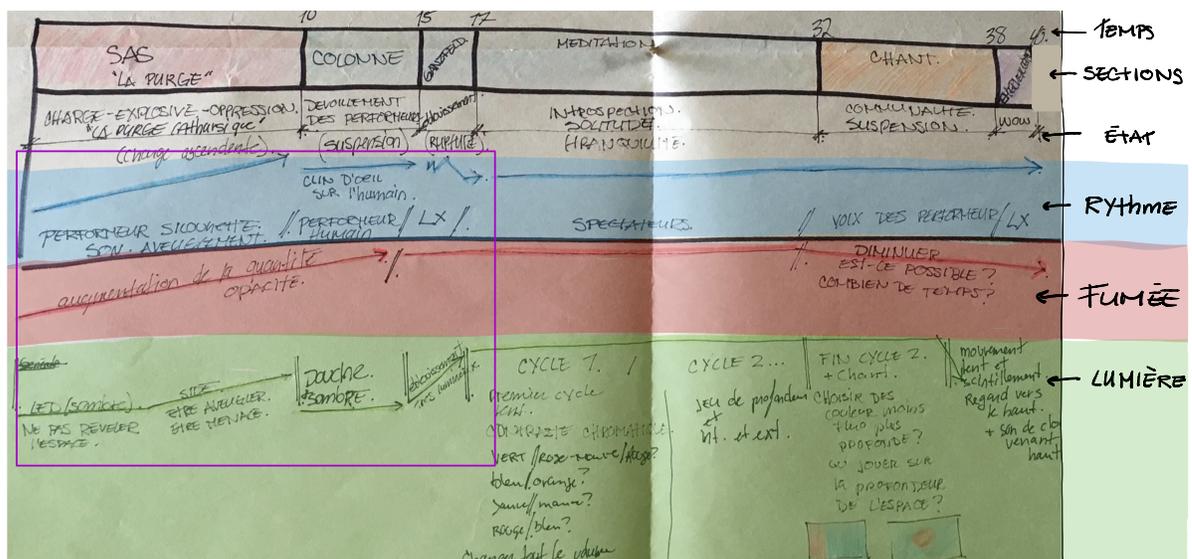


Figure 4.2 - Dynamique propre à chacun des médiums (*Dans l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Dans le processus de création de ce dispositif, il existe quelques schémas de ce type. La forme emprunte au « **graphique** » plutôt qu'à la « grille » et donne des informations sur l'évolution des situations. Une distinction importante est à faire. J'ai très peu travaillé avec ce type de schéma, car je n'ai pas l'intention de tout prédire en

amont sur papier. Je considère les périodes d'expérimentation comme des opportunités pour éprouver l'œuvre et j'estime qu'anticiper et diriger très précisément la mise en relation des composantes brouille la qualité de ma réception et, ultimement, altère l'état de curiosité que je m'efforce de garder.

En d'autres mots, les graphiques de cet ordre, lorsqu'ils sont dessinés en amont aux expérimentations, me semblent orienter et prédéterminer ma propre expérience de l'œuvre. Par contre, et la différence est importante, je schématise quelquefois de petits graphiques moins complexes et plus sommaires en cours d'expérimentation pour témoigner de ce qu'on nommerait en théâtre *la courbe dramatique*, c'est-à-dire *le momentum* de l'œuvre (Figure 4.3).

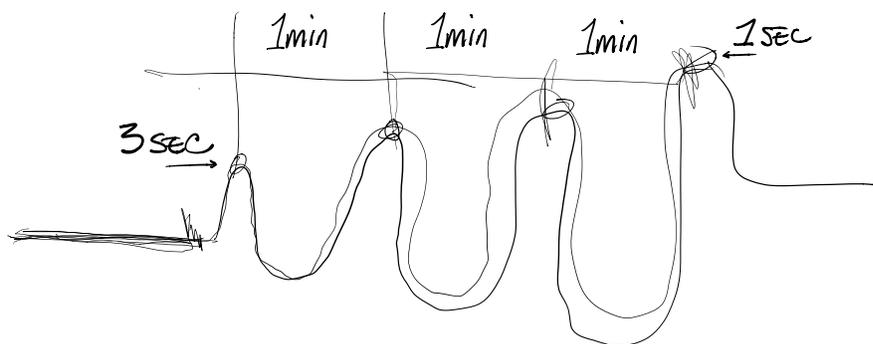


Figure 4.3 - Relevé de la courbe dramatique (*Dans l'idée de ne plus être ici*, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2017

Ces croquis deviennent les traces de mon vécu et plus particulièrement de l'évolution de l'intensité avec laquelle l'œuvre agit sur moi. À l'inverse du précédent schéma, ce type de croquis s'affirme comme la trace de ce qui est advenu plutôt que comme la marche à suivre pour ce qui doit advenir. Tenter de comprendre la courbe dramatique de l'œuvre participe à la quête qui est la nôtre, de rendre compte des modalités d'écritures émergentes.

4.2.4 LES INTENTIONS ARTISTIQUES ET LES PRINCIPES DRAMATURGIQUES

Quand on tente de donner forme à la courbe dramatique, on réfléchit l'œuvre en une succession de climax (ascension et haut de la courbe) et de relâchements (descente et creux de la courbe). Elle se présente alors comme divisible en paliers et demande à être réfléchi en tant que sommets à atteindre. Je crois que cette manière de considérer l'œuvre découle de ma familiarité avec le théâtre, où il prédomine une logique narrative dans laquelle se succède une série de situations : situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement et situation finale. Graphiquement, ce **schéma narratif** pourrait être représenté comme ceci (Figure 4.4). L'idée de base derrière le schéma narratif est d'organiser les actions du héros autour d'une quête, afin de modifier une situation jugée dérangeante. Cette logique véhicule l'idée d'un contraste entre deux situations (une situation non souhaitée et une situation idéale à atteindre) et vise à présenter les étapes de ce cheminement.

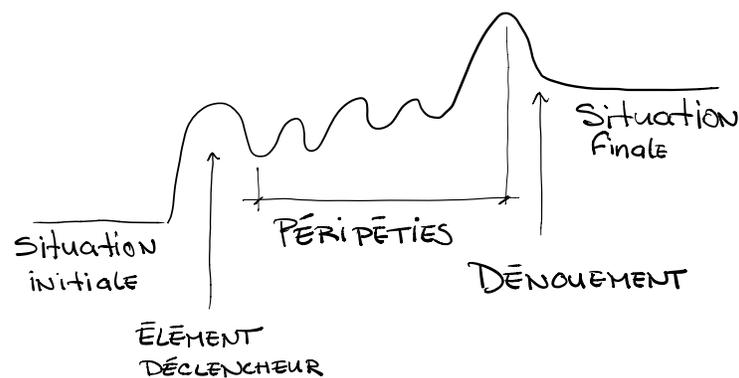


Figure 4.4 - Représentation graphique du schéma narratif
Croquis Hugo Dalphond, 2018

La recherche a permis de réaliser que *Dans l'idée de ne plus être ici* est teinté de « principes dramaturgiques » narratifs. Il est important, ici, de situer ce que j'appelle

les « principes dramaturgiques » au sein des pratiques dramaturgiques contemporaines.

Tout d'abord, « dramaturge », du grec *dramturgos*, renvoie à l'auteur des pièces de théâtre. En ce sens, dramaturgie appelle, dans son premier signifié, à l'art de l'écriture des pièces de théâtre. Dans une approche traditionnelle de la création au théâtre, le dramaturge écrit la pièce de théâtre et le metteur en scène la déploie sur scène. Comme nous le fait remarquer Joseph Danan, dans un contexte post-dramatique²³, l'acte de création en deux temps est davantage poreux :

Craig and Artaud, those great « reformers » of the Theater, had, since the early decades of the twentieth Century, been calling for another figure, at that time still utopian, that of the « single Creator » as Artaud calls it, to merge the « old duality ». It is this figure who is embodied today, in the guise either of total creator (Castellucci, credited on *Inferno* for 'mise-en-scène, scenography, lighting, costume and with Cindy Van Acker, choreography) or ensemble Group (in France, companies like D'ores et déjà and Les Chiens de Navarre). (Danan, 2014. p.6)

Dans un tel contexte, la dramaturgie se libère de son association historique vis-à-vis de la poétique d'Aristote et cesse d'être considérée uniquement comme un travail d'analyse textuel. (Cochrane et Trencsényi, 2014). Lorsque le terme est employé dans la pratique artistique contemporaine, il renvoie à une pratique élargie qui s'intéresse à questionner l'articulation de l'événement théâtral en train de prendre forme. En 1993, la critique et dramaturge Marianne Van Kerkhoven introduit le terme de « New Dramaturgy » pour décrire cette transformation au sein de la pratique. Pour elle, il s'agit : « learning to handle complexity... feeding the ongoing conversation on the work, it is taking care of the reflexive potential as well as of the poetic force of the

²³ Déconstruction du théâtre de la représentation, valorisation du potentiel évocateur de la matérialité scénique et essor du paradigme de l'expérience au détriment de celui du sens (Asholt, 2019 ; Jacques, 2003 ; Lehman, 2002)

creation. Dramaturgy is ... is above all a constant movement. » Ici, la dramaturgie établit un cadre de référence interartistique qui relance la création en rendant tangibles des connexions entre l'oeuvre et son contexte (social, politique, esthétique, émotif, perceptif, etc.) d'émergence.

Par contre, l'usage précipité et excessif du terme dramaturgie (ex : dramaturgie de l'espace, dramaturgie des corps, dramaturgie du son, etc.) aplanit souvent et homogénéise le caractère spécifique des cadres de référence qui les fondent. L'approche de Van Kerrkhoven se distingue en nous invitant à interroger chacune des formes de dramaturgie émergente en démontrant comment les enjeux et les dynamiques spécifiques à leur cadre de référence proposent de nouvelles portes d'entrée dans l'oeuvre et son processus d'élaboration.

Dans l'optique d'exposer le cadre de référence dramaturgique spécifique à ma démarche, je propose tout d'abord de considérer qu'une oeuvre se bâtit en relation (ou de par la relation) entre deux éléments : les principes dramaturgiques et les intentions artistiques.

D'un côté donc, les **intentions artistiques** du projet, c'est-à-dire ce vers quoi le projet doit tendre, son but. De l'autre, les **principes dramaturgiques**, c'est-à-dire comment et selon quelle dynamique doit-on s'y rendre ? Par exemple : le dispositif *Dans l'idée de ne plus être ici* vise à faire vivre des situations de coprésence dans l'intention de faire émerger des prises de conscience vis-à-vis de notre rapport à l'autre (intentions artistiques, but). À travers des états méditatifs, l'oeuvre articule une lente progression allant du quotidien, vers le Soi, jusqu'au Nous (principes dramaturgiques, le chemin).

De plus, les principes dramaturgiques organisent deux dimensions de l'œuvre. Premièrement, la règle qui dirige **l'expansion des présences et des intensités** dans le temps, exprimée par les figures 4.2 et 4.3. Dans sa forme finale, je crois que les principes dramaturgiques du dispositif *Dans l'idée de ne plus être ici* pourraient être représentés par la figure 4.5. On remarque, par ailleurs, qu'il existe des similitudes avec la figure 4.4 qui correspond au schéma narratif : division en plusieurs courbes et qualité de celles-ci lorsqu'on les compare entre elles.

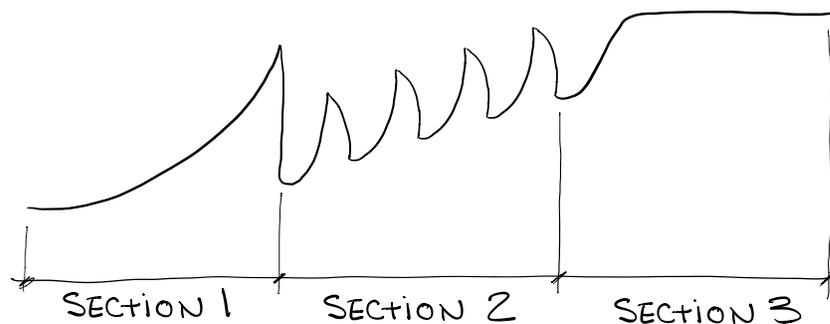


Figure 4.5 - Représentation des principes dramaturgiques (*Dans l'idée de ne plus être ici*)
Croquis Hugo Dalphond, 2018

Deuxièmement, les principes dramaturgiques tentent de circonscrire **la nature du point de départ et la nature du point d'arrivée**. Dans le cas d'une logique narrative, la situation de départ est différente de celle d'arrivée et, comme mentionné, l'une est non souhaitée et l'autre idéale. Dans le contexte du dispositif *Dans l'idée de ne plus être ici*, la volonté est de faire cheminer le spectateur vers une situation jugée idéale, la situation du Nous, relative à la troisième et dernière section. Pour ce faire, le dispositif considère l'état avec lequel le spectateur entre comme étant la situation à modifier et tente ainsi tout au long des sections 1 et 2 à modifier cet état.

Je remarque que *Dans l'idée de ne plus être ici* est, en ce sens, très près de la logique narrative. En fait, la similitude des principes dramaturgiques du dispositif vis-à-vis

ceux de la logique narrative invite à considérer, dramaturgiquement, mon dispositif plus près de la représentation théâtrale que de l'installation. Oui, spatialement l'œuvre propose une autre relation à l'espace. Mais dramaturgiquement, il est intéressant de souligner qu'il renvoie tout de même au caractère linéaire, évolutif et émancipatoire du schéma narratif.

4.2.5 RECRÉATION ET INDÉTERMINATION

Comme dernier regard sur le dispositif scénique *Dans l'idée de ne plus être ici*, je propose de questionner sa correspondance avec les trois principes de la partition mentionnés préalablement (la notation, l'archivage et l'interprétation), en posant la question : est-ce que cette partition contient toutes les informations nécessaires permettant la **recréation** de l'œuvre ?

Autrement dit, si je donnais cette partition à une personne qui n'a pas vu l'œuvre, est-ce qu'elle serait en mesure de recréer sensiblement le même événement scénique ? Dramaturgiquement oui, mais pas totalement. En effet, la ligne « usage du corps » ainsi que celle de la « trajectoire du regard », portent en elles les informations essentielles permettant de comprendre les étapes menant à résoudre les enjeux principaux de l'œuvre. Ces lignes exposent ce sur quoi l'attention du spectateur doit se poser et l'état dans lequel il doit le faire. Néanmoins, si on s'attend à ce que la recréation de l'œuvre soit identique (les mêmes procédés, durées et dosage), il manque alors beaucoup d'informations.

Ceci pose la question du spectre que Julie Sermon présentait entre système ouvert et système fermé. (Section 4.1.2) Quel est le degré **d'indétermination** que la partition choisit délibérément de mettre en jeu ? C'est évidemment au créateur que revient la tâche de tracer la ligne en fonction de la manière dont il conçoit l'Art et le rôle de

l'œuvre. En ce qui concerne cette création, les événements scéniques (ce qui se passe sur scène) ont moins d'intérêt que les prises de conscience du spectateur et leurs déclencheurs. Ainsi, si la découverte de l'Autre est toujours au centre de l'expérience et que la lumière est l'agent modulateur principal des situations de coprésence, il serait possible de parler d'une recréation similaire. La partition n'a, en ce sens, pas besoin de mener à un résultat plus précis.

4.3 L'OBJET-CONCEPTUEL

Afin de poursuivre notre réflexion sur la partition, voyons maintenant une seconde création, *Èbe*, qui s'inscrit dans un autre contexte de création. Ici, j'ai joint une équipe en cours de route. Le projet était déjà relativement élaboré et c'est dans ce contexte qu'on m'a invité à réfléchir les éclairages.

Avant de travailler la moindre idée formelle, il m'a été nécessaire d'observer ce qui existait et de comprendre les dynamiques implicites de l'œuvre qui étaient en train d'émerger. C'est principalement à partir de cette posture d'observateur extérieur que j'ai été en mesure d'élaborer une compréhension de la dramaturgie de l'œuvre sur la base de ce que j'appelle un **objet-conceptuel**.

4.3.1 DESCRIPTION DU PROJET ÈBE

Èbe est une création interdisciplinaire qui propose la rencontre de la danseuse de flamenco Sarah Bronssard et de cinq accordéons motorisés conçus et contrôlés à distance par Patrick St-Denis, compositeur électroacoustique (Figure 4.6). L'œuvre a été présentée sous la forme d'une performance de 30 minutes dans la cadre de la programmation 2017-2018 de Tangente.



Figure 4.6 - *Èbe* (Sarah Bronssard et Patrick St-Denis, 2018)
Archives Tangente. Photo de Denis Martin, 2018

Èbe s'élabore autour de l'idée de la « respiration », celle de la danseuse et celles des accordéons. L'intention était de trouver les résonances possibles entre la machine et l'humain, de trouver ce à travers quoi ils pouvaient entrer en dialogue, de quelle manière le mouvement de l'un pouvait parler de l'autre. Mais également, le projet posait des questions plus chorégraphiques : que reste-t-il après la respiration ? Qu'est-ce qui reste une fois que le mouvement se retire ?

4.3.2 PROCESSUS DE RECENSEMENT

Lors de la première répétition, je me suis efforcé de noter quatre éléments pour chacune des sections observées. Le document en figure 4.7 illustre la forme que ce relevé a pris. À noter qu'il représente uniquement une fraction de l'œuvre, soit les 20 premières minutes du spectacle. En noir, il y a les déplacements de la danseuse et des accordéons, ce qu'on appelle communément le *spacing* et qui correspond à l'usage, exprimé par un schéma en plan, que les corps font de l'espace. En orange, les effets sonores et événements musicaux. En bleu, l'usage d'accessoires. En mauve, certaines impressions personnelles sous forme de qualificatifs. Cette étape de repérage m'a permis de mettre par écrit ma compréhension de l'œuvre. Les schémas se lisent de gauche à droite et de haut en bas.

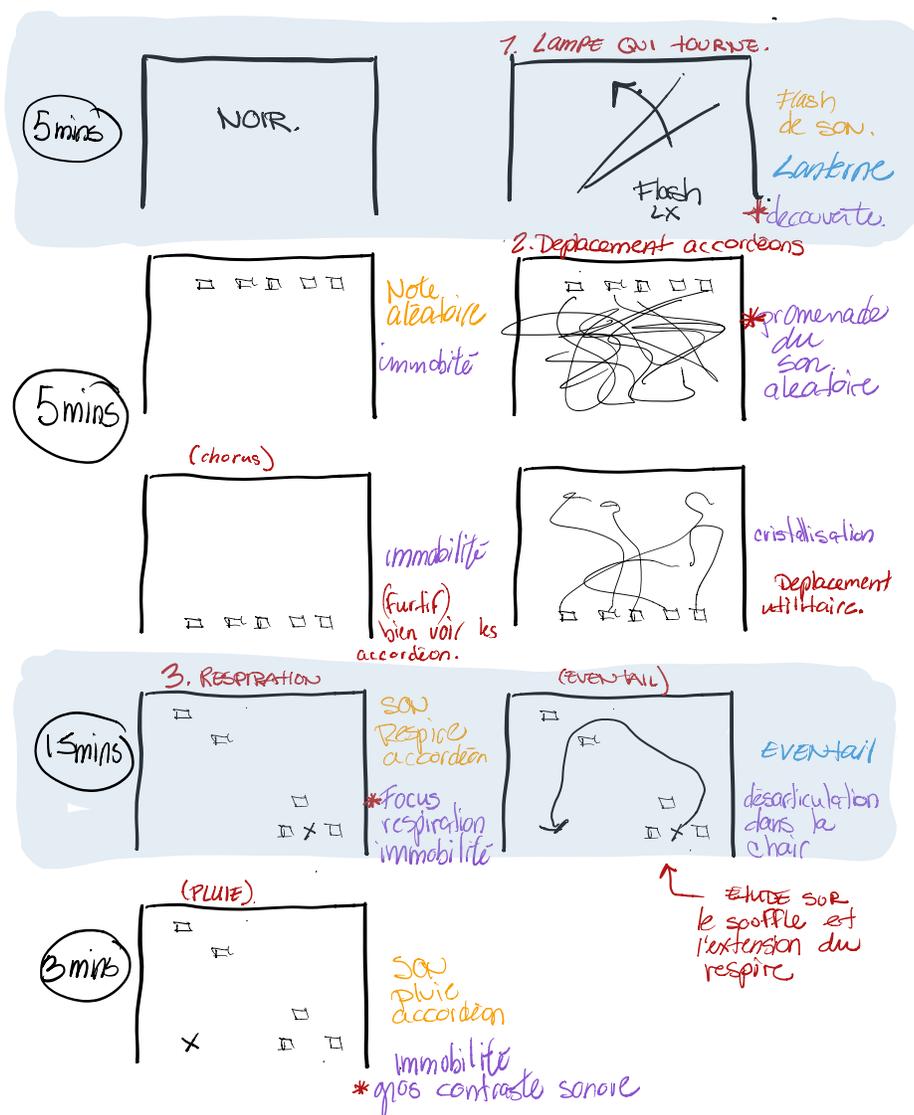


Figure 4.7 - Processus de recensement (Èbe, 2018)
Archives Hugo Dalphond, 2018

Par la suite, ce document fut modifié lors d'une rencontre de conception. Nous avons pris le temps de discuter en profondeur de chacune des sections. Nous avons notamment titré certaines d'entre elles (Figure 4.7, inscriptions en rouge et précédées d'un numéro), ce qui m'a permis de comprendre comment Sarah et Patrick découpaient eux-mêmes les différentes sections de l'œuvre.

De plus, cette rencontre m'a permis de valider certaines impressions (Figure 4.7, notes précédées d'un astérisque) et d'inscrire certaines intentions des artistes que je découvrais (Figure 4.7, autres inscriptions en rouge). À la fin, nous avons tenté d'organiser la dimension temporelle de l'œuvre en associant un temps (en minutes) pour chacune des sections (Figure 4.7, dans la marge gauche).

4.3.3 COMPRENDRE LES DYNAMIQUES INTERNES DU PROJET

Par la suite, seul en atelier, je me suis mis à l'étude de ce document dans le but d'y découvrir les indices d'une dynamique implicite. J'ai d'abord repéré la récurrence de l'immobilité (Figure 4.8, éléments en bleu) et j'ai trouvé curieux que ces sections soient toutes du côté gauche de la page comme autant de commencements, de pauses nécessaires au mouvement à venir.

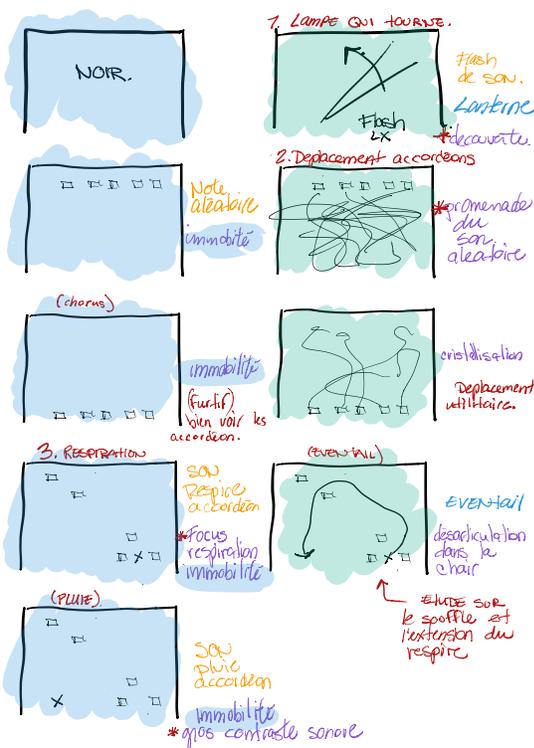


Figure 4.8 - Dynamique implicite (Èbe, 2018)
Archives Hugo Dalphond, 2018

Par la suite, j'ai tenté de modifier la mise en page pour comprendre l'impact que pourraient avoir ces immobilités dans le temps de la représentation (Figure 4.9).

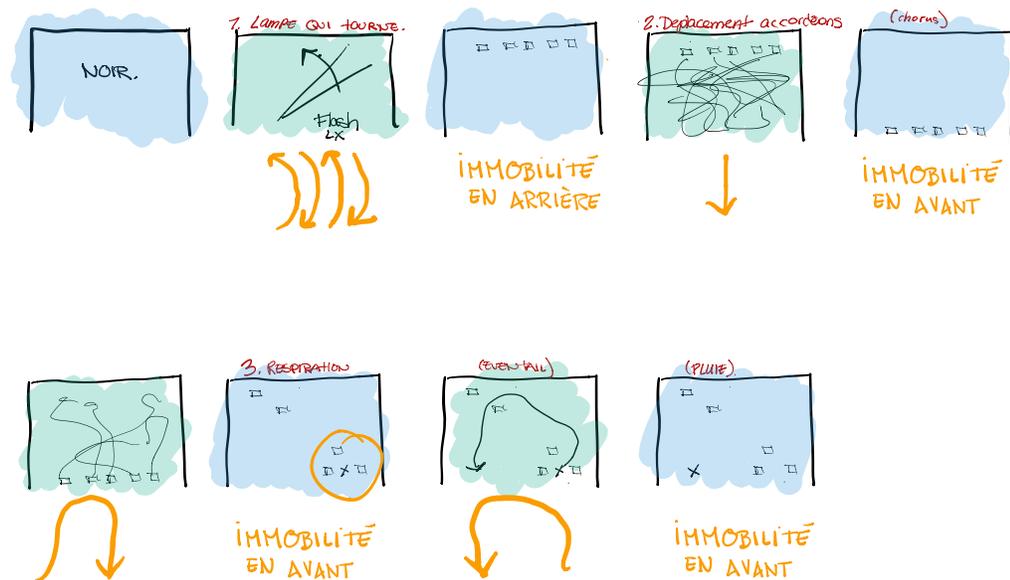


Figure 4.9 - Modification de la mise en page (Èbe, 2018)
Archives Hugo Dalphond, 2018

Je me suis alors intéressé à deux dynamiques spatiales. J'ai remarqué qu'à différents degrés, il y avait une récurrence qui opposait d'un côté des immobilités, souvent en avant-scène, et de l'autre des mouvements en arrière-scène (Figure 4.9). Sans être systématique ni régulière, cette dynamique semblait instaurer deux espaces. Premièrement, il y avait l'avant-scène, qui semblait s'affirmer comme un espace dans lequel il était important de bien voir les éléments présentés. C'est dans cet espace que les accordéons s'immobilisaient au début. C'est dans cet espace également que Sarah s'arrêtait pour explorer le respire (section de l'éventail). Le deuxième espace était l'arrière-scène qui était utilisé pour tracer des trajectoires. Les mouvements y semblaient plus libres, plus fougues, moins retenus (Figure 4.10).

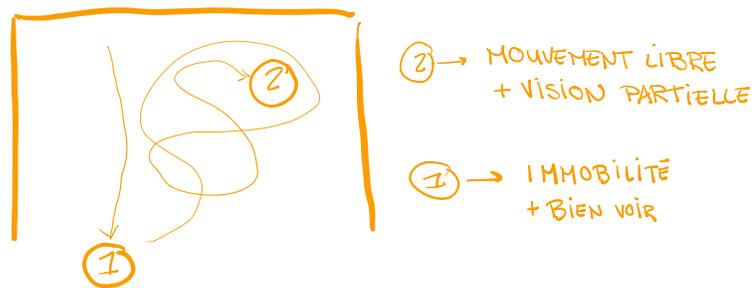


Figure 4.10 - Deux mouvements, deux espaces (Èbe, 2018)
Archives Hugo Dalphond, 2018

4.3.4 ÉMERGENCE D'UN OBJET-CONCEPTUEL ET DES PRINCIPES DRAMATURGIQUES

Cette dynamique récurrente initiée par les déplacements a rapidement fait écho, métaphoriquement, à l'idée de la respiration sur laquelle le projet était fondé. En nous interrogeant sur son rythme, nous avons réalisé que dans son état naturel et optimal, il est synonyme de régularité. Cependant, notre mouvement scénique lui n'était pas régulier. Il était récurrent, mais sans être constant. Nous avons donc un problème : l'image de la respiration ne pouvait illustrer et synthétiser notre création. La figure de la respiration n'a pas pour autant été complètement inutile. Elle nous a permis, par la négative, de mieux définir la qualité des déplacements scéniques.

D'une certaine manière, c'est en s'interrogeant sur la composition de la figure du souffle qu'il a été possible de mieux circonscrire notre recherche : nous avons le désir de trouver une figure qui aurait la capacité de refléter les dynamiques de l'œuvre. Ce que nous cherchions, c'était un objet-conceptuel, c'est-à-dire une « figure » au sein de laquelle il serait possible de trouver des réponses quant aux questions que nous avons sur notre œuvre. Ce qui nous intéressait particulièrement, c'était de trouver une corrélation avec le mouvement de va-et-vient entre l'avant et

l'arrière-scène et la manière dont ces allers-retours débutaient, culminaient et s'estompaient.

À travers nos discussions, nous sommes revenus autour des questions à la base de la création : « que reste-t-il après la respiration ? » et « qu'est-ce qui reste une fois que le mouvement se retire ? ». C'étaient, après tout, les questions qui avaient guidé la recherche du mouvement. Et, c'est alors que la figure de la vague est apparue. Elle est récurrente sans être régulière, chacune des vagues est asymétrique aux autres, et lorsqu'elle se retire, elle laisse derrière quelque chose : une empreinte dans le sable, des débris. Nous avons ainsi apposé à notre structure dramaturgique la forme de la vague. (Figure 4.11). Le haut de la vague symbolisait pour nous l'immobilité et l'idée d'avoir la tête hors de l'eau, et le creux de la vague symbolisait le mouvement et la fougue.

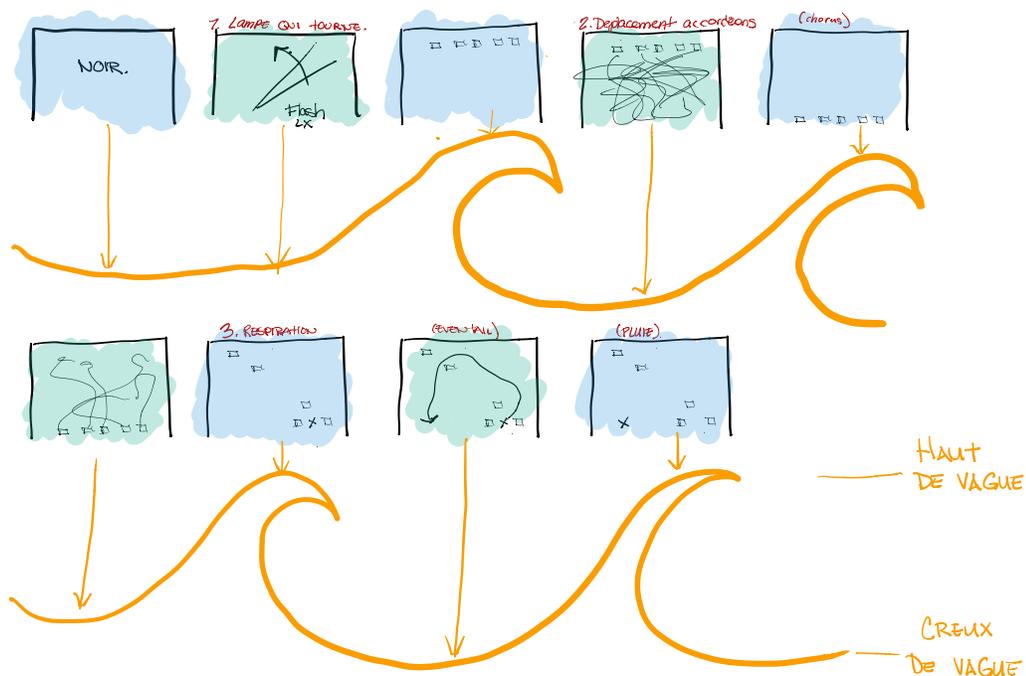


Figure 4.11 - L'objet-conceptuel de la vague (Èbe, 2018)
Archives Hugo Dalphond, 2018

Ultimement, c'est à travers ce cadre que nous avons pris les décisions esthétiques quant à la lumière. Le devant de la scène a été muni de lampes en façade qui permettaient de bien voir les détails du corps et des accordéons. Cette lumière était blanche et pour arriver à cette image lumineuse, nous avons imaginé une transition relativement rapide. L'arrière-scène quant à elle était munie d'éclairage latéral et de contre-jour qui offraient à la fois volume et anonymat aux éléments sur scène. De plus, les lumières étaient équipées de gélamines très saturées qui installaient une spatialité transposée, voire même onirique. Nous avons imaginé ces images lumineuses s'installer lentement au rythme d'une vague qui se retire de la berge. Nous n'avions pas le désir de rendre lisible l'idée de la vague pour le spectateur. En ce sens, nous n'avons pas laissé suffisamment de clés pour qu'il puisse comprendre en représentation l'impact de la figure de la vague dans le processus. Ce n'est pas nécessairement le but de l'objet-conceptuel. En fait, il sert avant tout à ce que les créateurs se questionnent : il existe dans la figure convoquée des composantes évidentes qui invitent les créateurs à interroger une dimension de l'œuvre qu'ils n'avaient jamais pensé questionner. Ici, le haut de la vague et le creux de la vague ont permis de questionner le rythme d'apparition et de disparition des images lumineuses selon une dynamique de contamination.

Les transitions ne transformaient pas d'un bloc tout l'espace lumineux. L'idée de faire des transitions par contamination (par vague, par dégradé) nous a poussés à diviser notre espace en plusieurs zones d'éclairage distinctes, rendant l'entièreté de la scène plus finement contrôlable (Figure 4.12). Évidemment, l'objet-conceptuel, bien qu'il soit inaccessible au spectateur, reste perceptible, car il trace et oriente le projet. C'est en lui que se trouvent l'origine du rythme des transitions et la nature des spatialités. En ce sens, il incarne le principe dramaturgique du projet en organisant à la fois le dévoilement de l'œuvre et en définissant la nature des situations.

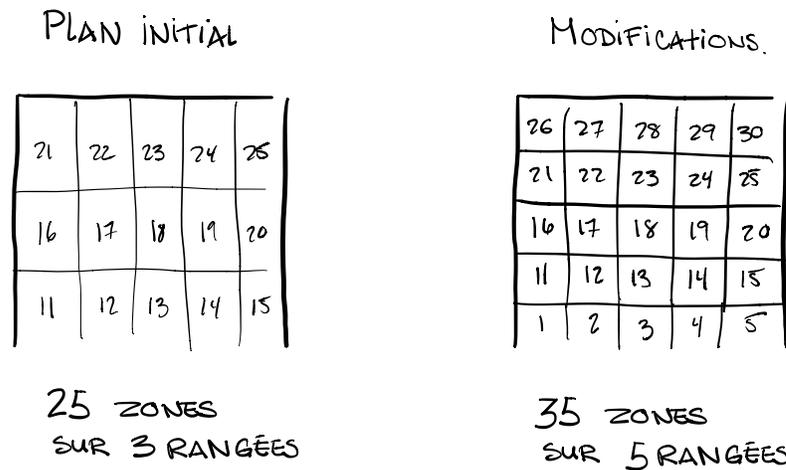


Figure 4.12 - Modification du plan d'éclairage (Èbe, 2018)
Croquis Hugo Dalphond, 2018

4.3.5 TRANSGRESSION DE L'OBJET-CONCEPTUEL ET INCONGRUITÉS

Avant l'entrée en salle, nous avons donc tout organisé. Nous avons un plan d'éclairage permettant de jouer sur différents plans, nous avons une idée du temps de chaque transition et nous avons deux types de généraux : l'un offrant une spatialité blanche et lisible ; l'autre une spatialité saturée et à contre-jour.

Est-ce que l'objet-conceptuel doit répondre à tous les enjeux de l'œuvre ? Est-ce qu'on doit évaluer sa pertinence à son potentiel à embrasser toutes les dimensions de l'œuvre ? Dans ce cas-ci, est-ce que l'objet-conceptuel de la vague doit organiser sans faille toutes les scènes ? A priori, on serait porté à dire oui, car autrement c'est offrir une œuvre construite sur un argumentaire fragile, sur une base instable. Par contre, cette avenue mène également à une idéologie qui, implicitement, cherche à offrir un objet artistique homogène formé d'événements lisibles et compréhensibles. Cela conduit, me semble-t-il, à une œuvre unidimensionnelle qui tente d'illustrer des situations, d'offrir des réponses, d'appliquer un procédé déjà connu. Ma démarche artistique vise moins à représenter une chose qu'à la problématiser et, en ce sens, il

me semble plutôt pertinent d'évaluer l'objet-conceptuel à son potentiel d'induire et de révéler des tensions. L'exemple d'*Èbe* est intéressant à ce sujet, car c'est la lumière et l'espace, dans leur capacité à organiser des environnements qui servent de contexte à la perception, qui complexifient les rapports de coprésence et qui mènent à créer du dialogue entre le flamenco et les accordéons.

La mise en place initiale (le *spacing*) proposait en soi déjà différentes relations de coprésence entre les cinq accordéons et la danseuse de flamenco. Cependant, en salle de répétition, avec un éclairage uniforme et constant, l'utilisation de l'espace et les rapports de proximité se ressemblent d'une scène à l'autre. À l'inverse, dans le contexte de la représentation, la lumière permet d'isoler, de souligner la distance ou la proximité des éléments sur scène, ce qui permet ultimement d'intensifier les rapports. Au-delà d'être couleur, mouvement ou direction, la lumière est ici avant tout espace relationnel. C'est à travers la lumière que se teinte la relation entre les accordéons et la danseuse : fragilité, affirmation, aisance, menace, consolidation, fuite. Il est possible de comprendre par cet exemple que la qualité première de l'objet-conceptuel c'est d'être résilient et malléable. « Doit-il organiser sans faille toutes les scènes ? », non. Si un principe dramaturgique est cohérent pour le début et qu'il doit être transgressé pour aller ailleurs, il faut inévitablement le faire. L'objet-conceptuel sert de repère. Il pose et organise les référents pour éventuellement les transgresser dans le but de créer de la complexité.

Dans ce cas-ci, nous avons observé en salle qu'associer chaque immobilité à l'éclairage blanc et chaque section de mouvement à l'éclairage saturé devenait rapidement redondant et lassant. Nous avons alors trouvé les points de glissement permettant d'introduire des incongruités à la fois spéculatives et cohérentes, offrant l'opportunité pour le spectateur de poser la question du pourquoi. Pourquoi est-elle

immobile ici et maintenant, alors que cet environnement a toujours été dynamique et associé à un corps dansant ? Ce questionnement ne vise pas nécessairement à savoir si le choix artistique est valide ou pas. Poser le pourquoi vise à révéler l'écart. Pourquoi est-ce différent maintenant ? Qu'est-ce que ça renferme ? Qu'est-ce qui a mené à ce changement comportemental ? C'est l'opportunité pour le spectateur d'évaluer l'écart entre la situation de référence (l'immobilité = espace scénique avant) et son évolution (l'immobilité = espace scénique arrière) pour constituer une compréhension plus complexe de l'œuvre. Dans cette perspective, l'objet-conceptuel révèle un potentiel dramaturgique autant dans son application immédiate que dans sa transgression future.

4.4 ÉLARGISSEMENT DU CONCEPT DE PARTITION

Est-ce que tout peut être une partition ? Est-ce que la vague en tant qu'objet-conceptuel correspond à ce que nous avons défini comme étant une partition ? Ces questions nous obligent à revoir la notion de la recréation de l'œuvre comme je l'ai fait dans la section 4.2.5.

4.4.1 RECRÉATION OU POTENTIEL D'ACTIVATION

Du point de vue de la notation, la vague, même en tant qu'idée, est composée d'éléments (mouvement, matérialité, son, etc.) qui peuvent être convoqués. Du point de vue de l'archivage, l'idée de la vague est permanente, du moins dans nos esprits en tant que souvenir et sensations. Elle peut être consultée par réminiscence et même partagée si on prend le temps de l'expliquer. Du point de vue de l'interprétation, cependant, c'est plus compliqué. Évidemment, ce type de partition convoque l'idée du système ouvert, car il ne peut sans faille mener à une recréation identique. Il ouvre à une multitude d'interprétations possibles. Le mouvement de la vague pourrait

renvoyer pour certains à la manière dont elle se retire de la berge tandis que d'autres pourraient y comprendre le mouvement avec lequel la vague percute les rochers, offrant ainsi deux images bien différentes. Cependant, malgré les deux interprétations, le mouvement de la vague demeure le symbole (pour reprendre les termes de la partition) d'un fait qu'un artiste tentera de reproduire.

Si on retire l'idée que l'interprétation de la partition doit permettre la création d'un objet précis, il me semble possible d'imaginer que tout peut servir de partition. Dans cette perspective, il est intéressant de considérer la partition par sa propriété à initier des actions. En ce sens, la partition n'est plus ce qui permet d'atteindre un résultat clair, mais une simple capacité plus ou moins rigide à diriger des actions : générer des dialogues, faire naître des idées, être l'impulsion à de nouvelles perspectives sur l'œuvre. Dans l'exemple d'*Èbe*, la vague détenait, pour moi en tant que créateur, **un potentiel d'activation**, c'est-à-dire la possibilité de gérer des réflexions non préméditées et non intentionnelles. Comment la vague oriente-t-elle la réflexion ? Mais plus essentiel encore : comment court-circuite-t-elle mes réflexes de composition ?

4.4.2 SYNTAXE

Jusqu'ici, j'ai présenté la notion de **principes dramaturgiques** et j'ai exposé comment une démarche inductive permettait de trouver, au sein même de l'œuvre, la base conceptuelle au développement d'une écriture spécifique. Cependant, j'ai très peu abordé les règles qui régissent les procédés et la composition de l'œuvre. En d'autres mots, il a très peu été question de la **syntaxe**. Cette notion permet de circonscrire deux éléments : premièrement, les **composantes** (sur quelle composante l'œuvre peut-elle s'écrire ?) et deuxièmement, les **stratégies scénographiques** (quelles sont les modalités de l'assemblage des composantes entre elles ?). Ce sont

les composantes assemblées qui consolident les stratégies scénographiques. Ce terme renvoie à la dimension agissante des composantes. Ainsi, la syntaxe permet de distinguer les composantes (lumières rouge, fumée, déplacements des performeurs, etc.) des stratégies scénographiques (perte de repères, court-circuiter l'action de marcher, etc.) qui seraient plutôt l'interaction entre les composantes, ce que les composantes engendrent, ce qui s'opèrent. Si les intentions artistiques renvoient à la dimension agissante du projet (**dans le but de...**) et les principes dramaturgiques renvoient à la modalité du déploiement de l'œuvre (**comment...**), la notion de syntaxe expose la dimension structurale des composantes (**par ...**). Elle dicte les agencements possibles.

Exemple 1 : Le dispositif scénique *Dans l'idée de ne plus être ici* vise à faire vivre des situations de coprésence dans l'espoir de faire émerger des prises de conscience vis-à-vis notre rapport à l'autre (intention artistique). À travers des états méditatifs, l'œuvre articule une bascule allant du quotidien, vers le Soi, jusqu'au Nous (principe dramaturgique). Pour ce faire, l'œuvre organise l'espace et la lumière pour générer des spatialités qui favorisent la perte de repères (principe syntaxique). Ici, le principe syntaxique axe la recherche vers les images lumineuses (composante 1) et la fumée (composante 2) qui, mises en relation (assemblées), pourront participer à brouiller les repères spatiaux (stratégie scénographique). Également, la syntaxe doit être comprise comme un filtre qui permet de discriminer ce qui est cohérent, de ce qui ne l'est pas ; ce qui peut fonctionner, de ce qui ne fonctionnera pas. À titre d'exemple, dans la section 2.3 j'ai mentionné que la situation « lumière blanche » a été étudiée puis rejetée entre la version 1 et 2 de la partition. Elle a justement été rejetée, car elle ne répondait pas au principe syntaxique. Une lumière blanche et forte révélait trop l'espace et nuisait ainsi à la perte de repères. Dans une continuité syntaxique, il était préférable de travailler une lumière « sombre », ce par quoi elle a été substituée. La

syntaxe ne se définit pas seule, elle s'organise en relation avec la dramaturgie de l'œuvre et son principe dramaturgique.

Exemple 2 : La pièce *Èbe* met en situation de coprésence cinq accordéons motorisés et une danseuse de flamenco dans le but d'interroger les modalités humaines et mécaniques du souffle (**intention artistique**). L'œuvre propose une traversée en plusieurs plongées, oscillant entre des états tantôt contenus et tantôt bouillants (**principes dramaturgiques**). Pour ce faire, l'œuvre organise la lumière (**composante 1**) de manière à souligner les différents degrés de proximité (**composante 2**) révélant du même fait les écarts comportementaux entre humain et machine (**stratégie scénographique**).

Cette courte description permet de faire un parallèle avec la dynamique dramaturgique qui sous-tend l'œuvre et qui oriente le comportement de la « courbe dramatique ». Il est intéressant de souligner qu'*Èbe* n'organise pas une logique narrative comme *Dans l'idée de ne plus être ici*, mais plutôt une logique de diptyque : l'œuvre est basée sur la mise en relation de deux situations distinctes (immobilité/avant-scène et mouvement/arrière-scène). En ce sens, il n'y a pas de climax à atteindre, simplement une constante comparaison entre deux spatialités qui s'interinfluencent dans le temps de la représentation.

Cette section démontre comment, en interrogeant le design (par la partition et la constitution d'un objet-conceptuel), il est possible de structurer de nouveaux enjeux esthétiques et artistiques (rendre visible les rapports de proximité sur scène et réfléchir le passage par contamination entre deux scènes). Dans la prochaine section, la thèse interroge davantage la notion de syntaxe et de principes dramaturgiques pour comprendre comment une modification des outils de contrôle de la lumière, soit un

changement majeur au sein des outils orchestrant le design, intervient directement sur le développement dramaturgique de l'œuvre et propose une traversée de spatialités singulières.

4.5 LE DISPOSITIF COMME DÉCLENCHEUR ET PROCÉDÉ DE L'ÉCRITURE

À l'automne 2017, Mykalle Bielinsky m'a proposé de collaborer en tant qu'éclairagiste sur la création *Mythes*. Mykalle est une auteure-compositrice-interprète qui s'intéresse à intégrer le spectateur dans des contextes de représentation non frontal. Dans le cadre de cette création, elle cherchait un moyen d'inclure de « l'interactivité » entre les voix et la lumière. La notion d'interactivité renvoie à un procédé où certains éléments, comme la lumière et le son dans le cas qui nous intéresse, se déclenchent et se répondent mutuellement. Mykalle entrevoyait un rapport analogique intéressant entre le comportement de sa voix et le comportement de l'espace scénique. À travers ce projet de création, nous nous sommes intéressés à créer un dispositif interactif dans l'optique précise de comprendre comment ce dispositif serait porteur de sa propre syntaxe et de ses propres principes dramaturgiques.

4.5.1 DESCRIPTION DU PROJET MYTHES

Mythes est constitué de 15 pièces musicales et met en scène six performeuses : Mykalle Bielinski, Florence Blain Mbaye, Larissa Corriveau, Laurence Dauphinais, Élisabeth Lima et Émilie Monnet. Les pièces musicales sont composées et reliées entre elles sous le thème du sacré. Il y est question de la mort, du sentiment d'angoisse et de l'idée de la renaissance. Dramaturgiquement, l'œuvre se veut une quête de transcendance. L'intention est de faire cheminer le spectateur dans des situations musicales où il lui serait possible de s'abandonner : d'oublier son corps, de

délaisser ses soucis quotidiens, et d'accéder à un état méditatif par la musique (Figure 4.13).



Figure 4.13 - Mythes (Mykalle Bielinski, 2018)
Archives OFFTA. Photo de Maxime Coté, 2018

De février à mai 2018, nous avons bénéficié de trois résidences techniques (Recto-Verso, maison de la Culture Frontenac, OFFTA) et nous avons travaillé avec l'hypothèse qu'en modifiant l'outil par lequel nous contrôlions la lumière, il serait possible d'interroger la nature de la relation voix-lumière. Ainsi au lieu d'une console d'éclairage traditionnelle, j'ai travaillé à partir du logiciel de programmation Max. La console d'éclairage fonctionne par transition d'une image lumineuse à l'autre (d'une image fixe vers une seconde image fixe) et suit ainsi une structure linéaire. La figure 4.14 illustre trois images fixes et les deux moments de transition entre elles.

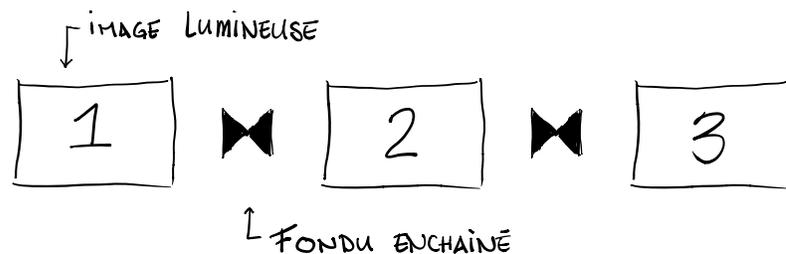


Figure 4.14 - Logique de la console d'éclairage
Croquis Hugo Dalphond, 2018

Le logiciel de programmation Max est structuré différemment, car il découle de la pratique de la conception sonore et il fonctionne selon un principe de transmission de signaux et d'équations mathématiques. Il offre donc la capacité d'initier ou de recevoir un signal, de le transformer et de le rediriger. Par sa logique, le programme invite le créateur à altérer le signal. Pour ce faire, le logiciel met à disposition différents outils qui permettent d'exécuter une action (additionner, soustraire, reconnaître ou discriminer) et c'est la succession de ces actions qui permet de manipuler les données et de transformer le signal.

C'est ce principe de transmission de signal qui permet notamment de recevoir un signal sonore, de le transformer et le transférer en impulsion lumineuse. La manipulation de ce signal permet d'envoyer constamment et rapidement des informations aux équipements d'éclairage facilitant ainsi la création d'images lumineuses en mouvement et évolutives. Ce logiciel invite donc à réfléchir la situation lumineuse, non plus comme une série d'images fixes, mais en rapport à un comportement : « quel type de comportement est-ce que je pourrais attribuer à tel groupe de lampes ? », par exemple. La figure 4.15 représente quatre comportements (les lignes) et trois moments de transition (les rectangles).

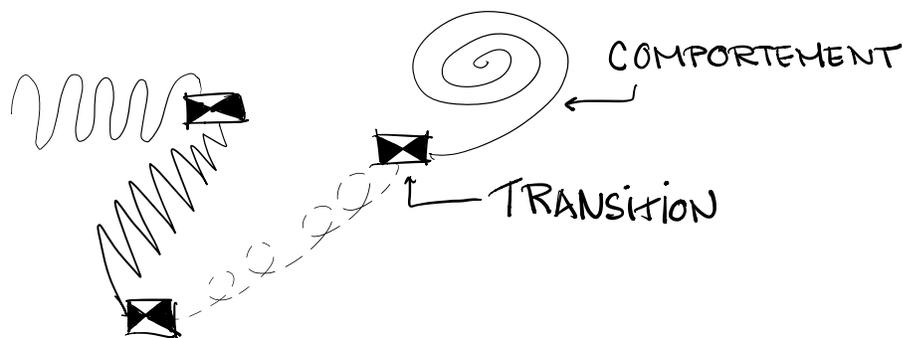


Figure 4.15 - Logique du logiciel Max dans un contexte d'éclairage
Croquis Hugo Dalphond, 2018

Nous avons amorcé notre travail en tentant de comprendre comment la voix pouvait intervenir sur la lumière et avons ainsi considéré deux types de procédés de mise en relation. Premièrement, il y a le travail par « déclencheur ». Le son par exemple, lorsqu'il atteint un volume précis ou une fréquence particulière envoie un signal déclencheur pour que la lumière puisse débiter la succession d'une série d'images lumineuses préenregistrées. Le deuxième procédé est le « *mapping* ». Dans le domaine des arts numériques, le *mapping* correspond à l'idée de reproduire le comportement ou la structure d'un élément sur un autre. Par exemple, on parle de *mapping* vidéo lorsqu'on ajuste la vidéo à une structure architecturale. On travaille ainsi à superposer la vidéo au relief d'une façade pour qu'elle se comporte en relation (par analogie ou dissonance, selon l'effet voulu) avec la composition architecturale. Autre exemple, on voit souvent en musique le *mapping* de la lumière sur le son. Les lumières s'allument et se ferment au rythme des temps et contretemps.

Nous avons donc mis en place un système simple permettant aux voix des performeuses d'intervenir (par procédé de déclencheur et de *mapping*) sur la lumière. À l'origine, le signal est produit par les performeuses dont les voix sont captées par leur micro et transformées en signal électrique jusqu'à la console de son. Dans ce projet, la console de son est l'ordinateur du concepteur de son qui, muni du logiciel Ableton, parvient à monitorer et à contrôler la diffusion du son. Par la suite, le signal chemine vers mon ordinateur via un protocole OSC. Mon ordinateur fait ici office de console d'éclairage. Le signal y est accueilli par le logiciel Max et redirigé, après en avoir altéré le comportement, vers un contrôleur DMX. Celui-ci transforme le signal en protocole DMX, ce qui permet d'interagir directement sur l'intensité des lampes (Figure 4.16).

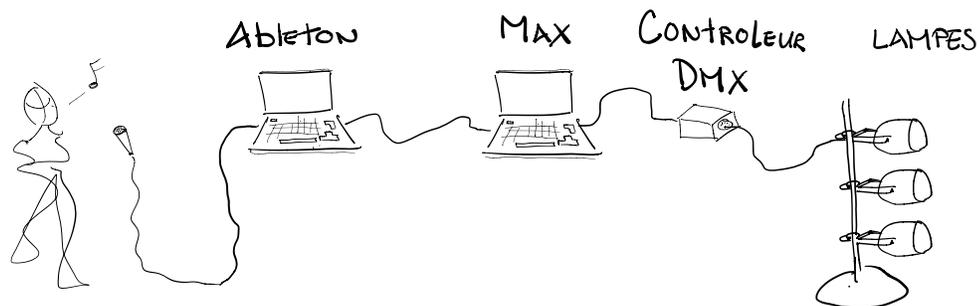


Figure 4.16 - Connexion son et lumière (*Mythes*, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Rapidement, nous sommes parvenus à reproduire le comportement de la voix sur la lumière et à déclencher des images préenregistrées. Cependant, je trouvais que d'une scène à l'autre, il y avait un effet de redondance : lorsque je prenais la posture du spectateur, j'étais intéressé de voir l'analogie du comportement son-lumière, j'étais curieux de voir quelle voix contrôlait quelle lampe, mais après quelques minutes, je me disais : « Et puis après ? ». Comment aller au-delà du gadget ? Qu'est-ce que ça construit ? Qu'est-ce que ça révèle ?

4.5.2 INTERACTIVITÉ ET RAPPORT À LA PERFORMANCE

C'est ainsi que nous nous sommes intéressés à la qualité de la réponse lumineuse. Est-ce que le comportement de la lumière doit être toujours fidèle et instantané ? Ou alors, est-ce qu'il y aurait moyen de l'alourdir, de le rendre légèrement décalé pour donner l'impression d'être en écho par exemple ?

Pour débiter nos explorations, nous avons défini **une situation de référence** qui a permis d'établir des comparaisons (Figure 4.17). Ce point zéro était « l'état de réactivité idéale » qui correspondait à la configuration des paramètres permettant

d'obtenir un comportement fidèle et instantané entre le son et la lumière dans un contexte où Ableton envoyait des informations issues du volume.

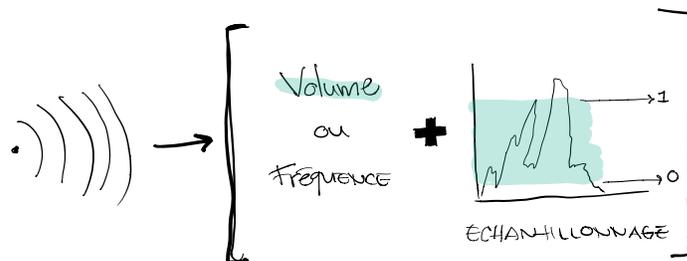


Figure 4.17 - Situation de référence (Mythes, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Par la suite, nous avons modifié l'échantillonnage du logiciel Ableton de manière à obtenir l'impression que les micros étaient « moins sensibles ». Nous avons obtenu cet effet dans deux cas de figure : en augmentant les limites maximales de l'échantillonnage (Figure 4.18, option 1) et en transférant l'échantillonnage sur les fréquences plutôt que sur le volume (Figure 4.18, option 2).

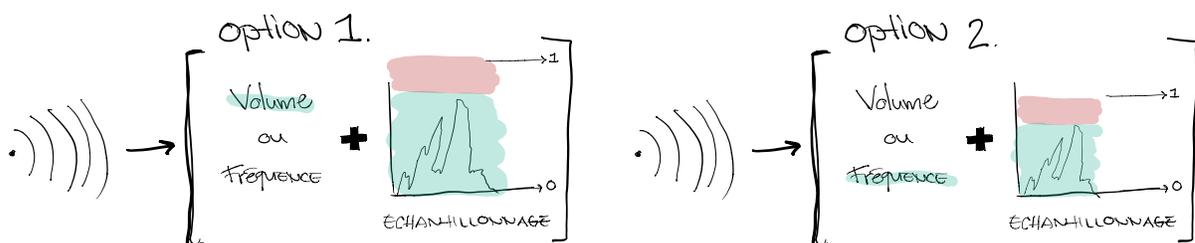


Figure 4.18 - Situation « micro moins sensible » (Mythes, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Dans les deux cas, le signal de la voix était dilué dans un bassin d'analyse plus vaste produisant en fin de procédé, si on compare ce nouveau comportement à notre

situation de référence, une lumière moins lumineuse pour un signal sonore entrant équivalent.

Nous avons observé que, dans cette situation, la performeuse habituée à une lumière plus réactive **compensait** en projetant davantage pour produire et retrouver la même intensité lumineuse. Il se produisait selon nous deux éléments. Premièrement, cette performeuse devait mettre plus d'effort pour atteindre le même résultat. La section rose dans la figure 4.18 illustre le chemin supplémentaire que la performeuse devait parcourir, et donc l'effort supplémentaire à apporter, avant qu'elle ne puisse générer un scintillement équivalent. Deuxièmement, elle pouvait **autoévaluer** en direct sa performance, car l'intensité lumineuse agissait comme un outil de mesure visuel de ses actions. Il se dessinait alors une dimension performative à l'interactivité. La rigidité de la relation son-lumière plongeait la performeuse dans une situation difficile et lui renvoyait simultanément la responsabilité et les moyens d'agir autrement. Nous avons, par la suite, transféré ces procédés dans la dramaturgie des scènes.

Ce faisant, nous avons réalisé qu'il se dessinait un usage des technologies qui différait de l'idéologie dominante et observable sur nos scènes (Van Grimde, Messier, Gingras). L'apparatus n'était pas, ici, la finalité de l'œuvre. Dans *Mythes*, la technologie ne sert pas à interroger ses propres enjeux formels (programmation, ingénierie et architecture de l'interface), elle sert plutôt à révéler son potentiel à rendre tangible « la circulation des tensions et des intensités qui habitent et traversent la scène » (Pitozzi, 2011, p.91). Ce type de travail circonscrit, à l'inverse et pour ne nommer que ceux présentés dans l'introduction, parfaitement la démarche de Nault, Poulin-Denis et Gladyszewski. Dans *Mythes*, trois scènes articulent particulièrement ce principe : Timeless, Yawn et Death. Une analyse précise de l'interactivité agissante dans chacune de ces scènes est présentée en annexe B.

En résumé, nous avons observé que la voix était l'agent permettant la construction des spatialités du projet. Souvent, les scènes débutaient par un noir, baignant ainsi les spectateurs et les performeurs dans la pénombre. Par la suite, à travers le mouvement et l'intensité des voix, l'espace se révélait. L'impulsion mettait alors en lumière un corps ou encore un coin de l'espace scénique. Quelquefois c'était de manière subtile, d'autres fois de manière assez brusque, voire de manière violente. Cet arrimage dynamique entre la voix, la lumière et l'espace a orienté l'écriture de l'œuvre.

4.5.3 LA TRAVERSÉE DES SPATIALITÉS

À l'origine, la pièce était composée de 15 scènes réfléchies lors de l'écriture initiale pour former quatre cycles, qui organisaient trois états chacun : l'angoisse, la reconstruction, l'élévation (La figure 4.19 représente les 15 scènes et leur position dans les quatre cycles.).

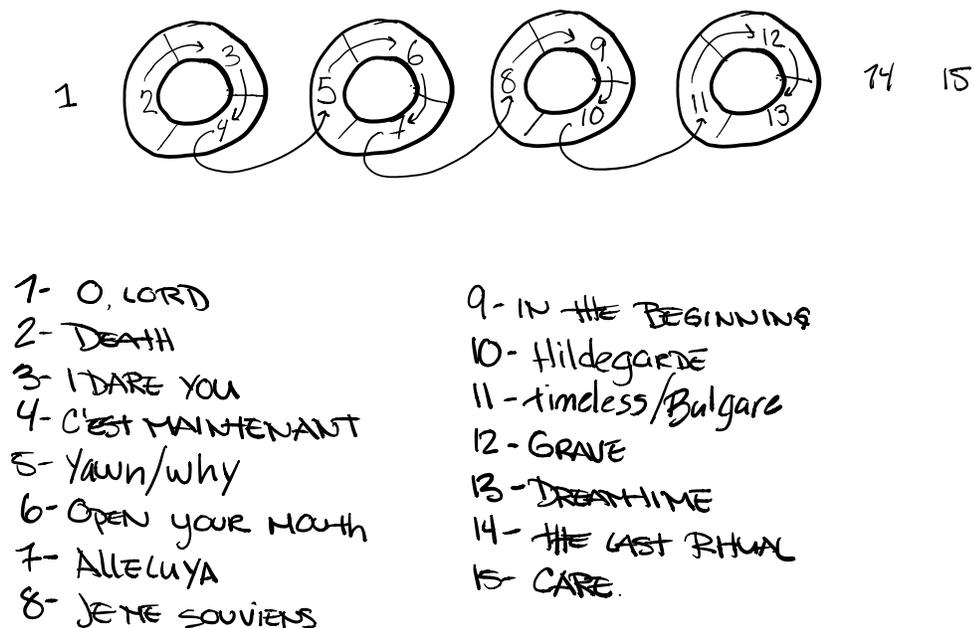


Figure 4.19 - *Dramaturgie préliminaire en quatre cycles (Mythes, 2018)*
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Comme nous l'avons déjà vu, le dispositif, parce qu'il se constitue simultanément par l'émergence de ses modalités d'écriture, nous invite à réactualiser notre réflexion sur la logique dramaturgique anticipée. Les expérimentations ont permis de révéler trois types d'espaces différents : l'espace réel, l'espace abstrait et l'espace de représentation.

L'espace abstrait correspond aux scènes 5-*Yawn* et 2-*Death* (Figure 4.20). Cette spatialité se caractérise par une emphase sur la production de bruits abstraits plutôt que la production d'une harmonie. Ces scènes organisent également une spatialisation sonore, c'est-à-dire que le son est programmé pour voyager d'une enceinte acoustique à l'autre donnant ainsi l'impression d'être en mouvement. Du point de vue de la lumière, ces scènes plongent l'espace scénique dans des obscurités prolongées d'où émergent les corps des chanteuses. Cette spatialité correspond à la nécessité d'abstraire le réel pour ainsi plonger le spectateur dans une situation d'écoute aiguë.



Figure 4.20 - Espace abstrait (*Mythes*, 2018)
Archives OFFTA. Photo de Maxime Coté, 2018

L'espace de la représentation renvoie aux scènes 10-*Hildegarde*, 5-*Why* et 11-*Timeless* (Figure 4.21). Du point de vue de la performance, ces scènes convoquent des états plus fougueux où le texte et le chant sont structurés sur des rythmes soutenus et où beaucoup d'informations transitent par l'interprétation (échange de regards, empathie et dynamisme). L'espace est plus vaste, dû à l'éclairage qui permet de voir plus largement le lieu et au son qui installe un effet d'écho artificiel dans l'espace. L'intention est ici d'enivrer le spectateur par les rythmes, d'ouvrir l'espace pour que les spectateurs soient conscients des autres et d'éblouir l'audience pour induire une légère perte de repères qui permet d'exacerber l'ivresse du moment.



Figure 4.21 - Espace de la représentation (*Mythes*, 2018)
Archives OFFTA. Photo de Maxime Coté, 2018

L'espace du réel correspond aux scènes 7-*Alléluia*, 8-*Je me souviens* et 12-*Grave* (Figure 4.22). Cet espace vise à convoquer la dimension architecturale du lieu. Pour ce faire, nous avons installé un éclairage de travail avec des fluorescents doubles de

4'. L'éclairage de travail renvoie à une luminosité faible, irrégulière, clairement fonctionnelle mais insuffisante pour éclairer pleinement le lieu. Ce type de spatialité se base également sur le fait qu'on voit les dispositifs d'éclairage. Ils sont gros, peu élégants et industriels. Il est également commun d'apercevoir le filage. Il était important d'utiliser ce type d'éclairage pour que le spectateur comprenne le lieu non seulement comme un théâtre, mais aussi et simplement, comme un volume architectural. Par ce traitement du lieu, il nous semblait possible d'installer une spatialité plus quotidienne.



Figure 4.22 - Espace réel (*Mythes*, 2018)
Archives OFFTA. Photo de Maxime Coté, 2018

Si on reprend l'idée de Julie Perrin selon laquelle l'œuvre propose une traversée de spatialités, il est possible de dresser un schéma à trois pôles et de leur attribuer chacun des scènes (Figure 4.23). En reliant les points entre eux de manière chronologique, comme un dessin à numéro, le schéma révèle le chemin du spectateur.

Cet exercice de représentation permet de réfléchir entre elles les spatialités. Ainsi, par processus de comparaisons, une catégorisation entre les scènes s'opère. Ce faisant, j'ai remarqué la naissance d'un quatrième pôle, au centre, qui correspond à des spatialités ambiguës difficilement identifiables, mais qui se distinguaient par des échanges de regards plus soutenus avec le public, par une adresse directe, voire un niveau de complicité. Ce nouveau pôle circonscrit un espace de rencontre (Figure 4.23, scènes 9 et 15).

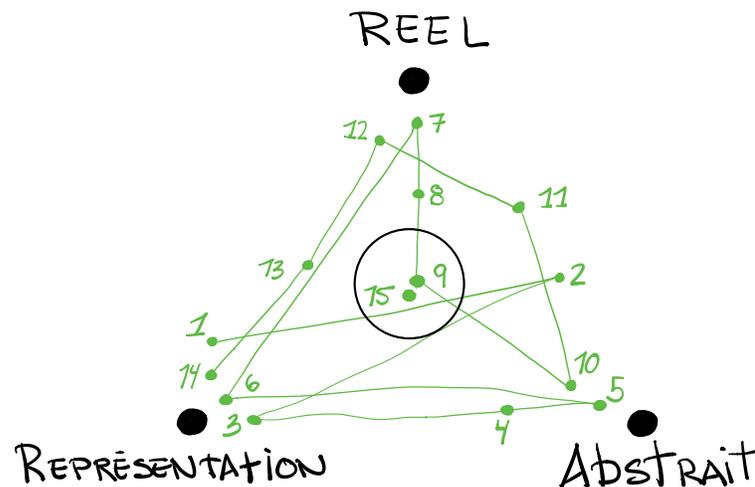
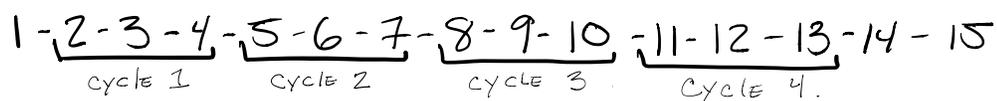


Figure 4.23 - *Succession des espaces* (Mythes, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

En ce qui concerne la qualité de la trajectoire, il est intéressant de remarquer que certains groupes de scènes génèrent un passage graduel d'un espace à l'autre : les scènes 3-4-5 (de la représentation vers l'abstrait), 7-8-9 (du réel vers la rencontre), 10-11-12 (de l'abstrait vers le réel) et 12-13-14 (du réel vers la représentation). À d'autres moments, il était davantage question d'une bascule rapide et marquée : 1/2, 2/3, 5/6, 6/7, 9/10, 14/15.

Je me suis également intéressé à retrouver dans ce schéma (parmi les passages graduels et les bascules marquées) la structure cyclique initiale (Figure 4.24, première ligne). Je me suis questionné à savoir comment ces cycles correspondaient à la dramaturgie de l'espace qui a émergé lors des explorations. J'ai trouvé intéressant d'observer que les passages graduels reliaient, en fait, la fin d'un cycle et le début de l'autre (Figure 4.24, deuxième ligne).

4 cycles :



Passages graduels et bascules marquées :

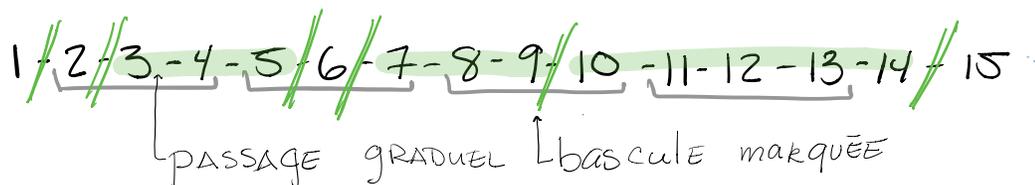


Figure 4.24 - Transformation de la dynamique dramaturgique (Mythes, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Ceci a pour effet d'estomper la fin d'un cycle et le début du suivant, posant ainsi la question de la lisibilité des cycles. Si rien ne marque la fin et le début des cycles, est-ce que le spectateur peut les repérer ? S'il ne le peut pas, comment peut-il avoir accès à la dramaturgie de l'œuvre ? Est-ce que le cycle est vraiment l'élément moteur de la dramaturgie ? Y aurait-il autre chose ?

L'usage de l'espace consolidé lors des expérimentations révèle une autre piste de réflexion autour de deux types de transition : les bascules marquées créent une transition lisible pour le spectateur et créent une distinction entre deux sections de l'œuvre ; et les passages graduels permettent, à l'inverse, d'estomper la rupture entre les scènes ce qui les unit en un seul événement scénique cohérent. Cette logique est représentée par la ligne de la figure 4.25. Le début de l'œuvre propose une dynamique claire : scène 1, bascule, scène 2, bascule, ensuite les scènes 3-4-5 s'enchaînent. Et une deuxième fois la même dynamique : scène 5, bascule, scène 6, bascule, et s'enchaînent les scènes 7-8-9.

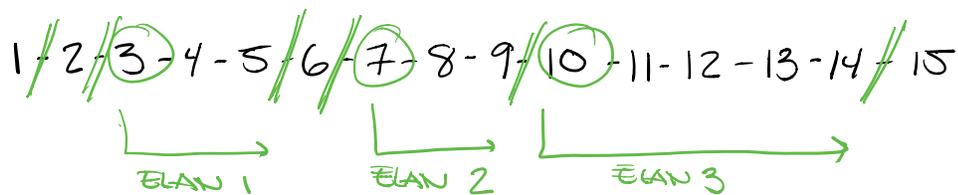


Figure 4.25 - Dramaturgie en trois élans (*Mythes*, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

Suite aux premières bascules, le premier mouvement (bloc 3-4-5) propose une traversée graduelle entre l'espace de représentation (scène 3) et l'espace abstrait (scène 5). Le deuxième mouvement (bloc 7-8-9) propose un passage graduel entre l'espace réel (scène 7) et l'espace de rencontre (scène 9). Le troisième bloc quant à lui propose une traversée plus élaborée (10-11-12-13-14). Il fait cheminer de l'espace

abstrait (scène 11), vers l'espace réel (scène 12) pour terminer dans la spatialité de la représentation (scène 14). Si on retire la scène 15, qui doit être mise à part, car elle agit comme épilogue et s'affirme ainsi autonome du reste, il se dessine une logique de l'élan plutôt qu'une logique de cycle.

Le premier élan (3-4-5) invite le spectateur à passer ainsi d'une spatialité festive et rythmique (la représentation) vers un espace intime, personnel et précieux (espace abstrait) (figure 4.26).

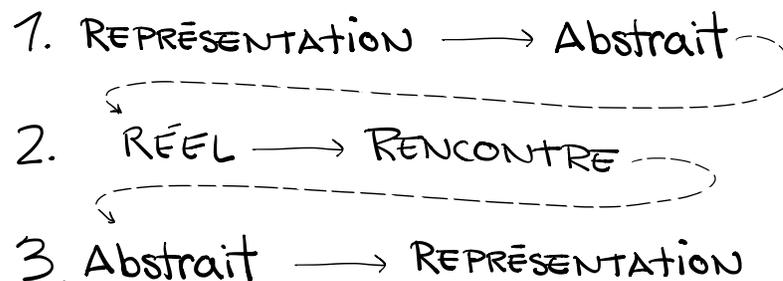


Figure 4.26 - La traversée de spatialités (*Mythes*, 2018)
Schéma Hugo Dalphond, 2018

En cheminant vers l'abstrait, ce premier élan agit comme un sas et permet de mettre en échec la pensée intellectuelle et raisonnée du spectateur pour plutôt l'inviter dans une écoute sensible et incarnée de l'œuvre. Le second élan (7-8-9) fait passer le spectateur d'une spatialité concrète et sans artifice (espace réel) vers un espace de convivialité et de partage (espace de la rencontre). Ce deuxième élan est envisagé comme une réhabilitation, car du réel, le spectateur chemine vers une attention accrue de l'Autre. Finalement, le troisième élan (10-11-12-13-14) est une traversée complète qui agit par cumul. Le spectateur émerge du néant (espace abstrait) pour découvrir l'organisation architecturale du lieu (espace réel) pour terminer dans la poésie et la

musique (espace de la représentation). Ce parcours lui permet de développer une attention accrue de la musique et de l'ivresse qu'elle propose. Ainsi, dans cette logique d'élan, l'œuvre propose au spectateur un voyage partant de l'espace de la représentation (scène 1) vers l'espace de représentation (scène 14). Il quitte la représentation dans l'optique de mieux y revenir, c'est-à-dire pour y revenir différemment et plus en profondeur.

Cette logique de « l'élan » prend racine dans la manière dont le dispositif propose différents espaces. Et, comme nous l'avons vu, ces espaces s'ouvrent et se modulent par la relation interactive entre la voix et la lumière. Cette création démontre comment la technicité du dispositif, c'est-à-dire les outils utilisés et les logiques de programmation, renferme un potentiel dramaturgique pour l'œuvre et dépasse ainsi le rôle accessoire usuellement attribué aux technologies.

Nos expérimentations techniques ont permis la mise en dialogue de la performance vis-à-vis de la forme et de la fonction de l'espace et de la lumière. Dans ce contexte, les modalités interactives ont révélé la dynamique dramaturgique de l'élan. Cette logique dramaturgique participe à consolider le filtre syntaxique à travers lequel il est possible d'observer et de valider les stratégies scénographiques engagées dans l'œuvre. Ce travail d'itération entre la technique, le design, les performeuses et le public dessine la traversée et la superposition de spatialités précises et sensibles.

4.6 EXPÉRIMENTER D'AUTRES MODALITÉS D'ÊTRE

Dans l'idée de ne plus être ici, Èbe et Mythes permettent de circonscrire une approche du dispositif **fondamentalement scénographique**, plutôt que technologique. Dans un tel contexte, le dispositif organise des espaces non familiers qui possèdent leurs

propres dynamiques et conventions, et qui déjouent les habitudes du spectateur. Le dispositif travaille à la consolidation et la superposition de stratégies scénographiques qui engagent le spectateur dans des régimes d'attention spécifiques. En d'autres mots, le dispositif propose différentes situations percepto-motrices où le passage d'une spatialité à l'autre invite le spectateur dans un questionnement somatique : comment être dans ces espaces ? Comme nous le rappelle Andrieu, l'immersion peut permettre « d'éveiller dans le corps des activations d'abord insensibles puis plus conscientes au fur et à mesure du travail corporel. » (Andrieu, 2014a, p.8)

Aussi, en abordant le comportement du spectateur, c'est-à-dire en cherchant à détourner les comportements et en cherchant à mettre en échec son confort, le dispositif est ainsi extrêmement dépendant de son site d'intégration (là où il devra œuvrer). Pour des objectifs similaires, un dispositif en plein air n'utiliserait pas les mêmes procédés et stratégies qu'un dispositif qui serait élaboré dans un théâtre ou encore dans un musée, par exemple. Ceci est dû au fait qu'engager une réflexion artistique sur la notion de comportement pose la question du **contexte de représentation**, c'est-à-dire de nos pratiques d'espace, de nos habitudes et de nos réflexes propres aux lieux qui accueillent l'œuvre.

Le dispositif scénique *Dans l'idée de ne plus être ici* illustre bien ce propos : il œuvre au détournement des pratiques habituelles de l'espace scénique de manière à rendre étrange et inhabituel notre rapport à l'autre. De prime abord, il y a une mise en condition du spectateur qui se déploie en quatre étapes. Premièrement, dans les premières minutes, la perte de repères spatiaux génère un état de vigilance. La difficulté de voir au loin, de reconnaître la dimension du lieu, les sorties et la présence des autres invitent le spectateur à déambuler lentement et à investiguer le lieu. C'est ainsi détourner la manière usuelle de se déplacer dans l'espace scénique.

Deuxièmement, au fur et à mesure de sa déambulation, le spectateur rencontre d'autres spectateurs et, dû à l'opacité de la fumée, ces corps apparaissent avant tout comme des silhouettes noires. À cette étape, c'est la reconnaissance de l'autre qui est détournée. Troisièmement, après cette étape de familiarisation vis-à-vis de l'espace et des autres, il lui est possible de se synchroniser avec l'état méditatif que suggèrent les vibrations sonores et les longues spatialités lumineuses. Cette section de l'œuvre met en condition le spectateur en le confrontant à des textures sonores et des images lumineuses qui s'étirent dans le temps et dont les changements sont de moins en moins perceptibles.

On comprend ainsi comment le dispositif articule l'étrangeté, soit par le **détournement d'actions percepto-motrices** (déambuler, voir), soit par **la mise en condition du spectateur** (cheminer d'un état sonore et lumineux à un autre). Ces procédés sont dédiés au corps et interviennent directement sur le ressenti ou sur l'action à poser.

De plus, le dispositif articule également l'étrangeté en **altérant les conventions du lieu et les codes de conduite** qui y sont liés. Le fait de présenter le dispositif dans un théâtre, et plus spécifiquement via un diffuseur en danse dans le cas du dispositif *Dans l'idée de ne plus être ici*, induit chez le spectateur une attente quant au fait d'assister à un spectacle et de voir des performeurs danser. Or, lors des 15 premières minutes, il n'y a ni performeur ni spectacle, ce qui invite le spectateur à se repositionner quant à la fonction du lieu et quant à sa place dans ce lieu. Dois-je m'asseoir ? Dois-je déambuler ? Dois-je trouver le spectacle ? Où est la danse ? Est-ce de la danse ? Est-ce un spectacle ?

Ce faisant, le dispositif et les enjeux comportementaux qu'il engage invitent à considérer l'art non plus comme la consommation d'un objet esthétique, mais davantage comme **un espace d'investigation pour le spectateur** où il lui est possible d'expérimenter d'autres modalités d'être en ce monde.

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé l'ingénierie du dispositif dans le but de comprendre ce à quoi engage une expérience de l'espace ramenée à l'échelle du corps. Le travail de partition et de dispositif nous a permis de réfléchir l'enchevêtrement des sensations et de l'attention comme étant au fondement d'une traversée de spatialités. Dans le prochain cycle de travail, je poursuivrai la réflexion en interrogeant la manière dont le dispositif scénique réfléchit et organise le temps vécu : comment est-il possible de valoriser l'indétermination intrinsèque à toute rencontre ? Sous quel paramètre est-il possible de réfléchir un tel dispositif ? Qu'est-ce que cette approche révèle sur l'être-ensemble ?

LE TEMPS VÉCU (TROISIÈME CYCLE)

Ce troisième cycle de travail contribue à répondre à la question de recherche²⁴ en démontrant comment des dispositifs scéniques peuvent être en mesure d'**exacerber l'expérience et notre compréhension de l'être-ensemble**. Pour ce faire, ce cycle de travail se consacrera à observer le temps vécu à l'œuvre dans le dispositif *Étude sur la lumière dynamique* (Dalphon, 2019). Nous verrons comment ce dispositif se consolide autour de la singularité de chacune des situations de coprésence traversées par le spectateur. Cette création permettra d'initier une réflexion autour du dispositif et de la rencontre comme un espace d'exposition et d'échange.

²⁴ Comment une approche somatique de la création scénographique permet-elle d'organiser des dispositifs scéniques qui exacerbent l'expérience et la compréhension de l'être-ensemble ?

CHAPITRE 5 : RÉFLÉCHIR À TRAVERS
« ÉTUDE SUR LA LUMIÈRE DYNAMIQUE »

Le chapitre précédent a démontré comment une réflexion conceptuelle au croisement de la partition et du dispositif invite le spectateur dans une traversée de spatialités où il lui est possible d'expérimenter d'autres modalités d'être en ce monde. Les œuvres *Dans l'idée de ne plus être ici*, *Èbe* et *Mythes* démontrent comment la lumière est ce qui constitue une spatialité et un rapport de coprésence. Dans ce contexte, la lumière s'affirme comme liant et elle expose sans compromis toute son agentivité. Elle ajoute une qualité (couleur, forme, texture, direction) et elle met en tension ce qui se trouve sur scène (en illuminant un élément plutôt qu'un autre). Ce présent chapitre expose plus précisément la manière dont la « lumière dynamique », en organisant une succession de spatialités éphémères, crée un espace mouvant et comment ces constantes métamorphoses interviennent sur la rencontre.

Ce faisant, ce chapitre poursuit la réflexion sur les modalités d'écriture du dispositif, mais cette fois-ci elle prend comme point de départ la relation performeur/espace pour ensuite s'intéresser à la relation performeur/spectateur. Il s'agira de présenter le cadre conceptuel et les paramètres qui permettent **une expérience conscientisée de l'être-ensemble**. Pour y arriver nous observerons de quelle manière *Étude sur la lumière dynamique* structure une « attention réflexive²⁵ », c'est-à-dire une situation où « l'individu [le spectateur] peut faire attention au dynamiques, aux contraintes, aux dispositifs, et surtout aux valorisations, qui conditionnent son attention » (Citton, 2014, p.286).

²⁵ Pour Citton, l'attention réflexive (front of the mind) s'oppose à l'attention automatique (back of the mind) (2014, p.79).

5.1 LES PARAMÈTRES D'UNE LUMIÈRE DYNAMIQUE

Ma réflexion autour de la lumière dynamique trouve son origine dans le projet de recherche *Dynamic Light* initié en 2018 par Christ Salter²⁶. L'objectif du projet de recherche était de réfléchir la lumière non plus selon les paramètres de l'image, comme il est habituel de la penser en arts vivants (et comme nous l'avons schématisé dans la section 4.5.1, figure 4.14), mais selon des paramètres similaires à ceux de la musique (Salter, 2018). Salter proposait alors d'envisager l'usage de mots tels que « patterns, rhythms, phrases and gestures » pour générer « a strong emotional experience of “vitality,” the manifestation of being alive, between human viewers and the medium of light » (*idem*) Au fondement de son projet, Salter interrogeait la capacité des dispositifs à autogénérer leurs propres comportements comme pourrait le faire l'intelligence artificielle (AI), et la vie artificielle (A-Life).

Ce projet de recherche-crédation s'est déployé sur deux axes de travail. D'un côté, il s'est consacré à la réalisation d'une installation publique au Barbican Center à Londres et, de l'autre, à la mise sur pied d'ateliers interdisciplinaires rassemblant artistes et chercheurs de la lumière, dans le but de décroisonner certains savoirs et d'en hybrider d'autres. J'ai assisté au premier atelier qui s'est tenu les 29-30 novembre 2018 au Xmodal's lab de l'université Concordia. L'atelier a rassemblé Marcelo Wanderley (nouvelles interfaces musicales, University McGill), David Howes (Anthropologie des sens, université Concordia), Nancy Bussièrès (Éclairagiste en théâtre, UQÀM), Takashi Ikegami, (A-Life/physique, Université de Tokyo), Jean-Sebastien Senécal (machine learning/AI, université du Maine), Samuel Bianchini (comportements et art médiatique, ENSAD-Paris) et Alexandre Saunier (performance

²⁶ Professeur au *Design and Computation Arts Department* de l'Université de Concordia.

de lumière en direct, étudiant au doctorat à l'université Concordia). Tous, nous partageons une prémisse de base : il existe très peu de modèles conceptuels, mis à part celui de l'image fixe, pour réfléchir et travailler la lumière en art. L'idée de réfléchir le caractère dynamique de la lumière m'est apparu très stimulant, car elle permettait d'observer, dans une perspective interartistique, comment la lumière opère dans le temps et l'espace.

Ainsi, le dispositif *Étude sur la lumière dynamique* est né d'un questionnement formel précis : quel appareillage d'éclairage permettrait de moduler notre perception d'un lieu qui, lui, resterait structurellement toujours le même ? Cette interrogation prend pour acquis qu'intervenir sur notre perception du lieu engendre inévitablement différentes spatialités, et donc, différentes manières d'être en ce lieu. La lumière est comprise en théâtre comme ayant certaines caractéristiques : une couleur, une intensité lumineuse, une qualité, une direction et une forme (Valentin, 1982). Pour réfléchir la lumière dynamique, j'ai décidé d'initier la recherche autour du paramètre de la direction de lumière et de la luminosité.

5.1.1 LA DIRECTION DE LUMIÈRE

On peut facilement comprendre l'impact de la direction de la lumière sur notre perception de l'espace. Il suffit d'observer la trajectoire du soleil et son impact sur les volumes d'une ville, par exemple. Notre lecture de la ville et l'atmosphère qui s'installe le matin avec les rayons rasants le sol est très différent de la perception de la même ville à midi avec les rayons perpendiculaires au sol. Les ombres ne sont pas les mêmes, l'éblouissement n'est pas le même. En travaillant sur la direction de lumière, nous avons été en mesure de distinguer trois éléments au fondement de notre dispositif.

LE POINT DE VUE

Le travail de la direction de lumière est un travail de point de vue. C'est-à-dire qu'un objet nous apparaît à contre-jour, car il est entre nous et la lumière (Figure 5.1, flèche 1). Mais si nous nous déplaçons du côté de la lumière, l'effet de contre-jour se perd, car la lumière éclaire maintenant pleinement la face de l'objet que l'on observe (Figure 5.1, flèche 2).

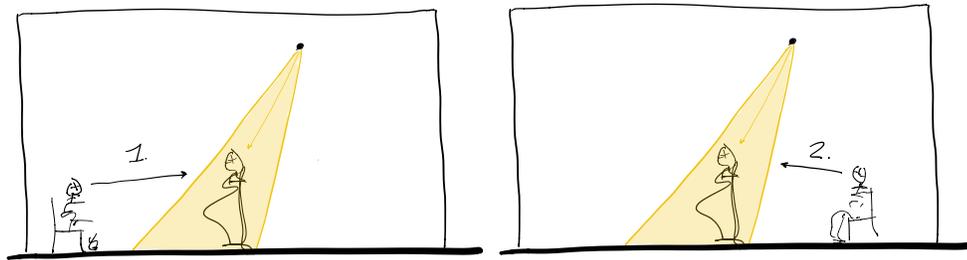


Figure 5.1 - Direction de lumière et point de vue (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Suivant cette logique, une installation qui organise l'expérience avec différentes directions de lumières gagne en malléabilité, si tous les spectateurs sont du même côté. Ce constat révèle la nécessité de favoriser un dispositif avec une configuration frontale.

LA TRAJECTOIRE DE LA LUMIÈRE

Ensuite, à quoi pourrait ressembler un appareil d'éclairage capable de modifier son angle de frappe sur un objet ? Est-ce que les appareils motorisés sur le marché professionnel le permettraient ? Il est vrai que les lampes motorisées avec leur tête rotative ont la capacité de bouger et donc d'éclairer plusieurs endroits d'un espace successivement (Figure 5.2, A). Cependant, ils ne peuvent éclairer le même endroit

avec deux angles de frappe différents. Pour ce faire, il faudrait déplacer l'appareil dans l'espace (Figure 5.2, B).

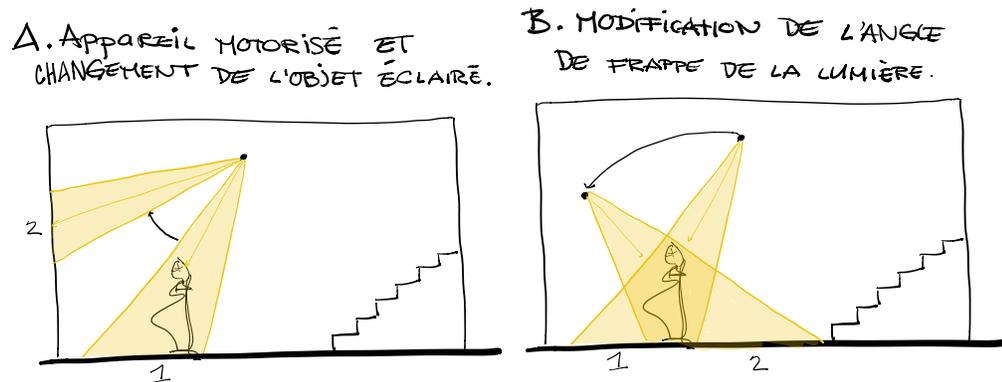


Figure 5.2 - Direction de lumière
Schéma Hugo Dalphond, 2020

La direction de lumière dépend donc de la position de la lampe dans l'espace et non du possible déplacement du faisceau de lumière dans l'espace. J'ai alors imaginé un appareil motorisé permettant de déplacer une source d'éclairage en fonction d'une trajectoire précise (Figure 5.3).

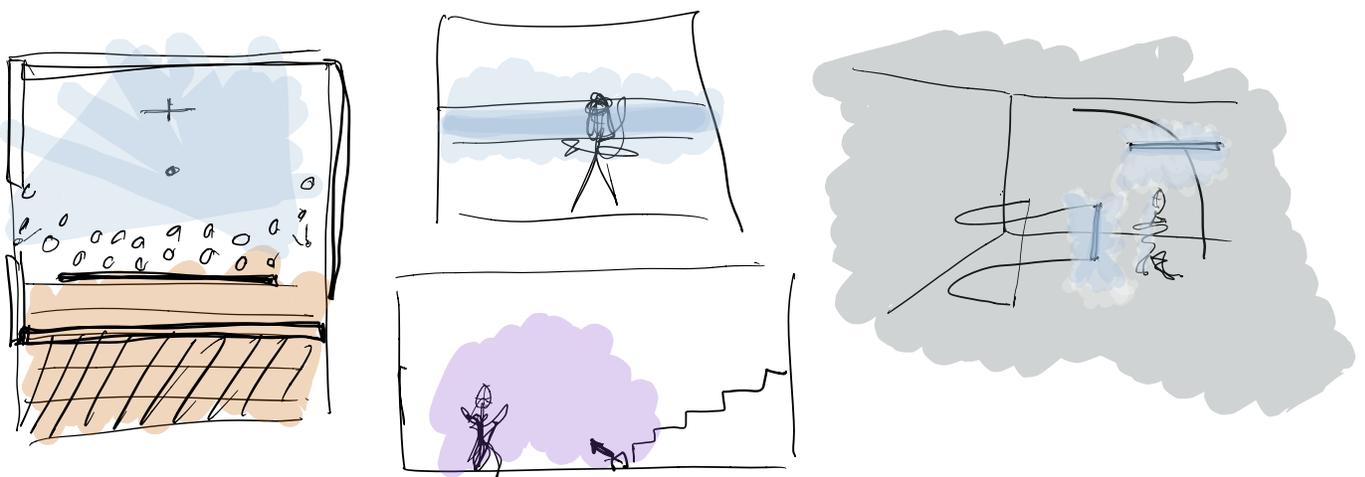


Figure 5.3 - Premiers croquis (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

En observant mes croquis, j'ai réalisé que toutes les configurations ne généraient pas nécessairement les mêmes possibilités. La configuration que je cherchais était celle me permettant de décliner, avec le meilleur contrôle possible, des spatialités contrastées. La qualité des contrastes dépendait de la trajectoire de la source lumineuse dans l'espace en relation à l'objet éclairé : plus elle dessine un grand arc autour de l'objet, plus la lumière propose une diversité d'angles de frappe, et donc plus la composition des ombres et lumières sur l'objet éclairé est modulée. J'ai choisi de conserver la proposition ayant le déplacement de la lumière correspondant à la course la plus ample, ce qui était garant de situations contrastées (Figure 5.4, vue de côté).

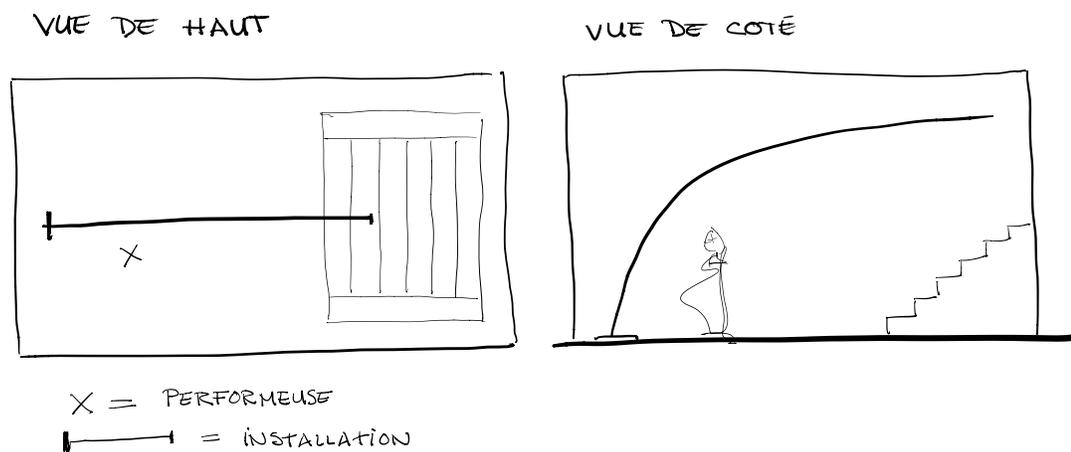


Figure 5.4 - Rapport scène-salle et déplacement de la lumière (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

L'ANGLE DE FRAPPE ET L'OBJET ÉCLAIRÉ

Par la suite, j'ai positionné au centre de l'espace un corps. Fidèle à ma pratique et spécifique à la scénographie qui implique performeur et spectateur dans un espace partagé, il ne pouvait y avoir un travail d'espace sans l'échelle du corps, ni dispositif sans performance, et aucune possibilité de questionner l'être-ensemble sans coprésence.

Sur l'appareil motorisé, j'ai imaginé installer une lampe d'éclairage traditionnelle orientée vers le corps. Les croquis réalisés ont permis de convoquer le vocabulaire de l'éclairagiste et d'anticiper quelques situations (Figure 5.5).

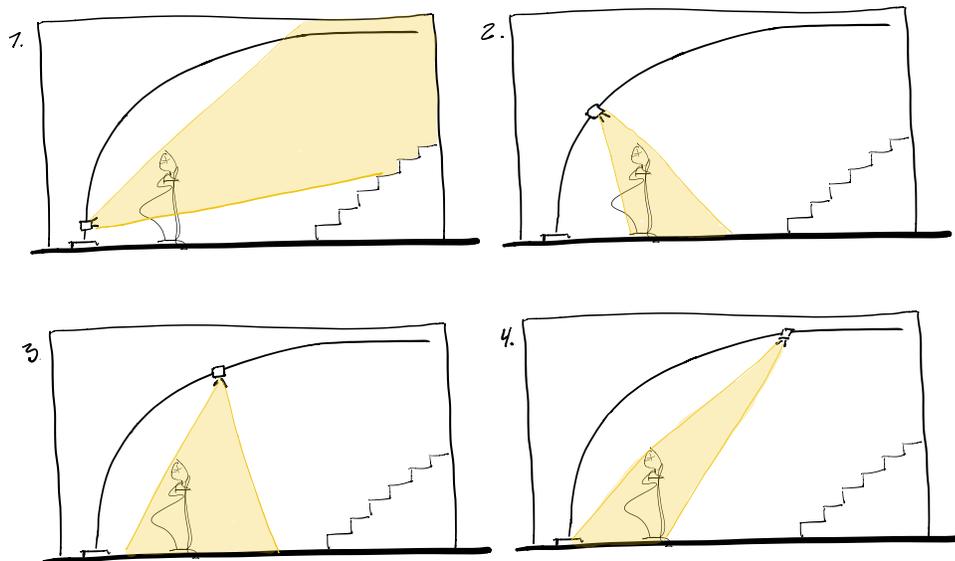


Figure 5.5 - Positions et lumière directionnelle (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

La position 1 crée un éclairage à contre-jour et permet d'obtenir une silhouette noire. La position 2 permet de dévoiler le volume des épaules et du haut de la tête. La position 3 crée un éclairage en douche, permet d'éclairer de manière partielle le visage et offre le volume général du corps. La position 4 crée un éclairage de face et permet l'effacement des ombres sur le corps.

Une traversée de ces quatre positions permet de moduler notre perception du corps. Cependant, dans sa course, la lumière n'intervient pas sur l'espace. La lampe d'éclairage traditionnelle a un angle d'ouverture réduit et produit un faisceau étroit et contrôlé. Une lumière orientée sur le corps a ainsi peu d'incidence directe ou indirecte (par réflexion au sol par exemple) sur l'environnement. J'ai alors imaginé de

remplacer la lampe d'éclairage traditionnelle par un tube lumineux qui produirait une lumière diffuse et multidirectionnelle. En revoyant les mêmes positions, il y avait soudainement une modulation également du lieu (Figure 5.6).

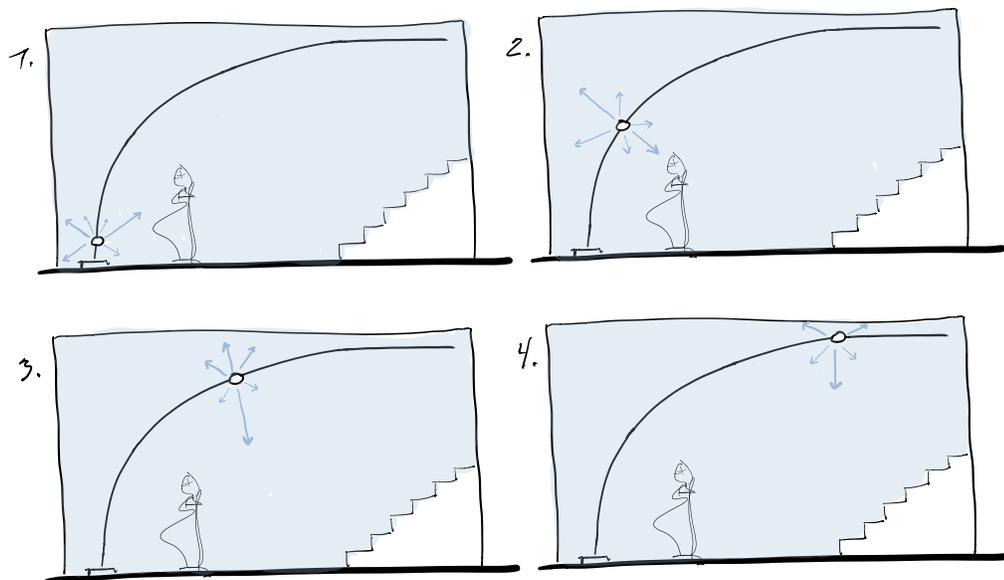


Figure 5.6 - Positions et lumière diffuse (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Position 1 : Le bas du mur lointain est éclairé

Position 2 : L'angle du mur lointain et du plafond est éclairé

Position 3 : Le plafond est mis en valeur, tandis que le mur du fond devient sombre.

Position 4 : L'espace entre le performeur et le public est mis en valeur.

5.1.2 LA LUMINOSITÉ

Le déplacement de la source lumineuse dans l'espace, et donc la modulation de l'angle de frappe sur l'objet éclairé, constitue une situation où la lumière est « dynamique », car dans sa trajectoire, la lumière déplace les ombres et les lumières sur l'objet éclairé, transformant ainsi la composition de l'espace et donc notre perception de celui-ci. L'intensité lumineuse intervient également sur la perception

que nous avons d'un lieu. Un même espace éclairé par une chandelle ou éclairé par un fluorescent industriel ne se lit pas de la même manière. Cette lecture dépend à la fois de l'intensité lumineuse de la source d'éclairage et de la luminance, c'est-à-dire de la capacité des éléments autour de la source lumineuse à refléter et produire une lumière indirecte.

La luminance dépend notamment de la distance entre la source et ce qui l'entoure. Dans le dispositif tel que présenté jusqu'à maintenant, la trajectoire de la lumière induit d'emblée des rapports de proximité différents et donc une fluctuation des intensités lumineuses. Par exemple, dans la position 1 de la figure 5.6, on comprend que le bas du mur sera plus éclairé, car la source y est très près. On remarque également que dans la position 3, ce sera le plafond qui sera plus lumineux. Le caractère dynamique de la lumière s'incarne, ici, dans le passage de l'une à l'autre de ces positions.

En ce qui concerne l'intensité, le caractère dynamique de la lumière s'incarne dans les variations de l'apport électrique qui alimente le tube lumineux. En intervenant sur l'intensité, à l'aide d'une console d'éclairage, il devient possible de travailler le comportement de la luminosité. L'intensité et la luminance constituent deux nouveaux éléments au fondement du dispositif.

5.1.3 L'APPAREIL LUMINEUX MOTORISÉ ET SA PROGRAMMATION

Dans sa version finale (Figures 5.7), l'appareil lumineux motorisé créé se constitue de trois éléments. Premièrement, il y a la section du rail en arc (Figure 5.7, section A). Il s'étend sur 20' et culmine à 18' de hauteur. Ensuite, il y a la section du rail en ligne droite qui fait 8' dans cette représentation, mais qui peut être agrandi à volonté (Figure 5.7, section B). L'intention est que le tube puisse se rendre assez près de la

première rangée de spectateurs. Les sections A et B sont réfléchies de manière à être entre 3' et 4' de distance du plafond et du mur du fond dans le but d'engendrer une luminance importante sur l'espace. Finalement, l'appareil est constitué d'un tube lumineux de 4' attaché à un chariot qui lui est fixé sur le rail. Sur le chariot, il y a 8 piles AA pour l'alimentation électrique et une interface DMX sans fil pour relier le contrôle du tube à la console d'éclairage. Le tube est ainsi autonome et se contrôle à distance. Le tube lumineux est constitué de 2 lignes de DELs d'une couleur blanche froide. Une ligne pointe vers l'avant-scène et l'autre vers l'arrière-scène. On comprend que la source d'éclairage est ainsi un appareil lumineux motorisé spécialement conçu pour ce dispositif scénique.

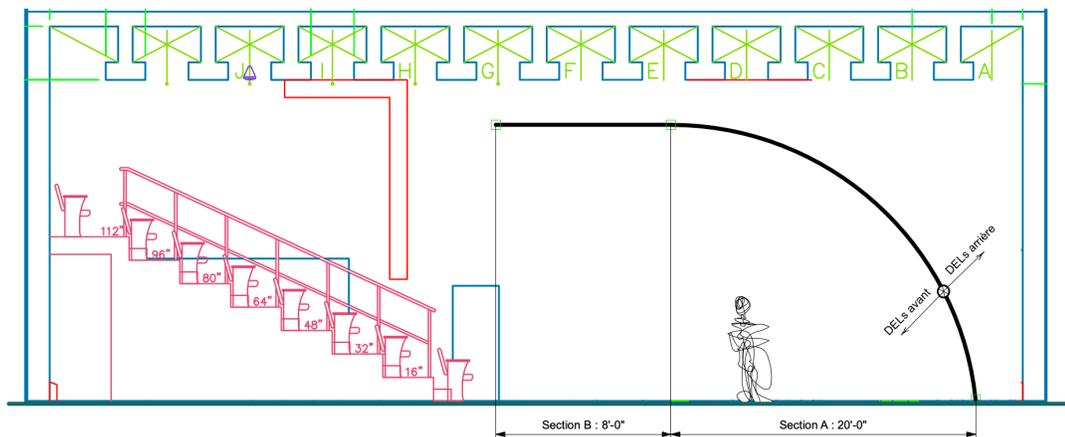


Figure 5.7 - Détails de l'appareil lumineux motorisé (*Lumière dynamique*, 2019)
Plan Hugo Dalphond, 2019

Dans les premières expérimentations avec le tube lumineux, nous avons exploré le clignotement de la lumière. En passant rapidement d'un espace très lumineux à un espace sombre, il y avait un effet de persistance rétinienne qui engourdissait les yeux et qui nous faisait douter des volumes et des distances entre les plans. La question des rythmes de la lumière s'est ainsi rapidement imposée. En modifiant le seuil de luminosité minimale de départ (Figure 5.8, point A), le temps nécessaire pour monter

(B) vers la luminosité maximale (C), le temps de latence au sommet (D), le temps nécessaire pour descendre vers le seuil minimal (E) et le seuil minimal final (F), nous avons réalisé qu'il était possible de modifier la qualité de l'espace perçu, mais également, à travers l'expérience prolongée de ces différents rythmes, j'observais que notre attention subissait également une transformation.

5.1.4 LES COMPORTEMENTS POSSIBLES

En modifiant les paramètres de la durée (Figure 5.8, paramètre B, D, E) et de l'intensité du clignotement (Figure 5.8, paramètre A, C, F), nous avons décliné différents comportements et ainsi raffiné la capacité de la lumière à intervenir sur notre perception de l'espace et du temps.

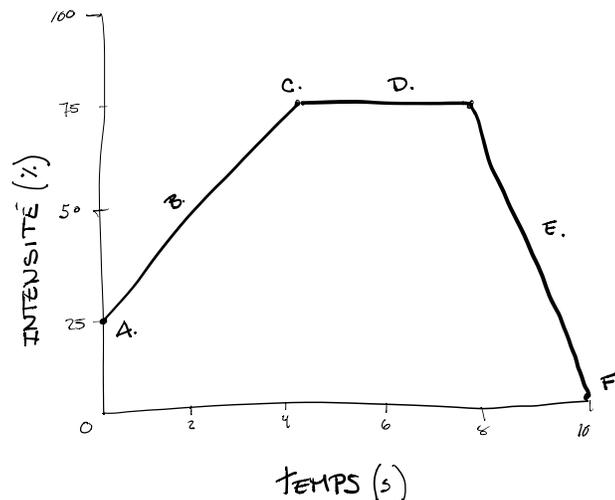


Figure 5.8 - Paramètres du comportement de la lumière
Schéma Hugo Dalphond, 2020

SE FONDRE DANS LA SPATIALITÉ

Nos premières expérimentations nous ont permis de dégager trois comportements : le métronome, le métronome étiré et le contre-mouvement. Le métronome est composé

d'une courbe régulière (Figure 5.9) où le temps de la montée est égal au temps de la descente.

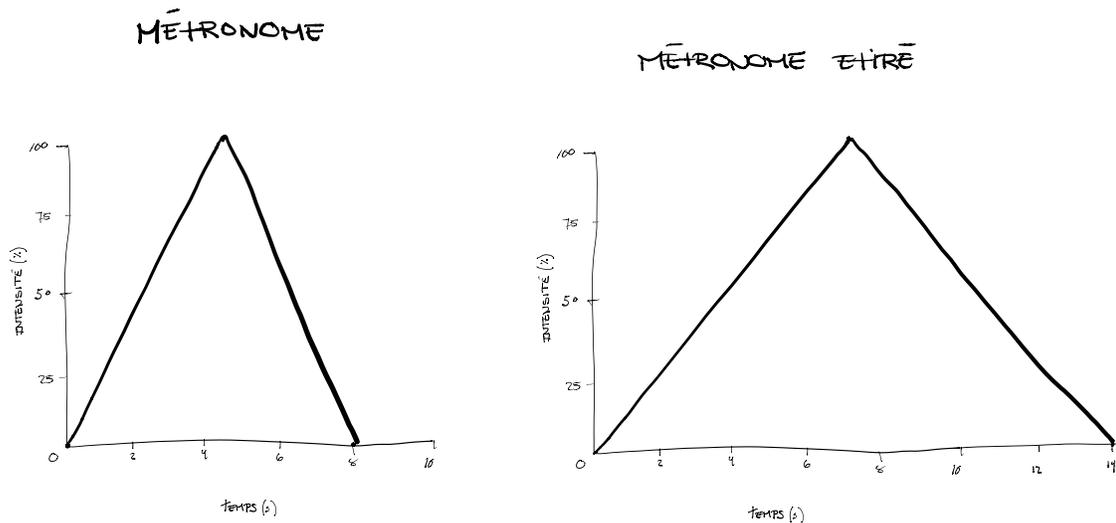


Figure 5.9 - Déclinaison des pulsations I (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Cette régularité, lorsqu'on l'expérimente à répétition et sur une longue durée, installe une spatialité qui devient hypnotique. Aussi, en allongeant subtilement ces temps, nous avons remarqué une variante nommée le « métronome étiré » qui donnait l'impression d'un temps qui s'étire (Figure 5.9). Dans le contexte d'un métronome, notre expérience du temps se mesure en relation aux mouvements produits par celui-ci. Notre corps se synchronise à son rythme et ses allers-retours deviennent l'échelon cadrant le réel. En éloignant toujours plus l'instant où l'espace est le plus lumineux par exemple, il se crée un écart qui s'agrandit et au sein duquel il est possible d'exécuter un plus grand nombre d'actions. De ce contraste naît l'impression d'un temps qui s'étire, ce qui participe à brouiller les repères temporels du spectateur.

Nous avons également obtenu des résultats similaires avec le contre-mouvement (Figure 5.10). Alors que l'exploration précédente engageait les deux rubans DELs

autour du même comportement, ici, nous avons exploré l'idée d'un mouvement qui consistait à allumer l'arrière du tube au moment où l'avant s'éteignait et vice-versa. J'avais alors l'impression que le mur arrière s'approchait et s'agrandissait quand il était allumé, et qu'au contraire, il s'éloignait et se réduisait quand il était dans la pénombre. Ceci engendrait une alternance des plans visuels : à un moment le mur du fond prenait le majeur, et par la suite, c'était le tour de l'espace au-devant du tube lumineux.

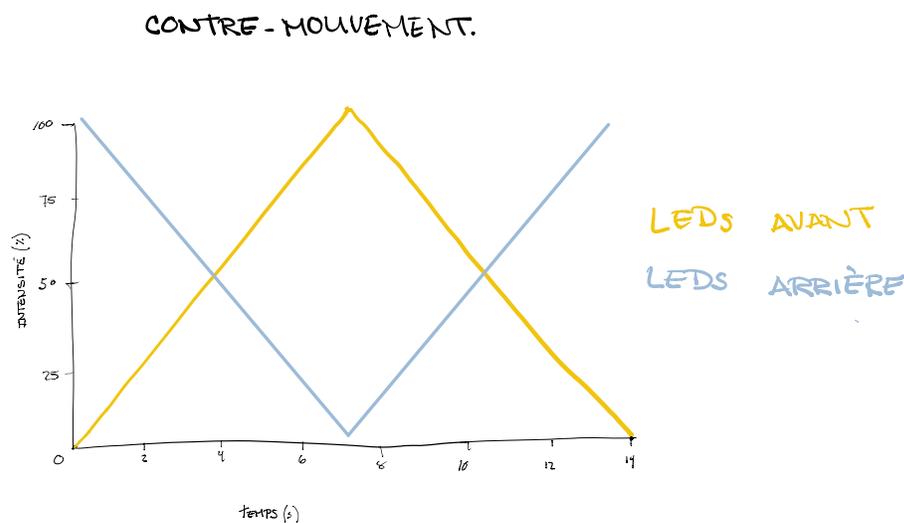


Figure 5.10 - Déclinaison des pulsations II (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Ces trois explorations ont permis d'établir que des rythmes lumineux réguliers, expérimentés de manière continue, permettaient à l'observateur de se familiariser aux modulations de l'espace pour ultimement se fondre dans la spatialité et son rythme. Les rythmes réguliers, parce qu'ils bercent, parce qu'ils sont contagieux et parce qu'ils sont intuitivement compréhensibles, permettent à la pensée en corps de prendre le dessus. Ce procédé me donnait l'impression d'avoir davantage conscience des différents éléments présents et composants la situation : mon attention diffuse suit les

rythmes réguliers d'allers-retours proposés par lumière pour se poser au hasard et de manière détachée sur ce qui se trouve dans l'espace.

ÊTRE EXTÉRIEUR À LA SPATIALITÉ

Une deuxième série d'explorations nous a permis de découvrir trois nouveaux comportements : l'expiration prolongée, l'expiration compressée et le contre-mouvement déphasé. Le comportement de l'expiration prolongée et le comportement de l'expiration compressée (Figure 5.11) fonctionnent de manière similaire. En allongeant un des deux mouvements de la courbe, il se crée une asymétrie qui me semble capter l'attention et éveiller le corps. La partie la plus courte de la courbe ponctue le temps et, ce faisant, active l'attention.

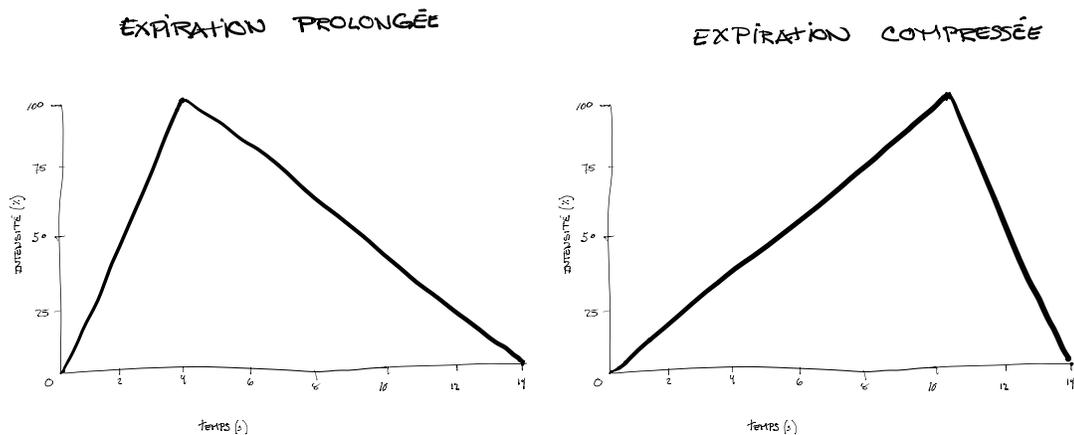


Figure 5.11 - Déclinaison des pulsations III (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

J'ai expérimenté un effet semblable également autour d'une variante du contre-mouvement dans lequel nous avons introduit un effet de décalage (Figure 5.12). Pour ce faire, nous avons attribué au ruban DELs éclairant vers l'avant un comportement légèrement plus court que celui éclairant vers l'arrière. Au lieu d'offrir un contre-mouvement régulier, il s'installait, ici, un déphasage léger, mais cumulatif, qui créait

un effet de dislocation subtile. Cette anomalie m'invitait à porter mon attention de manière plus aiguë sur la situation pour tenter de comprendre le changement de rythme, mais étant donné que le déphasage est cumulatif, l'écart est ici constamment changeant.

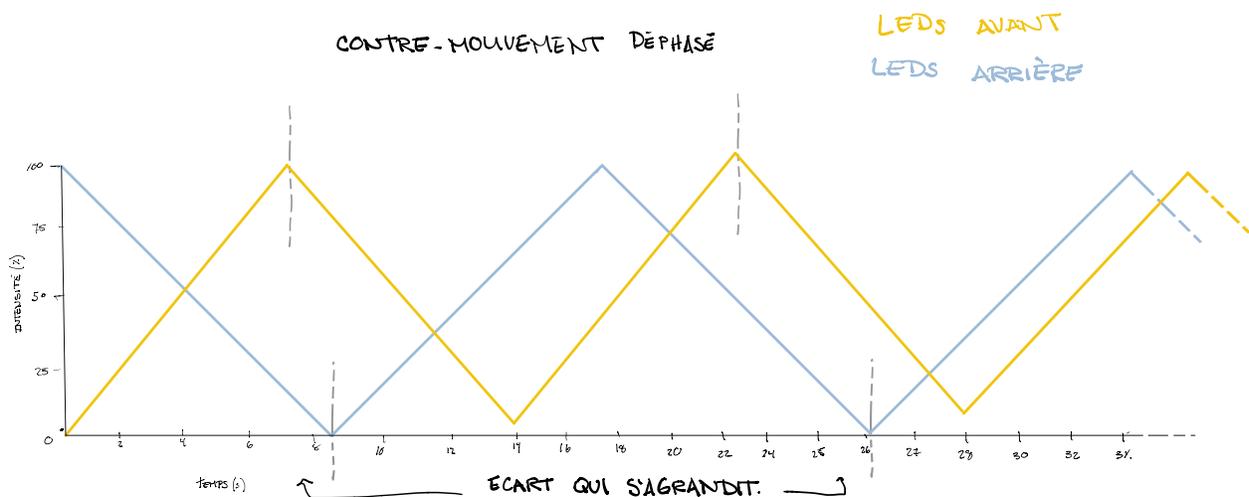


Figure 5.12 - Déclinaison des pulsations IV (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

En somme, ces expérimentations sur le comportement de la lumière ont permis de comprendre l'impact du rythme sur mon attention : soit il est régulier et alors il est plus facile de basculer dans une contemplation en synchronie avec l'espace ; soit le rythme est irrégulier et, à l'inverse, l'attention est ramenée dans le présent par l'effet d'étrangeté qu'il génère.

On remarque que le passage de l'une à l'autre de ces stratégies scénographiques exacerbe l'acte de voir, car en passant d'un régime d'attention à l'autre (attention diffuse et attention éveillée) ces passages sont des opportunités de prises de conscience sur mon rapport à l'espace. La prochaine section exposera comment le

dispositif tire profit de ces constats sur l'espace et la lumière pour organiser des situations performatives qui engagent la performeuse Myriam Arsenault dans des présences distinctes.

5.1.5 LES SPATIALITÉS ÉPHÉMÈRES

Le travail d'exploration s'est tenu du 10 au 14 mai 2019 à Hexagram dans l'Agora Hydro-Québec, offrant un espace scénique de 40' par 34' (Figure 5.13). Le mur lointain était blanc et nous avons positionné devant celui-ci l'appareil motorisé. Cette résidence nous a permis de découvrir l'espace conçu pour la première fois. Nous y avons installé l'appareil lumineux motorisé et nous avons travaillé avec Myriam, par improvisation structurée autour de chacune des quatre positions du tube lumineux anticipées jusqu'à maintenant (Figure 5.6).

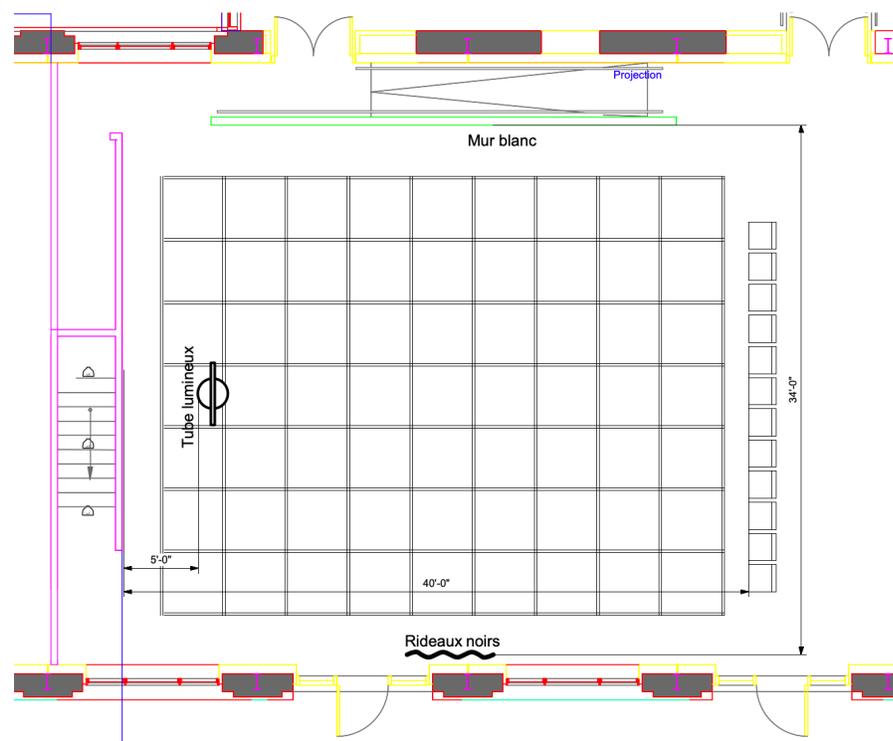


Figure 5.13 - Plan de l'installation à Hexagram (*Lumière dynamique*, 2019)
Plan Hugo Dalphond, 2019

Jusqu'ici, la coprésence faisait référence à la relation performeur/observateur. Ces explorations ont révélé le travail de coprésence entre le lieu et son occupant, c'est-à-dire entre l'espace scénique et la performeuse.

L'une est un agent de l'existence de l'autre, et *vice versa*. Selon ce paradigme, l'individu fait le lieu, qui fait l'individu. L'espace n'est plus alors une simple ressource pour les activités humaines, un habitat au sens de l'écologie. Il n'est pas seulement organisé par les rapports entre individus ou groupe d'individus, l'espace comme ressource et résultat de rapports sociaux. Il est engagé en tant qu'agent dans la fabrication des événements qui s'y déroulent. (Lévy, 2004, p.101)

Lors des explorations, j'ai observé que le rapport espace/performeur déclinait trois zones poreuses (Figure 5.14).

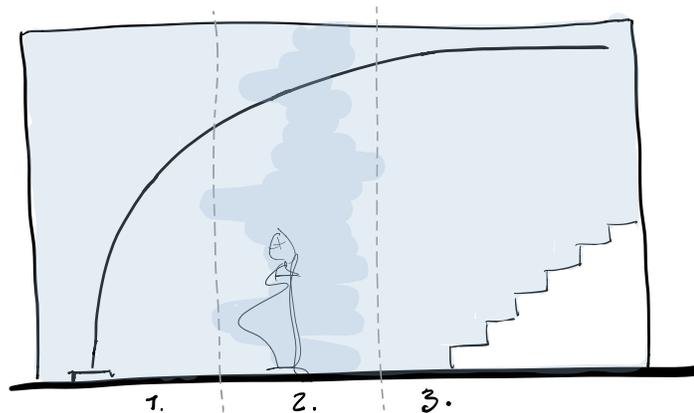


Figure 5.14 - Trois zones (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

ZONE 1 - LA COMPOSITION ARCHITECTURALE

Nous avons observé que la zone lointaine avait un potentiel poétique fort (Figure 5.14, zone 1). Lorsque le tube éclairait vers l'avant en position 1 ou 2, la lumière éblouissait le public et donnait l'impression d'une avant-scène plongée dans la pénombre (Figure 5.15). Également, la lumière révélait le caractère lustré du

plancher. Il s'installait sous cette configuration une atmosphère éthérée où cohabitaient en équilibre le tube lumineux, la réflexion du tube sur le sol et le corps de Myriam.



Figure 5.15 - Atmosphère éthérée (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

Également en position 1 et 2, lorsque le tube éclairait vers l'arrière, la lumière renvoyait le mur lointain au premier plan de la perception. Il n'était pas, à proprement parler, spatialement au premier plan, étant donné qu'il y avait le corps de Myriam entre le mur et le public, mais il était si imposant de par sa blancheur et ses dimensions ainsi révélées que, du point de vue de la perception, il s'imposait dans ma lecture du lieu. Dans cette nouvelle configuration, la matérialité du mur instaurait une atmosphère à la fois vaporeuse et solidement ancrée dans un espace hors d'atteinte. Le corps semblait ici errant et engagé dans l'attente de quelque chose à venir (Figure 5.16).



Figure 5.16 - Atmosphère ancrée et concrète (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

De cette zone arrière irradiait une atmosphère irréelle, voire poétique, au sein de laquelle le corps se lisait dans sa relation à ce qui l'englobait. Mon regard valsait continuellement entre le mur, le corps, le plancher, faisant ainsi l'expérience d'une composition à échelle architecturale. Cette impression était exacerbée par le corps qui en contre-jour m'apparaissait constamment effacé. Je ne pouvais pas voir ses détails ou même accéder au visage. J'observais plutôt une masse vagabonder dans un environnement immatériel, un corps oscillant au rythme de ses déplacements et de ses changements de poids.

ZONE 3 - L'AUTRE ET MOI

Dans un second temps, nous avons exploré l'avant-scène (Figure 5.14, zone 3). En position 4, le tube éclairait simultanément l'espace du spectateur et l'espace du performeur. Dans cette configuration, il était facile de faire abstraction du lieu, car très peu de lumière atteignait les murs environnants. Ainsi, rapidement, Myriam

devenait ce sur quoi l'attention se concentrait (Figure 5.17). Ici, elle devenait un individu concret et réel, et non plus un simple élément abstrait participant à la composition globale d'une image scénique. Je pouvais maintenant voir les pores de sa peau, le blanc de ses yeux, sa transpiration.



Figure 5.17 - Régime d'attention ramené au corps (Lumière dynamique, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

Aussi, la lumière éclairait maintenant le public. J'avais l'impression d'être vu. Je réalisais ainsi que dans la pénombre j'étais en sécurité, alors que maintenant j'avais l'impression d'être vulnérable. Cette configuration de l'espace redéfinissait les paramètres du contrat implicite sur lequel se fondait la relation de coprésence : ce que j'acceptais lorsque j'étais dans l'ombre et à distance devenait ici imposé et inconfortable maintenant que j'étais vu et physiquement impliqué. Aussi, la relation avec Myriam devenait plus tangible. Cette lumière ramenait au premier plan de l'expérience l'immédiateté de cette rencontre. Ce nouveau rapport de coprésence me sortait de ma posture contemplative, car il ouvrait la voie à des questionnements

existentiels révélant la singularité du moment : qui est-elle ? Que fait-elle sur scène ? Pourquoi a-t-elle bougé ainsi ? Me regarde-t-elle ? Comment dois-je me comporter pour ne pas la déranger dans sa performance ? Est-ce qu'on me demande de m'effacer ? Comment contribuer à cette situation de coprésence ?

ZONE 2 - L'IRRÉGULARITÉ SPATIALE

Nous avons terminé notre travail en explorant la zone centrale (Figure 5.14, zone 2). À travers la position 3, il était possible d'éclairer uniquement le plafond révélant sa masse et sa structure technique. Le tube permettait de générer une lumière intense qui se réfléchissait dans tout l'espace. Les murs étaient visibles mais de manière estompée seulement et le corps semblait alors enveloppé d'une douce atmosphère intemporelle et fragile. Cette impression de poésie étrange est probablement due au fait qu'il est très peu commun de faire l'expérience d'une lumière intense, réfléchie et diffuse dans un théâtre. Cette atmosphère me rappellerait l'éclairage naturel de certains lieux de culte munis de quelques rares fenêtres positionnées en hauteur qui laissent entrer des rayons lumineux à la fois diffus et très concentrés.

Lorsque le tube envoyait de la lumière vers le plancher, à l'inverse, on quittait aussitôt la douce enveloppe pour un espace plus concret. Cette configuration permettait d'inonder et d'isoler une petite portion de la scène d'une lumière intense. Dans cette situation, le corps cessait alors d'être en contre-jour. Il devenait soudainement lisible et accessible, tout en demeurant fragmenté par les ombres de la lumière en douche.

J'ai observé que l'atmosphère de la zone centrale dépendait du déplacement de Myriam. Très versatile, cette zone se teintait de ce que Myriam apportait avec elle. Ainsi lorsqu'elle provenait de l'arrière-scène et qu'elle cheminait vers l'avant, la zone

centrale portait un caractère éthéré plus fort, jusqu'à ce que soudainement, cette impression s'estompe. À l'inverse, en traversant l'espace de l'avant-scène vers l'arrière-scène, la zone centrale s'étayait d'un caractère concret qui, lui aussi, se dissipait au fur et à mesure du déplacement. Cette zone s'est affirmée comme un espace où se superposaient deux spatialités dans lesquelles les déplacements de la performeuse agissaient comme les agents de bascule qui rendaient lisible l'une ou l'autre de ces spatialités.

En somme, ces explorations ont permis de discerner deux situations distinctes. L'une où j'ai été interpellé par la force d'une composition scénique à saveur architecturale (équilibre et jeux de rapports entre les proportions, l'échelle, les masses, etc.), et l'autre où j'ai été interpellé par la simplicité d'un corps qui offre son geste et son effort. Également, ce travail participe à répondre à l'intention présentée en début de chapitre sur les modalités de composition d'un « espace mouvant et en constantes métamorphoses ». J'ai révélé trois composantes : premièrement, il y a un potentiel de tension spatiale dans les rapports de distance entre le loin et le près ; deuxièmement, une opposition au niveau des spatialités d'un côté éthérée et de l'autre plutôt concrète ; et troisièmement, une opportunité pour la performeuse d'activer les spatialités par ses déplacements dans l'espace.

5.2 LA PLACE DU SPECTATEUR

Nous l'avons vu à travers la notion d'habiter, les lieux induisent chacun une pratique de l'espace spécifique, c'est-à-dire une manière d'être en ce lieu. L'espace scénique n'y fait pas exception. Il est traversé et constitué de conventions qui orientent notre manière d'être individuellement et collectivement, et ce faisant, il définit un type de rencontre (scène-salle, performeur-spectateur, œuvre-spectateur) bien précis.

« Comment procéder avec l'espace scénique qui [nous] enserre ? », nous demande la critique et intellectuelle Laurence Loupe (dans Perrin, 2012, p.250).

L'influence de la structure des théâtres sur l'expérience du spectateur et sur la nature des créations n'est plus à expliciter, ce constat a été présenté maintes fois (Crary, 1994 ; Carlson, 1989). Les logiques picturales au fondement de l'espace scénique, en privilégiant la vision linéaire, la mise à distance du spectateur et la composition de tableaux visuels, renforcent l'idée selon laquelle le théâtre est une « boîte à illusions ».

Cependant, l'événement scénique contemporain, en court-circuitant le rapport scène-salle, en interrompant le récit et en créant des œuvres destinées à d'autres modalités perceptives quitte le paradigme pictural traditionnel et participe à définir les contours d'un paradigme performatif et expérientiel (Lehmann, 2002 ; Loupe, 2007 ; Febvre, 2001 et 1992). Malgré cela, au fondement même de la représentation, il demeure que le spectateur doit se comporter comme on le lui demande, et implicitement, comme le souligne Marie-Christine Lesage, on lui demande traditionnellement de se faire oublier. Le point de départ de l'argumentaire de Lesage peut sembler anecdotique, voir amusant, mais il est néanmoins le reflet de la place et du rôle du spectateur dans l'événement scénique. Elle présente le moment où, tout juste avant le spectacle, un message audio est diffusé aux spectateurs pour leur demander de débarrasser leurs bonbons maintenant, plutôt que lors de la représentation, pour ainsi ne pas interférer au bon déroulement de la soirée.

Comment ne pas lire dans ce message une injonction paradoxale ? Le théâtre a besoin de vous, chers spectateurs, pour exister, mais pour la bonne marche de notre art, il vous faut disparaître dans le noir de notre salle : ne faites plus de bruit, taisez-vous, bougez le moins possible, ne respirez pas trop fort, faites comme si vous n'existiez pas, sauf

lorsque vient le temps de rire. Non seulement le spectateur doit faire comme s'il n'avait pas de corps, mais on ne le sollicite pas en tant que présence vivante pendant la représentation : pour les acteurs en scène, il n'existe pas, ou que très rarement. (Lesage, 2013, p.132)

Avec ce questionnement, elle déplace l'enjeu au théâtre autour du spectateur à savoir si l'événement scénique engendre un spectateur passif ou actif (Carpentier, 2017 ; Cyr, 2005 ; Wiame, 2015 ; Rancière, 2008 ; Mervant-Roux, 1998). Ce faisant, elle ramène l'interrogation autour du spectateur sur le terrain de la coprésence et de la dimension sensible sous-jacente à l'expérience théâtrale partagée plutôt qu'autour d'une interrogation cherchant à valider une bonne et une moins bonne posture de réception chez le spectateur.

On ne peut imposer à une salle le silence ni l'attention par des injonctions ; le silence – et il y en a de profonds –, lorsqu'il advient, est une grâce que la scène aura su créer par la force de son incarnation sensible tournée vers cet Autre qui lui fait face, dans le noir de sa présence. (Lesage, 2013, p.132)

La rencontre au théâtre est souvent non aboutie. C'est une rencontre fermée sur le seul sujet de l'acteur et du récit, ce qui a pour conséquence de maintenir la relation scène-salle dans une dynamique unidirectionnelle. Comment le spectateur pourrait-il se sentir concerné par ce qui se déroule sur scène si la scène ne valorise pas sa présence ? « Non le spectateur assis dans son fauteuil n'est pas passif : il n'attend qu'un signe pour être animé par la scène. Encore faut-il qu'on le reconnaisse comme présence tangible et réceptive » (Lesage, 2013, p.132).

D'un point de vue scénographique, les propos de Lesage nous ramènent directement à la question de cette thèse concernant les enjeux somatiques du dispositif. Comment « animer le spectateur », comment réhabiliter sa présence ? Comment réfléchir une œuvre autour de situations de coprésence conscientisées, reconnues à la fois par la

scène et la salle ? Dans un contexte où la lumière participe à la construction d'une spatialité, et dans l'optique où une lumière dynamique, donc en mouvement, permet d'établir non plus une spatialité, mais des spatialités, comment le passage de l'une à l'autre de ces spatialités éphémères intervient sur les présences (spectateurs et performeurs) au centre de la dramaturgie de l'œuvre ? Et surtout, comment organiser un dispositif permettant de conscientiser cette rencontre, c'est-à-dire comment révéler par la scénographie les singularités de cette coprésence ?

5.3 LE RÔLE DU PERFORMEUR

Les dernières explorations réalisées avec Myriam ont permis de réaliser que ses déplacements dans l'espace permettaient d'activer des spatialités précises : un déplacement de l'arrière vers l'avant scène n'engendrait pas le même espace qu'un déplacement allant de l'avant vers l'arrière scène ; également certaines positions dans l'espace favorisaient une plus grande intimité avec le public, alors que d'autres positions établissaient une mise à distance plus formelle. De telles observations invitent à interroger le rôle de la performeuse sur scène. Quel est son rôle dans une perspective de rencontre et encore plus particulièrement dans un contexte de dispositif ?

En théâtre, les écrits de Josette Féral permettent de différencier la posture de l'acteur de celle du performeur en opposant la performativité et la théâtralité (Féral, 2013). Je retiens que le geste et l'exécution d'actions sont le propre du performeur, alors que les notions de personnage et d'intention se révèlent être le propre de l'acteur. En danse, une césure similaire existe entre la danse classique où le danseur interprète des figures (logique plus représentationnelle), et la danse contemporaine où le danseur

exécute une gestuelle muée par son ressenti interne (état de corps, émotions, tensions et jeux mécaniques ou musculaires) (Guisgand, 2012, p.34).

En danse comme en théâtre, on remarque un glissement d'une pratique allant du représentationnel vers le performatif. Aussi, dans les deux cas, la performativité se consolide autour des actions posées par le performeur. Suite aux interrogations sur la place du performeur qui ont émergées dans le cadre de la création de *Dans l'idée de ne plus être ici* (section 3.2) et dans le but de les prolonger, quel rôle revient au performeur dans un contexte de dispositif scénique, c'est-à-dire dans un contexte où sa performance ne constitue plus en soi le centre de l'œuvre ?

5.3.1 LA PERFORMATIVITÉ DANS LES PRISES DE CONSCIENCE

J'observe que, dans ma pratique, le performeur est plutôt ce par quoi l'œuvre se déploie, il est le trait d'union entre la collectivité éphémère et l'expérience de l'œuvre. Dans la section 3.2, nous parlions de sa présence comme d'un pôle magnétique qui influence les dynamiques spatiales du dispositif. Dans une telle perspective, au lieu de chercher à représenter quelque chose ou à prendre le rôle d'un performeur virtuose, il devient, dans toute sa simplicité et sa vulnérabilité, l'agent fragile et partiel d'un Nous en devenir. Il est alors question pour le performeur de réfléchir comment opérer la performativité intrinsèque aux situations de coprésence (performeur/espace et performeur/spectateur), plutôt que de réfléchir à opérer sa propre performativité. En orientant ainsi son attention sur la situation, il participe à consolider, par sa qualité de présence, une prise de conscience de l'instant partagé. Cette place atypique du performeur au sein de l'œuvre a grandement été influencée par la pratique somatique de deux artistes avec qui je travaille depuis quelques années : Sarah Dell'Ava et Simon Portigal.

Sarah Dell'Ava engage une réflexion sur le mouvement authentique tel que transmis au Québec par Catherine Lessard, par exemple. Le mouvement authentique se présente comme la pratique d'un mouvement issu de l'écoute de ses pulsions internes, sentiments et tensions. Cette pratique intègre également la présence d'un témoin qui offre son attention bienveillante et qui se laisse simultanément surprendre par l'évolution de la relation qu'il entretient avec le danseur. Cette pratique est généralement intégrée au sein de processus d'art thérapie. Ce qui distingue la pratique de Sarah Dell'Ava (2013, 2017, 2018), c'est qu'elle intègre les principes fondateurs du mouvement authentique dans le but d'organiser des ateliers d'initiation au mouvement et la création d'œuvres scéniques. Ceci lui permet d'aborder artistiquement la relation performeur-témoin. Elle investit le danseur qui prend conscience de l'autre, qui le regarde, et le moment où il se demande ce qu'il peut lui offrir (et vice versa). La démarche artistique de Sarah interroge ainsi l'immédiateté de la présence et la notion de don autant chez le performeur que chez le témoin. Qu'est-ce que je perçois ? Qu'est-ce que l'autre personne m'offre ? De quelle nature est ma présence ? Comment influence-t-elle la nature de notre relation ? Avec quoi est-ce que je ressors ?

Simon Portigal, quant à lui, interroge une écriture chorégraphique qui vise à « profaner notre fétichisme pour la linéarité » (Portigal, 2017). Dans la pièce *Lcri* (2019), il chorégraphie et performe une succession de situations simples : sortir des objets de sous un matelas, se cacher derrière des draps, traverser la scène à genoux, sortir et entrer sur scène, etc. Les actions posées, banales et sans contexte, ont en soi très peu d'importance. En cours de création, durant l'entrée en salle et même durant les représentations, il va même jusqu'à substituer une action scénique organisant 5 ou 10 minutes de la performance par une nouvelle. La pratique chorégraphique de Simon Portigal déhiérarchise l'action performative au profit de la situation créée. Dans un tel

contexte, le travail ne s'organise plus autour de l'exécution d'un geste ou d'une action, mais autour de l'écoute, de la perception et donc de la compréhension des dynamiques agissantes au sein de la situation en cours.

En danse, l'œuvre s'élabore habituellement autour d'une gestuelle ou d'une tâche qui fait émerger des phrases chorégraphiques qui sont par la suite organisées par le chorégraphe. Le travail somatique abordé par Sarah Dell'Ava et Simon Portigal demande de travailler en studio avec le performeur selon un autre paradigme. Il est plutôt question de mettre en jeu et d'aiguiser des prises de conscience. Chez Dell'Ava, il s'agit de porter l'attention du performeur vers son senti intérieur sans jugement et dans la plus grande honnêteté. Ensuite, en relation à l'évolution des dynamiques internes, le performeur est appelé à faire des choix en fonction de ce qu'il trouve : barrière, facilité ; énergie explosive, énergie calme ; besoin d'activer le corps, besoin de le préserver. Ces multiples interrogations ont lieu dans un dialogue entre le conscient et le préconscient et font naître des impressions. La volonté de partager ce ressenti avec le témoin ou de le garder pour soi forme la singularité de la rencontre en cours.

Chez Portigal, la dynamique est similaire, mais l'attention est avant tout portée vers ce qui l'entoure : les objets sur scène, l'architecture du lieu, les zones scéniques plus sombres, la tension qui émane de la trame sonore. En cours de performance, le corps prend le temps de s'engager concrètement avec chacun de ces éléments, tentant de trouver dans l'aller-retour constant entre Soi et l'environnement, la singularité de ce qui se dépose dans le temps de cette négociation et cet apprivoisement.

5.3.2 FAIRE ÉMERGER UN LIEU COMMUN

Sur la question du rôle du performeur, il est intéressant de convoquer les écrits de l'historien des religions Mircea Eliade sur la notion d'*axis mundi* (axe du monde) (Eliade, 1972), car il repositionne la question de l'espace et de la performativité du geste en relation à la collectivité (être-ensemble). Il explique comment les Achilpas, tribu Arunta nomade du centre de l'Australie, sacralisent leur territoire en érigeant un poteau là où leur village doit s'installer. Ce geste vise à répéter la cosmogonie propre à leur culture et, ce faisant, il fait basculer le statut du lieu de chaos (territoire inconnu et indéterminé) à cosmos (lieu habité, organisé) (*ibid.*, p.31).

Cette pratique culturelle illustre parfaitement le potentiel performatif du geste à transformer l'espace. Avant de pouvoir concrètement s'établir en tant que collectivité, l'*axis mundi* doit être érigé. C'est de cette action précise, et d'aucune autre, que dépend la perception et la position de la collectivité vis-à-vis de l'organisation de ce lieu. Avant le geste, la configuration est chaos. Par le geste, la configuration s'organise et fait sens. Dans un tel contexte, l'espace est considéré comme un enchevêtrement d'énergies et de forces et la tribu voyage d'une spatialité éphémère à l'autre. Cette conception contraste avec la vision occidentale mathématique voulant que l'espace soit vide et stable (Lefebvre, 2000, p.XVII). L'important ici ce n'est pas de construire pour remplir l'espace d'un nouvel élément. À travers l'action performative, c'est le rapport au lieu qui change, car le geste posé adjoint une immédiateté et une sensibilité qui permettent de prendre la mesure du lieu en relation au vécu collectif qui se déploie. Il y a entre l'avant et l'après une charge symbolique collective ajoutée. Cependant, ce qui demeure mystérieux, c'est le pendant. Pendant l'action, il y a un entre-deux où l'espace n'est ni ce qu'il était ni ce qu'il sera. Cet espace indéterminé et matriciel convoque un temps en suspension nécessaire : le

temps pour que se crée le lien social. C'est le temps pour que se rencontrent la matière et les individus, et pour qu'émerge un lieu commun.

Cette construction existentielle collective se fait au rythme d'une traversée qui semble prendre la forme d'une plongée. Lorsqu'on nage, la tête sous l'eau, l'attention se porte sur la retenue du souffle, les détails du geste et l'univers aquatique. Ce n'est que lors de la remontée, en regardant autour, qu'il est possible de comprendre sa nouvelle position et le chemin parcouru. Je comprends le geste performatif des Achilpas, mais également le travail de Sarah Dell'Ava et de Simon Portigal, sous cette analogie. La plongée permet d'amener l'attention au corps, de se fondre dans le senti et de se perdre dans l'instant. La plongée aiguise une compréhension à l'échelle de l'intériorité. À l'inverse, la remontée permet l'élargissement de la conscience sur ce qui est autour et permet ainsi d'actualiser une compréhension singulière du réel.

En transposant cette logique dans le domaine des arts vivants, il est possible d'envisager un nouveau rôle pour le performeur, celui d'opérer les allers-retours entre ces deux régimes d'attention (la plongée et la remontée), pour permettre collectivement de passer d'une spatialité à l'autre. Dans un tel contexte, le performeur devient l'agent modulateur du lieu. Il organise et transforme à son rythme et selon sa sensibilité les paramètres de la coprésence ayant cours.

5.4 ACTIVATION DE L'ESPACE ET RELATION AVEC LE PUBLIC

Ces interrogations sur le rôle du performeur et sur la place du spectateur, nous permettent de comprendre dans quelle mesure le dispositif *Étude sur la lumière dynamique* s'approprie la question de la rencontre et comment il la repositionne dans un contexte de coprésence conscientisée. Ce dispositif a la particularité de valoriser le

temps vécu de la rencontre, c'est-à-dire qu'il donne de l'importance à ce qui s'installe et à ce qui émerge. Dans le contexte d'un dispositif scénique, la première situation de coprésence s'affirme comme un moment charnière, dans la mesure où elle installe les règles du jeu et les conventions du lieu.

5.4.1 LA SITUATION DE COPRÉSENCE INITIALE

Nous²⁷ avions le désir que l'expérience débute par le tube lumineux en position 1 et paramétré par la pulsation métronome. Nous sommes restés quelque temps à observer l'espace « vide », pour ensuite, nous questionner sur la place qu'y prendrait Myriam. Y est-elle déjà dès le début ? S'y installe-t-elle « par magie » durant un noir ? Arrive-t-elle à vue ? Une fois dans l'espace, comment prend-elle connaissance de nous ? Et, de quelle nature est cette première connexion performeuse-spectateur ?

D'emblée, commencer la performance avec l'espace « vide » nous intéressait, car la pulsation régulière du tube rayonnait pleinement dans le lieu et donnait l'impression d'un espace en attente de quelque chose (Figure 5.18).

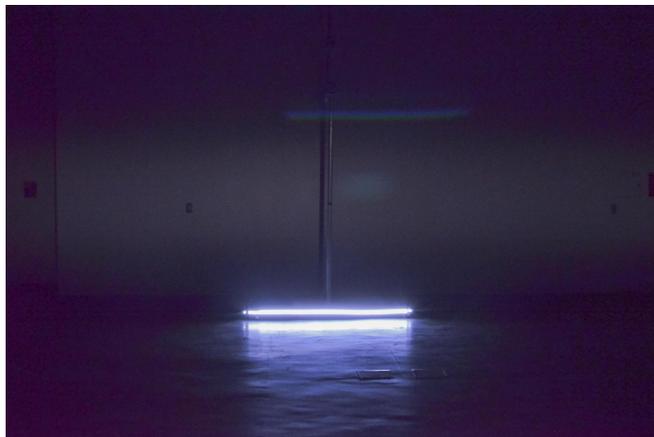


Figure 5.18 - Espace vide (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

²⁷ J'emploie le « nous » dans la mesure où les réflexions ont été partagées tout au long du processus et consolidées avec les membres de l'équipe de création (Myriam et Mathieu).

Pour exacerber cet état d'attente, nous avons travaillé à « retarder le début de la performance ». Dans un théâtre, plusieurs étapes et conventions précèdent le spectacle. Premièrement, la régie communique avec le chef placier pour s'assurer que tous les spectateurs sont dans la salle. Lorsque c'est confirmé, le placier ferme les portes séparant la salle du hall d'entrée. Le placier s'assoit dans la salle et aussitôt les lumières du public diminuent et le spectacle commence. En danse, principalement parce que les salles sont plus petites, la fermeture des portes par le placier est un moment peu subtile, car la porte est souvent visible. Dès le moment où les portes se ferment, le public s'attend à ce que la performance débute incessamment. Ici, notre idée a été d'induire un moment de latence en soulignant fortement la fermeture des portes. Nous avons travaillé à rendre davantage visible ce moment et nous avons, par la suite, laissé environ quatre minutes de vide et d'immobilité avant que Myriam fasse, finalement, son apparition. Rapidement, cet état d'attente pousse le public à chercher la suite. On imagine que l'attention de certains se poserait sur la pulsation lumineuse produite par le tube lumineux sur scène. D'autres chercheraient la performeuse. De l'impatience pourrait naître. Certains pourraient avoir l'impression que le spectacle est mal rodé et que tout ceci est une regrettable erreur. Bref, en court-circuitant le déroulement normal de la mise en marche de la représentation, plusieurs cas de figure sont possibles, mais tous feraient l'expérience d'un temps en suspension.

Par la suite, en ce qui concerne l'entrée de Myriam sur scène, nous avons exploré plusieurs possibilités. L'arrivée par les coulisses semblait peu intéressante et, à force de discussions, nous avons compris que ce type d'entrée ne créait pas un premier rapport de coprésence juste. Les coulisses sont un espace exclusif aux artistes et à l'équipe technique. Il nous semblait que voir Myriam provenir d'un espace non vu et non connu par le spectateur installe une distance au sein des premiers instants de

coprésence spectateur-performeuse. « L'emplacement de l'entrée en scène et sa qualité d'irruption colorent les dimensions du plateau et sa valeur symbolique », nous rappelle Julie Perrin (2012, p.255). C'est ainsi que nous avons plutôt opté pour qu'elle fasse son entrée par les gradins : en arrivant par l'espace des spectateurs, il semblait s'installer ainsi une plus grande complicité. De plus, séquentiellement, la descente des gradins proposait une entrée en matière plus douce, car l'apparition de Myriam dans le champ de vision du spectateur était progressive et partielle (Figure 5.19). Les premiers à la voir seraient ceux assis à la dernière rangée du gradin, et graduellement, au rythme de sa descente, de plus en plus de spectateurs s'apercevraient de sa présence. Également, il est même plausible d'imaginer que certains spectateurs puissent penser que Myriam soit une spectatrice, qui lassée de l'attente, désire simplement quitter l'espace.

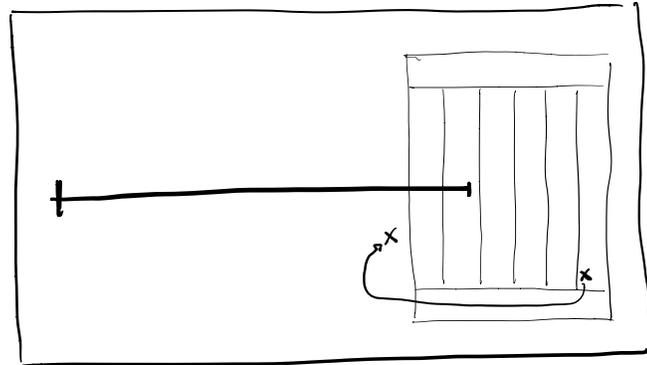


Figure 5.19 - Entrée de Myriam (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

5.4.2 ÉTABLIR L'ADRESSE

Cette première section de l'œuvre court-circuite la mise en marche de la représentation et l'entrée en scène de la performeuse. Elle convoque ainsi une situation d'ambiguïté basée sur des tensions naissant dans l'usage (ou le non-usage dans ce cas-ci) que Myriam fait de l'espace scénique. Il se pose ainsi la question de

l'intention dans le geste. « Comment l'espace est-il mobilisé par les actions qui réciproquement le font exister ? » (*Ibid.*, p.257). La question que pose Perrin est celle de la capacité de la performeuse à interroger la situation dans laquelle elle s'ancre, puis à intégrer les réponses de manière à conscientiser sa présence pour ultimement parvenir à activer l'espace autrement. Dans le cas précis de ce dispositif axé sur la coprésence, il est permis à la performeuse d'inclure le spectateur dans l'équation en se demandant : Quel regard pose le spectateur sur moi ? Comment me positionner par rapport à ce regard ? Quelles sont mes actions possibles ? Proposer un autre mouvement ? Arrêter de bouger ? Quitter l'espace ? Soutenir son regard ? Mais comment rendre lisible cette démarche pour le spectateur, car comme nous l'avons mentionné précédemment, nous ne voulons pas créer un événement scénique qui l'exclurait.

La notion d'adresse, propre au théâtre, est ici intéressante, car elle articule simultanément la manière dont le performeur oriente son geste vers le spectateur et le sentiment du spectateur de se sentir concerné. Ce terme circonscrit la manière dont l'acteur de théâtre oriente et structure son interprétation. Adresser quelque chose à quelqu'un, parce qu'on choisit d'adresser à une personne (ou un groupe de personne) plutôt qu'à d'autres, octroie de facto une importance spécifique à ce qui est partagé. « J'accorde mon attention à ce que je valorise et je valorise ce à quoi j'accorde mon attention » (Citton, 2014, p.186). En ce sens, la notion d'adresse instaure un rapport privilégié entre la scène et la salle. En intégrant ce terme dans le champ de la performance, il devient possible d'envisager le geste du performeur (et sa présence dans l'espace) comme un don, c'est-à-dire comme consciemment offert et dirigé. Une fois reçu, il ne reste qu'au spectateur à observer la qualité du geste pour recevoir, sentir et comprendre l'intention.

Nous estimons que le travail de la répétition du geste, de la rupture et de la latence permet d'établir l'écoute, l'attention et la présence nécessaires pour rendre lisible ce minimal travail de coprésence. C'est cette qualité de coprésence bien précise que le dispositif cherche à établir. L'idée n'est donc pas de chercher une communion utopique performeuse-spectateur, mais plutôt de mettre en place un état extrêmement impliquant, autant pour le performeur qui constamment dirige son geste vers le spectateur, que pour le spectateur qui est constamment interpellé par des gestes, des présences et des regards (Figure 5.20).

Cette réflexion sur la notion d'adresse circonscrit plus simplement les dynamiques à l'œuvre dans la première section du dispositif. L'important est de maintenir l'ambiguïté d'un spectacle qui ne semble jamais débiter pour démontrer qu'il y a, en deçà de l'attente, une situation de coprésence qui se déploie à travers une mise en jeu de l'attention. Cette situation de latence permet d'engager un subtil travail d'adresse permettant à Myriam d'évaluer et de contribuer de manière consciente à la coprésence en cours.



Figure 5.20 - Jeux d'adresse (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2020

5.4.3 CARTOGRAPHIER LES COPRÉSENCES

Avec cette notion d'adresse, nous avons poursuivi le travail d'exploration avec de nouvelles improvisations structurées qui se consolidaient pour Myriam autour de questions simples. Ici, est-ce que le spectateur me voit ? Me voit-il complètement ou a-t-il accès uniquement à un fragment de mon dos, par exemple ? Comment engager cette partie du corps, comment constituer un mouvement, y adjoindre une intention et comment, par la suite, se perdre dans ce mouvement et cette intention ? Connaissant maintenant la situation de coprésence initiale, nous avons investigué pour trouver d'autres rapports de distance et moments d'adresse particuliers. Nous avons été en mesure d'identifier six situations qui, nous le verrons plus loin, constitueront le noyau de la dramaturgie de l'œuvre.

DÉPLACEMENT JARDIN-COUR

Nous avons commencé par explorer des déplacements horizontaux sur l'axe jardin-cour. Nous avons remarqué que ces déplacements, parce que le corps était de profil et éclairé en contre-jour, soulignaient la verticalité du corps (Figure 5.21).

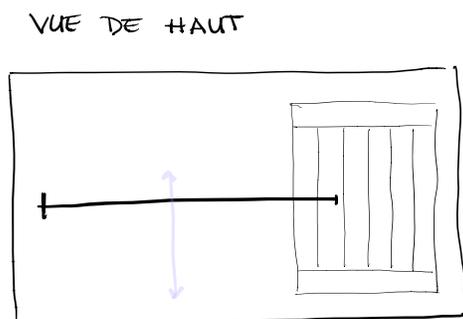


Figure 5.21 - Déplacements jardin-cour (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

De plus, les changements de direction en fin de parcours généraient un changement de poids qui faisait pencher le corps. Ces deux éléments créaient une tension vis-à-vis du tonus : soit il était soutenu (dans la marche), soit il était fragilisé (dans les pivots). En ralentissant ce mouvement, nous avons alors remarqué que, dans l'instant du changement de poids, la gestuelle de Myriam renvoyait de la nonchalance et que les déhanchements prolongés rendaient lisible une certaine impatience.

DÉPLACEMENT AVANT-ARRIÈRE

Ensuite, nous avons fait des trajectoires sur l'axe avant-arrière. Nous avons remarqué que toutes les zones de l'espace scénique n'étaient pas égales. Lorsque Myriam était en avant-scène et qu'elle reculait tranquillement, à un endroit précis, nous avons l'impression qu'elle basculait dans une autre spatialité (Figure 5.22). En reculant vers l'arrière-scène, la lumière du tube l'éclairait soudainement davantage, ce qui donnait l'impression qu'elle traversait le seuil d'un autre espace.

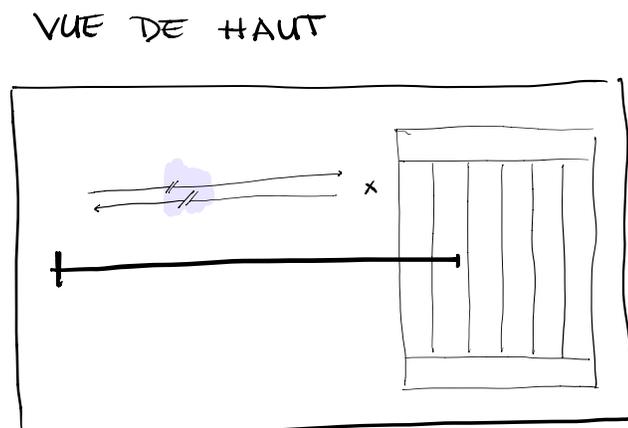


Figure 5.22 - Déplacement avant-arrière (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Nous avons particulièrement apprécié voir Myriam s'enfoncer dans cet autre espace et puis revenir vers nous, et puis y retourner encore, et continuellement revenir vers

nous, etc. Cette insistance dans le mouvement mettait de l'avant une hésitation, une ambivalence, une nécessité à être près de nous et inversement une nécessité à nous quitter. Ces déplacements donnaient l'impression que Myriam cherchait à apprivoiser la présence du public, comme si elle cherchait la distance qui lui permettrait d'être à l'aise.

MUR BLANC EXTRÊME COUR

Dans une autre exploration, Myriam est allée contre le mur blanc coté cour pour exécuter une gestuelle. Le mur était nu, et plutôt bas, ce qui lui a permis de s'y appuyer, d'explorer une posture inconfortable, d'y rester un long moment et d'enchaîner un mouvement de doigts et de mains assez minimal (Figure 5.23).

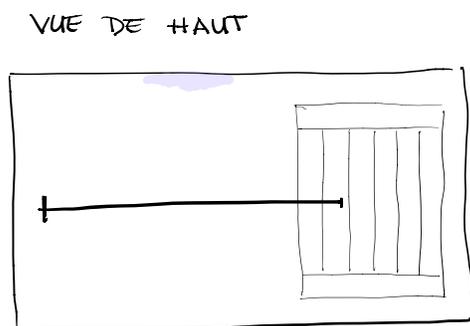


Figure 5.23 - Mur blanc (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

Cette proposition déséquilibrait l'usage du plateau qui avait jusqu'ici été élaboré. Nous naviguions depuis quelques temps dans des explorations où l'espace était symétrique, les trajectoires étaient rectilignes et les mouvements s'enchaînaient succinctement. Ici, dans l'immobilité de sa posture, le temps s'allongeait et, plutôt que d'engager l'amplitude du mouvement et la vélocité, on observait l'émergence de

micros tentions. Les mains et les bras se découpaient facilement sur le mur blanc bien éclairé par le tube lumineux, ce qui permettait du même coup d'offrir facilement l'accès aux menues variations du geste.

RIDEAUX EXTRÊME JARDIN

Avant les explorations, nous avons révélé les murs blancs de la salle et rassemblé les rideaux de velours noirs qui entouraient l'espace à un endroit coté jardin. En cours de répétition, Myriam a réalisé des traversées scéniques de jardin à cour et en traçant des déplacements de plus en plus larges, elle s'est retrouvée naturellement dans la zone peu lumineuse de la périphérie où se trouvaient les rideaux. Elle était alors habillée de noir et il était intéressant de remarquer que sa silhouette se perdait presque entièrement sur le fond des rideaux noirs (Figure 5.24).

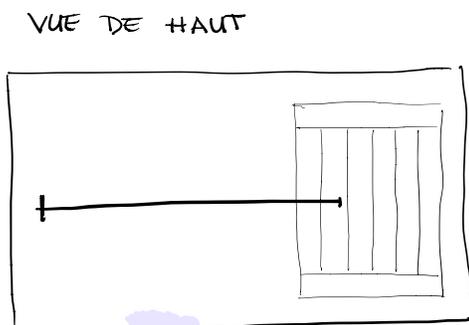


Figure 5.24 - Rideaux noirs (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

Par la suite, nous avons travaillé en détail cette situation pour consolider un moment étrange où elle jouait à s'enfoncer lentement dans la masse noire. Ce jeu de disparition dans les rideaux, par son caractère incongru, propose un changement de ton. Cette action, au début comique, se densifiait jusqu'à prendre en gravité. En

s'enlisant simultanément dans les rideaux et dans une lourde immobilité, le corps devenait une matière molle délestée de toute intention. De dos au public pour la première fois, elle donnait ainsi l'impression de les ignorer, de faire, également pour la première fois, un geste simplement pour elle.

CENTRE À GENOUX

Dans un autre moment d'exploration, nous avons développé une gestuelle dans laquelle Myriam à genoux tentait de glisser pour se déplacer (Figure 5.25).

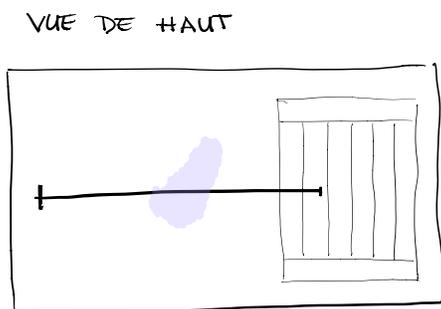


Figure 5.25 - Au centre à genoux (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2020

Il y avait dans cette situation une vibrante adéquation entre, d'un côté, le corps engagé dans un déplacement fort et solide, et de l'autre, le plancher de béton lisse et massif que l'éclairage mettait en valeur. Une spatialité lourde et dense se dégageait et soulignait la concentration et le jeu de tension interne de Myriam.

En somme, ces descriptions illustrent six situations qui dosent et organisent spécifiquement quatre forces : il y a la lumière qui révèle (ou pas) les murs et le corps ; il y a le corps qui mobilise spécifiquement certaines composantes de l'espace

(plancher, mur blanc, rideaux) ; il y a le rapport de proximité qui se décline ; il y a le mouvement qui est offert et lisible (ou pas). Ces jeux de forces dessinent un territoire au geste, c'est-à-dire un « spacing » duquel dépendent les situations de coprésence. La figure 5.26 représente les lieux pivots du dispositif.

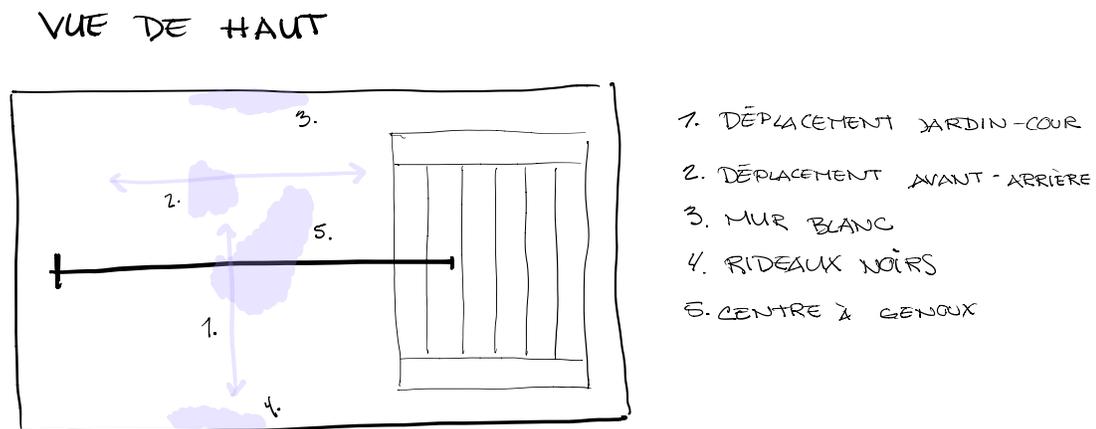


Figure 5.26 - Cartographier les coprésences (*Lumière dynamique*, 2019)
 Schéma Hugo Dalphond, 2020

Nos explorations permettent de comprendre que chacun de ces lieux pivots propose un rapport performeuse/spectateur spécifique. Ces rapports sont le résultat d'une mise en relation réfléchie de plusieurs éléments : le geste et la qualité de présence de la performeuse, le mouvement et la qualité de la lumière, la configuration et l'utilisation de l'espace. Ce travail d'exploration expose ainsi de quelle manière le dispositif assemble les composantes dans l'optique de proposer une expérience conscientisée (autant chez la performeuse que chez le spectateur) de la présence de l'autre. Dans un tel contexte, les stratégies scénographiques visent à orienter l'attention des uns et des autres sur la négociation dans laquelle chaque individu (performeuse et spectateurs) doit s'engager pour s'acclimater aux nouvelles spatialités que propose le dispositif.

CHAPITRE 6 : L'INGÉNIERIE D'UNE RENCONTRE

Jusqu'à maintenant, ce cycle de travail démontre comment une réflexion pratique sur le mouvement de la lumière consolide un dispositif scénique qui œuvre à la succession de spatialités éphémères et comment le performeur peut être l'agent opérant des plongées (traversées intérieures, intimes et sensibles) et des remontées (moments de coprésence qui soulignent le chemin parcouru).

Ce dernier chapitre propose de réfléchir l'instant de la rencontre spécifique au dispositif *Étude sur la lumière dynamique* pour ultimement comprendre ce qu'implique « être-ensemble ». Pour ce faire, il sera question de l'élaboration dramaturgique du dispositif et de la manière dont la rupture permet à l'attention du spectateur de se réorienter en cours de représentation sur l'immédiateté de la coprésence et ses particularités.

6.1 LA MISE EN SÉQUENCE DES SECTIONS

Cette section rend compte de la recherche exécutée lors de la résidence de création ayant eu lieu dans le cadre du festival ZH entre le 13 et le 17 août 2019 (Figure 6.1). Nous nous sommes servis de ce temps de travail pour organiser l'ordre de succession des actions et des spatialités existantes dans le but de faire un premier enchaînement devant public.

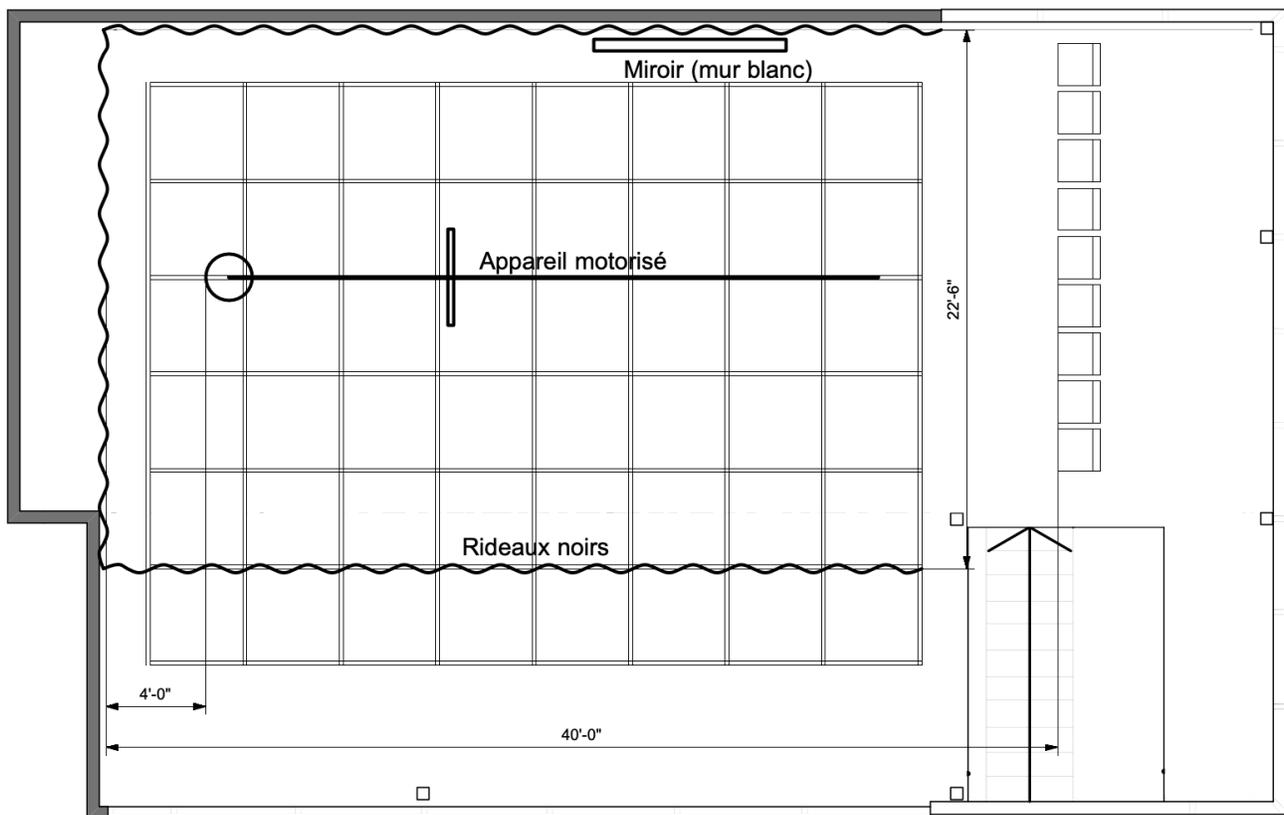


Figure 6.1 - Plan de l'installation au festival ZH (*Lumière dynamique*, 2019)
Plan Hugo Dalphond, 2019

Ce qui distingue le processus en arts vivants des autres types de processus de création, c'est l'importance que prend l'organisation du « temps passé ensemble ». Étant donné que l'intention est d'expérimenter une œuvre ensemble et au même rythme, le déploiement de l'œuvre scénique ne peut être réfléchi à l'extérieur de la mise en séquences de ses sections et, comme nous l'avons vu dans la section 4.2.2, le geste de partition ne peut se faire sans une dimension temporelle (Figure 6.2). Cependant, cette œuvre se situe dans l'expérience de la rencontre et pour cette raison elle doit intégrer l'indéterminé de ce qui advient. Ce faisant, ce dispositif demande de réfléchir un autre type de partition.

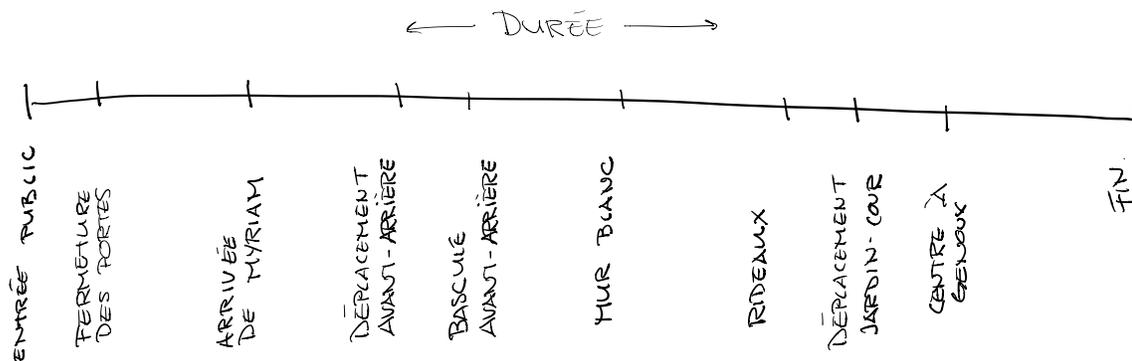


Figure 6.2 - Partition I (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

6.1.1 LE TEMPS VÉCU ET L'ORGANISATION DE RÉSERVOIRS

Nos expérimentations, jusqu'à maintenant, définissent les conditions d'émergence de la coprésence comme inévitablement reliées à une situation d'écoute, de prise de conscience d'où se pose l'attention, et d'une volonté à être présent, témoin.

Notre travail d'exploration nous a permis de réaliser que l'écoute, l'attention et la présence ne peuvent pas être précipitées ou bousculées par le temps mathématique de chronos. À l'inverse, ces paramètres installent leurs propres temporalités. Ainsi l'écriture d'une telle pièce demande au temps *kaïros* de s'installer : le temps du moment opportun.²⁸ Cependant, le temps *kaïros*, comme le temps *chronos*, ne doit pas s'épuiser ou s'étirer inutilement. Sans être mathématique, le temps *kaïros* peut basculer vers le trop. Il peut être mal calibré et générer une situation non désirée. En considérant que le temps *kaïros* est un temps vécu et qu'il se mesure au regard de son immédiateté, c'est-à-dire que c'est à son contact et en en faisant l'expérience qu'il est possible de le comprendre et donc de le mesurer, comment réguler ce temps ? Qui décide qu'une section est terminée et qu'il est possible de passer à la suivante ?

²⁸ Encyclopédie de l'Agora : récupéré de <http://agora.qc.ca/Dossiers/Kairos>

À force d'expérimentations, nous avons fait le choix que cette responsabilité reviendrait à Myriam exclusivement. Myriam est au cœur même de la relation de coprésence et simultanément à l'intérieur même des dynamiques scéniques.

Concrètement, elle tient la posture du trait d'union entre le dispositif et le spectateur. Aussi, en prenant cette décision consciente, nous voulions nous assurer que Myriam puisse s'engager pleinement dans le moment de ses plongées et de ses remontées sans être contaminée par des impératifs d'ordre technique tels que la nécessité d'être au bon moment et au bon endroit pour l'effet suivant.

Ces réflexions ont permis de faire évoluer la partition de manière à rendre lisible le plein contrôle de Myriam sur la succession des sections. Chaque section devenait ainsi un réservoir au sein duquel il y avait certaines balises (Figure 6.3).

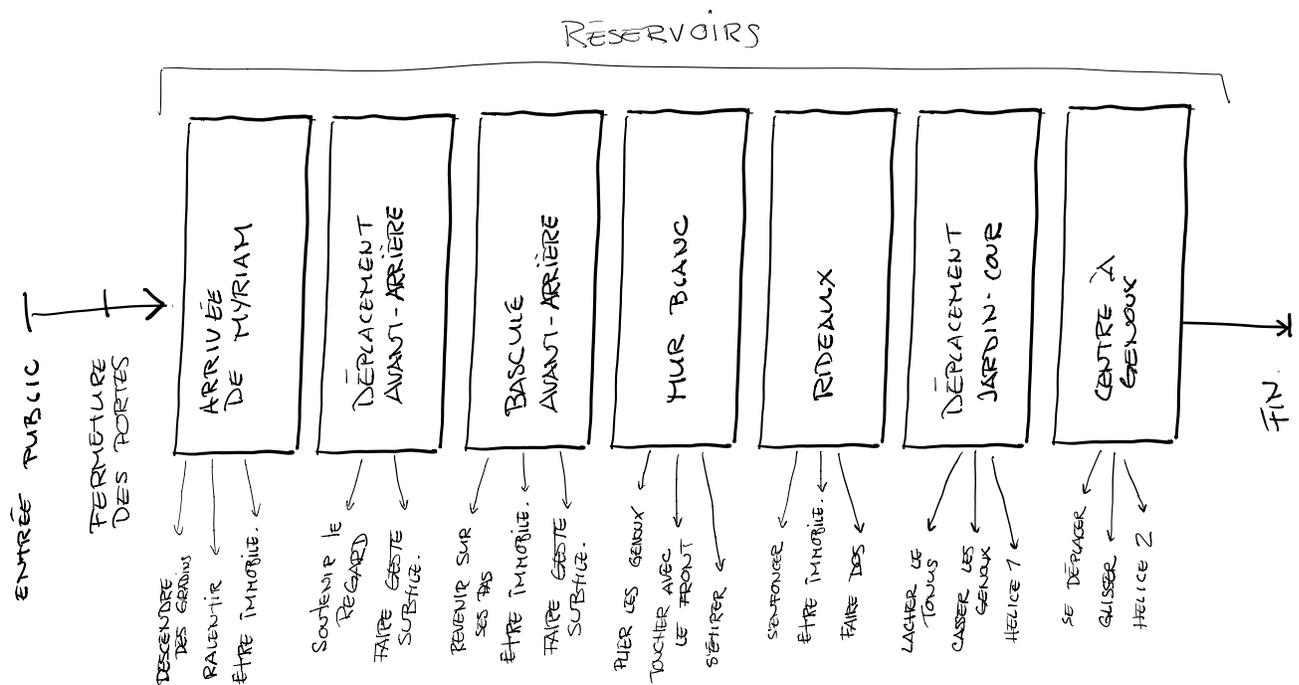


Figure 6.3 - Partition II (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

Ces balises, connues par Myriam, sont atteintes à son rythme et de la manière qui lui semble la plus adéquate en fonction de ce qui émerge avec le public. Comme nous le rappelle Andrieu, s'immerger dans un milieu ou une situation s'est « ensauvager son corps afin d'éprouver la modification sans le contrôle de la volonté ». (Andrieu, 2014a, p.7)

En ce sens, il revient à Myriam de témoigner « de par le vif de sa chair » de l'impression et de l'empreinte des situations sur et dans son corps (*idem*). À partir de ce vécu, il lui revient donc de choisir à quel moment elle change de réservoir (de spatialité), et par conséquent à quel moment la configuration des éléments scéniques change.

La figure 6.2 représente la partition *Étude sur la lumière dynamique* selon l'idée d'un temps chronos, anticipé et indépendant de l'événement en cours. La figure 6.3 représente une partition pour le même projet, mais selon l'idée d'un temps kairos, vécu et dépendant de l'immédiateté de la coprésence et du temps vécu. On remarque que la seconde partition est plus poreuse aux événements qui l'entourent, car il n'y a pas de notion de durée.

À chaque réservoir correspond une des spatialités que nous avons décrites dans la section 5.4.3. Aussi, un changement de réservoir engendre une transformation de l'espace. La bascule entraîne un changement de comportement du son, de la lumière et/ou du déplacement de l'appareil lumineux sur le rail. La figure 6.4 représente ce qui dans chaque réservoir s'ajoute et ce qui se soustrait à chaque bascule.

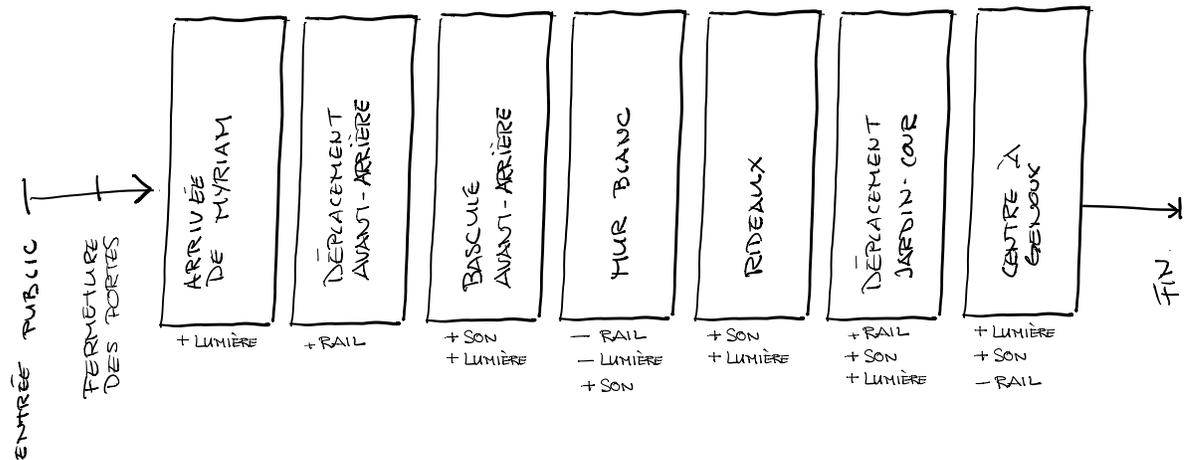


Figure 6.4 - Partition III (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

6.1.2 EXACERBER LES PLONGÉES ET LES REMONTÉES

En travaillant ces spatialités entre elles, nous avons remarqué différentes qualités de bascules qui font écho aux plongées et aux remontées exposées dans la section 5.3.2. Certaines transitions étaient franches et organisaient une rupture.

Nous avons remarqué que la succession de spatialités contrastées se vit davantage comme une remontée, une cassure, un retour au réel. À l'inverse d'autres bascules étaient douces, voire imperceptibles, et organisaient un glissement. Ici, la succession de spatialités similaires crée une continuité qui peut renforcer un état et consolider une plongée (Figure 6.5).

Cette nouvelle version de la partition représente la succession des plongées et des remontées dans le temps de la représentation. On remarque une redondance lorsque les remontées se situent entre deux réservoirs. De plus, à travers les enchainements réalisés, les moments de remontée donnaient l'impression d'être de simples transitions, alors que dans nos toutes premières explorations elles proposaient un

instant d'actualisation important où le performeur sortait de son intériorité pour s'adresser aux spectateurs.

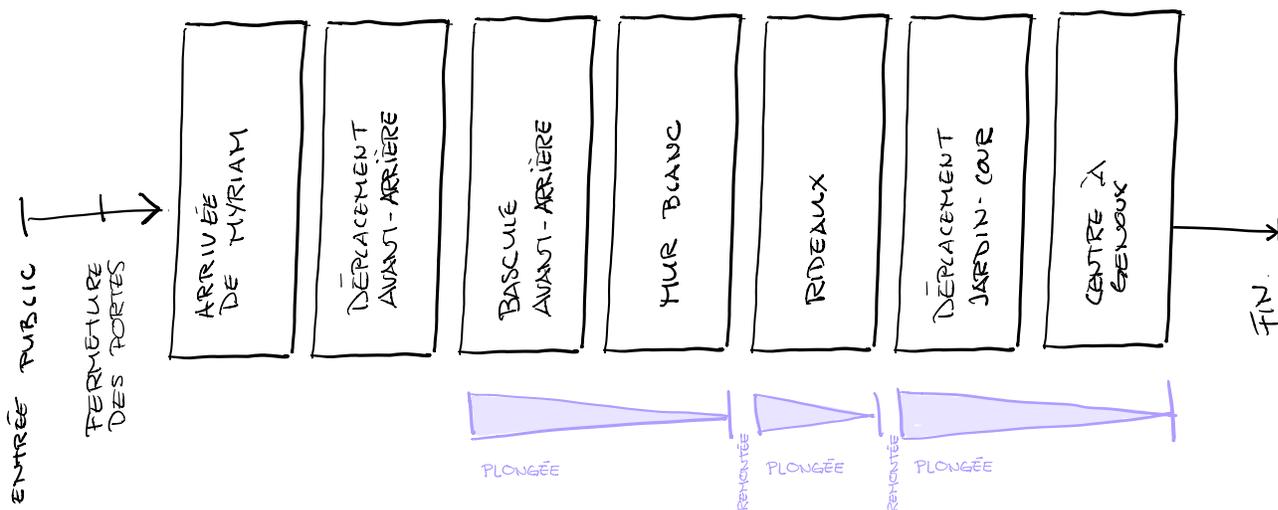


Figure 6.5 - Partition IV (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

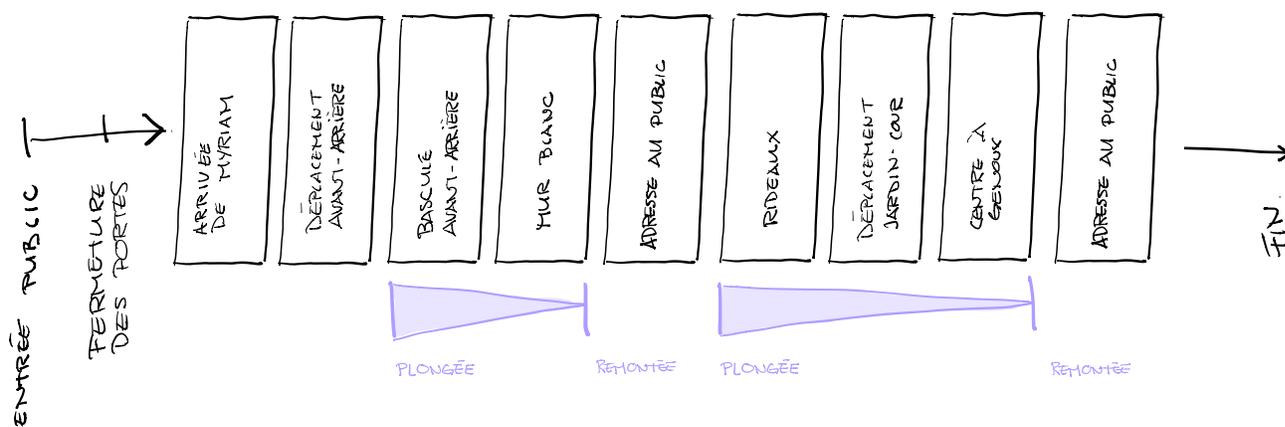


Figure 6.6 - Partition V (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

Nous avons alors travaillé à laisser plus de place à ces moments jugés indispensables à la relation de coprésence (Figure 6.6). Premièrement, à la fin de la section du mur blanc, nous avons ajouté une avancée vers le public et une adresse directe vers lui dans le but d'établir une cassure et une remontée claire. Deuxièmement, nous avons ajouté un glissement unissant les sections du rideau et des genoux. Ceci a permis d'installer une plongée longue qui exacerbe, par contraste, la dernière adresse au public qui met fin à la performance.

6.1.3 EXPÉRIENCE DE LA RUPTURE ET DE L'INCONFORT

Les ruptures ne sont pas gratuites, elles sont des instants privilégiés et des opportunités pour actualiser notre présence ensemble. Nous l'avons compris à la suite de la présentation devant public où, dans l'échange, Myriam témoignait du défi que présentaient les moments de ruptures. Pour elle, arrêter la plongée et regarder le public formaient des moments de vulnérabilité où elle devait composer avec l'inconfort.

Nous avons ainsi compris que les ruptures demandaient à Myriam, mais également au spectateur, de s'approprier l'inconfort que la situation générait. Les moments de ruptures, parce qu'ils interrompaient le déroulement normal de la représentation et parce qu'ils modifiaient drastiquement la relation de coprésence, fragilisaient ainsi le sentiment de sécurité du spectateur, ce qui l'invitait à faire l'expérience de l'inconfort et de la vulnérabilité. Nous avons travaillé par la suite à bonifier certaines relations entre le corps, le son et la lumière pour exacerber ces ruptures (Figure 6.7).

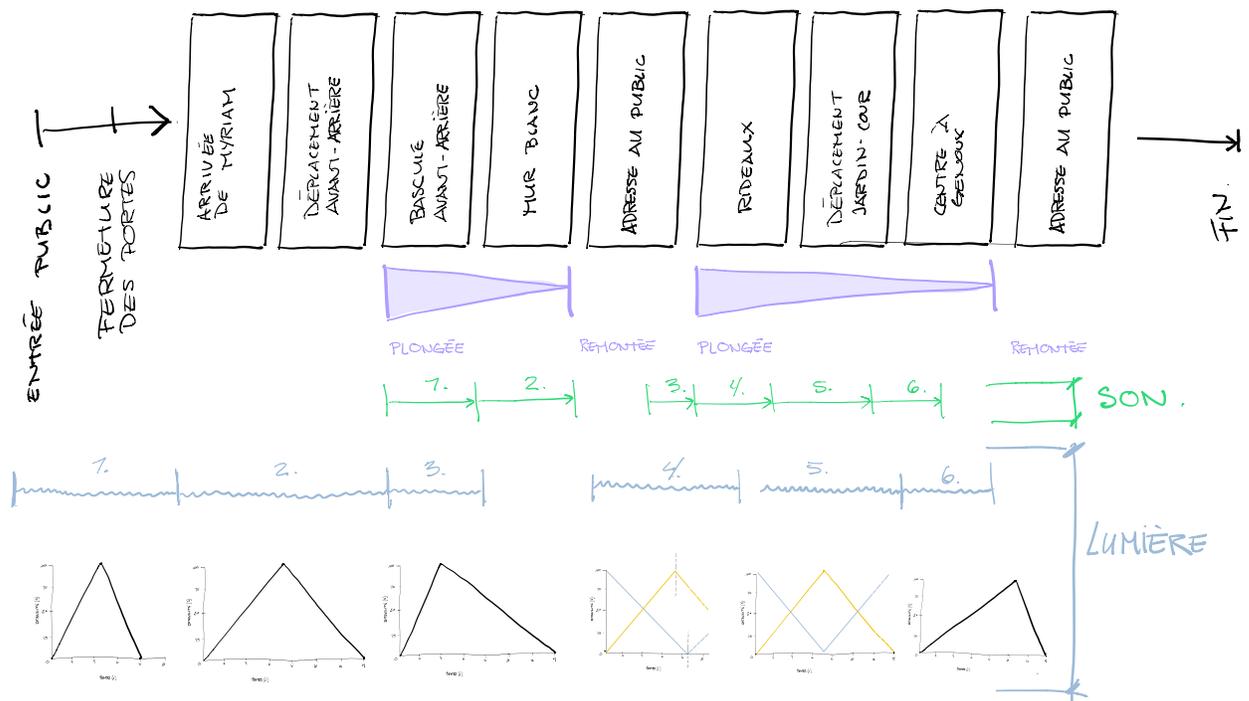


Figure 6.7 - Partition VI (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

Dans la pièce, il existe deux plongées qui s'organisent principalement autour de la relation entre la performance et le son (Figure 6.7, mise en relation des triangles mauves qui représentent les plongées et les sections vertes qui représentent les textures sonores).

Le premier point de rencontre se situe au moment de la première reculée dans l'espace par Myriam. À un endroit précis dans l'espace, là où Myriam semble quitter l'espace des spectateurs pour s'enfoncer dans l'espace scénique, à cet instant, la première texture sonore est lancée. Ceci donne l'impression que le spectacle commence enfin. Cette section de recul organise une première plongée dans l'univers esthétique de l'œuvre. Ensuite, vient un second mouvement qui accentue cette plongée. Ce moment est coordonné avec Myriam qui se déplace vers le mur blanc

pour exécuter une gestuelle physiquement plus contraignante. À ce moment, la première ambiance s'estompe légèrement pour reprendre sans attendre avec plus d'insistance. À la fin de la section du mur, Myriam se dirige vers le public et met fin à la première plongée de l'œuvre. Dans ce déplacement, la musique s'arrête et offre ce moment de coprésence dépouillé de tout artifice.

Myriam met fin au premier moment d'adresse en retournant à l'arrière-scène et déclenche, par le même fait, la deuxième plongée. Cette dernière est plus complexe et se compose en trois sections successives : la reculée, le moment au rideau et le moment sur les genoux. À chaque nouvelle section, le son change subtilement de texture et le corps glisse vers une nouvelle tâche.

La pièce se termine par une dernière rupture. Alors que Myriam exécute sa dernière tâche, le son s'arrête soudainement. Inébranlable, Myriam persiste dans son action et un moment étrange prend place. C'est comme si on avait retiré d'un coup tout le mystère laissant Myriam seule et vulnérable. Myriam soutient le rythme de son geste encore un peu et lorsqu'elle le décide, elle choisit d'arrêter pour fixer une dernière fois le public. Essoufflée par la tâche, elle prend le temps de balayer du regard l'assemblée, de soutenir le regard de certains plus longtemps et quitte la scène par les gradins.

À cette structure s'ajoute le comportement de la lumière. On remarque ici que les pulsations de lumière établissent une trame de fond pour chaque section. En soutenant son propre rythme sur de longues durées, elle installe un régime d'attention relatif à la qualité de sa pulsation. L'entrée du public se fait avec le métronome (Figure 6.7, chiffre 1 en bleu), ce qui permet d'installer un état hypnotique. Par la suite, l'entrée en scène de Myriam est soutenue par le métronome étiré qui invite le spectateur

ralentir son rythme et à se fondre dans la spatialité créée (Figure 6.7, chiffre 2.). Et, la première plongée est accentuée par l'expiration prolongée qui permet de resserrer l'attention du spectateur sur le corps en scène (Figure 6.7, chiffre 3).

La deuxième plongée, quant à elle, est précédée par une impression de défaillance (pulsation de contre-mouvement déphasé, chiffre 4) et soutenue, par la suite, par une impression d'insistance (pulsation de contre-mouvement, chiffre 5). La pièce se termine par l'expiration compressée qui ramène, encore une fois, l'attention du public sur la vulnérabilité du corps en scène (Figure 6.7, chiffre 6). Ces moments d'emphase sont découpés de trois pauses. Ils permettent d'effacer le tube lumineux de la composition visuelle et d'orienter l'attention du spectateur sur Myriam qui exécute alors trois moments clés : le mur blanc, le rideau et le dernier regard soutenu avec le public.

6.1.4 UNE PARTITION EN PLAN

L'œuvre telle que représentée dans la partition VI (Figure 6.7) permet de rendre visibles les deux plongées de l'œuvre et les trois moments d'adresse au public. Cependant, elle ne rend pas compte des moments d'écoute ayant lieu lors d'un enchaînement. Avec Mathieu qui contrôle le son, moi qui contrôle la lumière et Myriam sur scène, il s'établit dans l'instant de la performance un dialogue silencieux. Mathieu et moi répondons aux propositions de Myriam en déclenchant à notre rythme et selon notre sensibilité les prochains comportements lumineux et textures sonores. Nos manipulations sont séquencées en relation aux déplacements de Myriam (Figure 6.8).

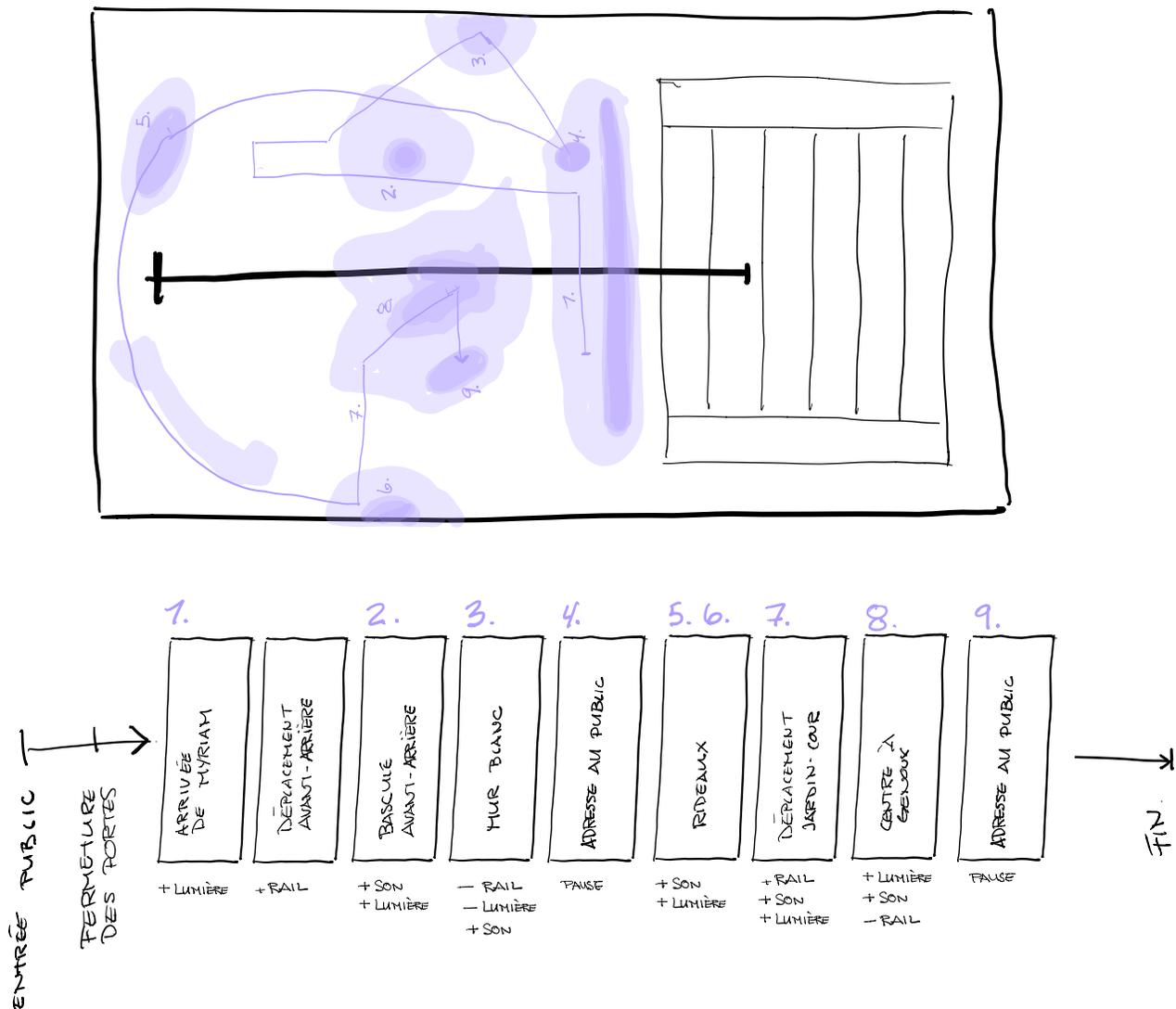


Figure 6.8 - Cartographie (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

Cette cartographie présente la trajectoire de Myriam en relation aux points d'attraction de l'espace. Ce type de représentation fait écho à celles de l'architecte et professeur Pierre von Meiss lorsqu'il aborde la notion des lignes de force de l'espace (Figure 6.9).

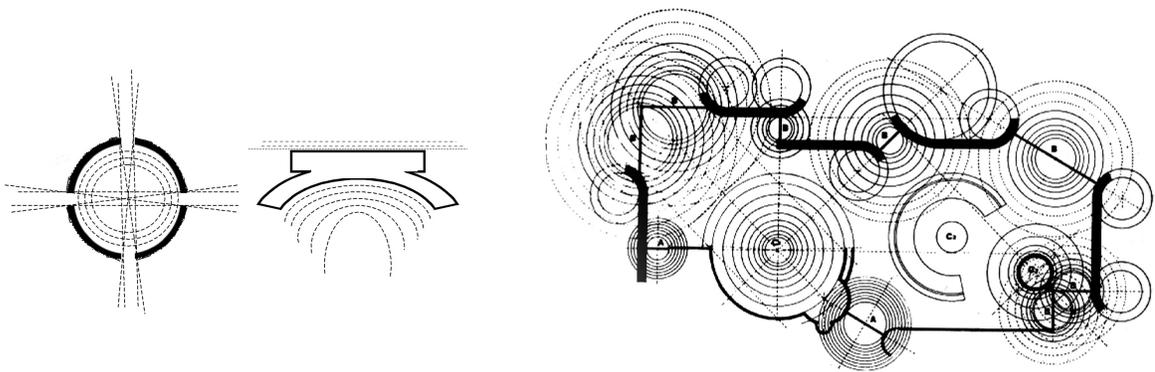


Figure 6.9 - Les lignes de force de Meiss
(Biron, 2008, p.35 et 36)

Pour lui, « pénétrer dans un champ d'influence d'un objet est le début d'une expérience spatiale » (Meiss, 1993, p.105). L'observation de Meiss complète, avec une perspective architecturale, ce que nous avons exposé dans la section 2.2 sur la relation corps-espace en contexte de dispositif, soit la nécessité de considérer le spectateur comme un point de vue situé et la possibilité d'organiser la trajectoire de son attention. Meiss propose d'observer la densité spatiale et le rayonnement provenant des formes et des matérialités pour comprendre ce vers quoi l'attention du spectateur a le plus de chance de s'attarder. Ces représentations, bien que théoriques et plutôt géométriques, ouvrent néanmoins la compréhension de notre dispositif en des termes spatiaux plutôt que graphiques. Au lieu d'élaborer une partition qui organise une courbe (figure 4.2) et sa capacité à représenter les changements dynamiques de l'œuvre, ou encore au lieu de réfléchir une partition selon une logique de grille (figure 3.6), le projet propose ici une partition en forme de plan (Figure 6.8) qui superpose des points d'attraction et qui cherche à utiliser ces vecteurs spatiaux comme trajectoires et bascules temporelles. C'est à travers une compréhension collective de ces tensions spatiales qu'il a été possible pour Myriam, Mathieu et moi de développer et d'activer l'œuvre lors de la présentation devant public.

En somme, cette section expose les modalités de succession, dans le temps et l'espace, des spatialités éphémères qui, par glissement et rupture, révèlent la singularité de chacune des situations de coprésence traversées.

It is not in their construction of meaningful worlds... that the singularity of human being reside, but rather in their occasional glimpses of a world rendered meaningless by its dissociation from action. (Ingold, 2011, p.81)

Cette citation de Tim Ingold²⁹ expose le potentiel évocateur que peut avoir la rupture. Dans le contexte de la scénographie, cette observation nous invite à interroger comment le dispositif scénique tire profit de la transgression du système qu'il crée et, dans le contexte précis de cette thèse, tente de comprendre comment ces multiples ruptures font émerger des prises de conscience qui aiguissent la conscience du spectateur sur sa présence à soi, sa présence à l'autre et sa présence aux échanges opérant entre eux deux.

6.2 ÊTRE-ENSEMBLE

La pensée sur l'altérité est fortement organisée autour de la question identitaire. La logique identitaire a de spécifique qu'elle cherche à compartimenter les individus en fonction de leur origine ethnique.

En renvoyant chaque individu ou chaque culture à une appartenance, l'identité leur désigne leur origine. Elle attire l'attention sur ce qu'il y a de plus stable et de plus permanent dans un être humain ou dans un groupe social, appréhendés à partir de ce qu'ils étaient autrefois, et non de ce qu'ils sont en train de devenir. (Laplantine, 2010, p.34)

²⁹ Anthropologue et professeur à l'Université d'Aberdeen

La logique de l'identité agit ainsi par séparation et réduit l'individu à être « le représentant de la communauté à laquelle il appartient » (*ibid.*, p.38). Ce faisant, nous nous pensons collectivement selon des compartiments identitaires bien circonscrits et durables. Dans un tel contexte, il est difficile de concevoir un individu qui chevaucherait deux collectivités ou encore d'imaginer une société constituée de deux collectivités qui ne fusionneraient pas pour former une unité indivise et harmonieuse. Parce qu'elle cherche les représentations simples, distinctes et pures, la logique identitaire n'accepte pas la contradiction (*ibid.*, p.50). Cette manière de penser notre relation aux autres est une impasse, car elle maintient l'existence collective dans une inquiétude identitaire où règne la peur de l'autre. La sociologie et l'anthropologie (mais également les arts) ont tenté de mettre en échec la logique identitaire notamment par la notion de pluralité, en affirmant que l'enjeu fondamental de l'identité réside non pas dans l'isolement, mais dans l'intensification des échanges (*ibid.*, p.47) (Saillant, 2015 ; Lamoureux, Uhl, 2018 ; Donati, 2017 ; Frelat-Kahn, 2012 ; Febvre, 2000 et 2001 ; Bernard, 2000. Baudrillard, 1991 ; Bagaoui, 2007). Envisager l'être-ensemble à travers ce qui s'échange entre les individus permet de penser la collectivité, non pas en regard de son passé identitaire, mais plutôt dans l'immédiateté de la coprésence.

Ramener ces réflexions dans le contexte de notre création, permet d'envisager le dispositif *Étude sur la lumière dynamique* comme une interface poreuse organisant les échanges (d'informations, de sensibilités, de points de vue, etc.) entre les éléments qu'elle rassemble. Ici, le terme interface fait écho aux dynamiques de la frontière plutôt qu'à celles de la limite : si la limite convoque une dimension spatiale qui cherche à circonscrire et à établir des divisions franches, la frontière, quant à elle, convoque une dimension relationnelle qui circonscrit plutôt un espace de contagions,

de transitions, un lieu de passage (Alberganti, 2013, p.275). Dans cette perspective, l'œuvre est l'opportunité d'une rencontre, un lieu d'échange.

Pour approfondir cette idée, il est intéressant de convoquer la systémique, car elle offre un cadre conceptuel solide et fertile permettant d'observer la dimension relationnelle de notre dispositif scénique. La prochaine section propose d'observer comment la systémique, par son vocabulaire et par la manière dont elle interroge les relations d'un système, permet de consolider la notion de rencontre sur des enjeux de voisinages successifs et temporaires.

6.2.1 UNE PENSÉE SYSTÉMIQUE POUR ABORDER L'ÊTRE-ENSEMBLE

La systémique est une approche épistémologique qui vise à réfléchir l'émergence de nouvelles connaissances par la notion de système. Un système est une « combinaison d'éléments dont la réunion forme un ensemble » (Bagaoui, 2007, p.162). L'approche systémique se définit sur la base de quatre principes (Durant, 1979). Premièrement, il y a l'**idée de globalité**. Si l'approche cartésienne considère le tout comme le résultat de la somme de ses parties, la systémique considère quant à elle que le système est un tout non réductible à ses parties. Cette première caractéristique mène à la seconde, celle de l'**interaction**. La systémique s'intéresse ainsi à observer le réseau qui résulte de la relation entre ses différentes composantes, tout en s'intéressant simultanément aux échanges se déroulant à une autre échelle entre le système lui-même et son environnement. La troisième caractéristique, l'**idée de la complexité**, établit que la systémique permet ainsi de dépeindre une réalité non simplifiée où il est impossible de traiter tous les possibles et où le hasard et l'indétermination ont leur place. Quatrièmement, l'approche systémique se centralise autour de l'**idée du comportement des composantes** du système, posant ainsi la question du processus d'échange (échange d'énergie, de matériel ou d'information).

La question du comportement et la place réservée à l'indétermination, mais également des sous-concepts tels que celui de réservoir (capacité de rétention et de relâchement d'information), celui de reproduction (capacité de régulation du système), celui de rétroaction (capacité d'autoévaluation du système, d'évolution) et celui d'étapes opératoires (capacité de traitement et de transfère d'énergie, de matériel ou d'information), forment une constellation de concepts qui fait écho à mon geste artistique et particulièrement à la création d'*Étude sur la lumière dynamique*.

Le concept de réservoir renvoie aux diverses situations d'improvisation structurées que la partition II illustre (Figure 6.3). Les notions de reproduction et de rétroaction ont été abordées à travers nos observations sur le temps vécu, l'adresse au public et la volonté de déléguer à Myriam la responsabilité d'autorégulation du système. Finalement, la notion d'étapes opératoires renvoie à ce qui a été développé dans la partition III (Figure 6.4) et qui expose les bascules glissantes ou en rupture.

Une grande adéquation existe entre le vocabulaire de la systémique et les composantes d'*Étude sur la lumière dynamique*. Ceci permet de comprendre le caractère opérant du dispositif. Porter attention aux échanges permet de rendre compte du caractère dynamique de l'être-ensemble.

Précédemment, nous avons mentionné que la logique identitaire limitait notre pensée sur l'altérité. À ce sujet, la systémique et plus particulièrement la systémique relationnelle, en s'intéressant aux échanges entre les individus au fondement de nos sociétés, expose la pensée plurielle (alternative à l'hégémonie de l'identité) dans un contexte de rencontres furtives et éphémères.

Elle [la société] est traversée par des forces qui s'assemblent et s'opposent ; où ordre et désordre se mêlent ; où les actions et les événements sont à la fois produits et producteurs de la réalité sociale ; où les bifurcations, les imprévus, les phénomènes d'auto-organisation, d'émergence... déjouent la régularité de l'ordre social. (Bagaoui, 2007, p.169)

De par sa filiation avec la pensée complexe, la systémique n'invite pas au consensus ni à l'uniformisation des réalités. Elle accepte en ce sens que la société soit simultanément ordre et désordre (l'ordre de l'un étant le désordre de l'autre), mais également, elle accepte que les frontières de ces notions soient à la fois poreuses et dynamiques. Si la systémique considère la société instable et mouvante, comment est-il possible d'en faire l'étude ?

À ce sujet, la systémique relationnelle, telle que présentée par Rachid Bagaoui³⁰ propose de s'intéresser à la configuration des relations. L'idée serait d'explicitier la nature des relations entre deux situations pour ultimement discuter des écarts et des similarités, puis en faire la comparaison. Selon cette idée, la société serait constituée d'un réseau de relations où les connexions mouvantes proposeraient une infinité de configurations.

6.2.2 LE « SENTIMENT DE COLLECTIVITÉ »

Une société en réseau permet de revoir l'appartenance de l'individu à une multitude de réceptacles hermétiques et stables. L'idée des configurations multiples permet de considérer la collectivité comme une forme mouvante qui se module en fonction de la capacité des individus à se connecter de manière temporaire et ponctuelle à d'autres individus dans le but de partager quelque chose.

³⁰ Professeur en sociologie de l'Université Laurentienne

À savoir si ces différentes configurations sont efficaces, fonctionnelles ou représentatives, il en revient à l'individu d'en décider en fonction de son système de valeurs. Dans cette perspective, et là où cette idée du réseau devient intéressante pour nous, c'est lorsqu'on l'observe sous un angle somatique.

Ceci convoque la capacité de l'individu à autoévaluer et à actualiser son sentiment d'appartenance à un groupe lors de chaque connexion. Ainsi, la collectivité n'est plus simplement considérée comme étant le résultat d'une configuration relationnelle (toi et moi formons le même groupe), mais principalement comme la manière avec laquelle l'individu s'engage en relation avec les autres. Il est donc question de la qualité de cette connexion. Cette logique invite l'individu à observer son vécu et ses sensations. Comment la configuration a-t-elle émergé ? Quel est mon niveau d'aisance vis-à-vis cette connexion ?

Si toutes les configurations sont possibles, qu'est-ce qui indique à l'individu que la connexion est valide et cohérente ? Que cette connexion fait sens ? Cette responsabilité peut être renvoyée au soma dans la mesure où le sensible et l'immédiateté du vécu renferment la nécessaire validation. Ma proposition est d'imaginer qu'une connexion cohérente fait naître un « sentiment de collectivité ».

Ce sentiment est une impression immédiate du réel, comme un fait de connaissance. Le sentiment peut être léger ou fort, timide ou bruyant, contenu ou libéré. En fait, il peut être de plusieurs couleurs. Il peut même être détruit, mis en danger, oublié. Comme le présente Damasio (2009, p.22), le sentiment nous tient informé « sans prononcer le moindre mot » et à travers lui, il est possible de valider la qualité de nos relations à ce qui nous entoure.

Étude sur la lumière dynamique organise notamment ce type d'expérience où le spectateur est invité à conscientiser son vécu et à écouter ses sensations pour connaître et mieux circonscrire son rapport à l'autre.

[...] se fondre dans le milieu suffira à fournir aux corps de nouvelles expériences sensorielles et une mémoire expérientielle en reculant les limites du corps. Le corps y active des processus d'adaptation dans le cours même de ses immersions. (Andrieu, 2014a, p.9)

Comme nous l'avons déjà présenté, les trois moments d'adresse directe au public sont les occasions de conscientiser notre sentiment d'inconfort et de vulnérabilité. Une première connexion aux autres émerge de l'immobilité de la performeuse, qui à la fois catalyse l'attention et provoque une latence temporelle qui donne de la valeur à la situation de coprésence en cours. Ensuite, l'œuvre travaille à faire glisser cette relation dans une nouvelle configuration. À l'image d'un métal qui s'étire sous la tension, la situation initiale cherche tranquillement à tordre le rapport de coprésence établi jusqu'au moment d'une nouvelle cassure. Cette nouvelle rupture fragilise de nouveau les postures du spectateur et du performeur, reconvoque pour une deuxième fois l'inconfort et la vulnérabilité ouvrant la voie à une nouvelle prise de conscience quant aux sensations vécues (deuxième connexion aux autres). Cette succession de situations glissantes et de cassures est un procédé permettant d'engager une attention réflexive qui initie un processus d'appréciation où, implicitement, il est possible de comparer la qualité des connexions établies. L'évolution des connexions, à savoir si les connexions sont de plus en plus confortables ou gênantes, par exemple, teinte et consolide un sentiment de collectivité spécifique aux interactions vécues.

6.2.3 PRENDRE CONSCIENCE DE CE QUI ADVIENT DANS L'ENTRE-DEUX

Karen Barad³¹ (2012) invite à reconsidérer la compréhension que nous avons de la notion d'interaction par ce qu'elle nomme « l'intra-action ». L'interaction considère que l'être n'est pas préexistant à son environnement, il y est en cours de matérialisation. L'intra-action est un glissement de la notion d'interaction qui vise à démontrer l'immédiateté de l'agentivité de forces dynamiques, mouvantes et autopoïèses. Cette perspective considère l'individu, mais également tout ce qui compose le réel (phénomènes, objets, émotions, idées) comme des formes résilientes et en constant mouvement. L'intra-action brouille (voire rejette complètement) la distinction cartésienne qui cherche à circonscrire dans une forme fixe le sujet et l'objet (*ibid.*, p.77). L'intra-action affirme plutôt leur enchevêtrement.

Dans le contexte d'une expérience spatiale, l'enchevêtrement du sujet et de l'objet s'incarne comme une pratique où l'individu va librement faire se succéder divers rapports de proximité avec d'autres individus, phénomènes, objets, etc. Ceci permet d'aborder les situations de coprésence, non plus en observant les éléments qui se rencontrent, mais en observant « l'entre-deux ». En développant la notion de maillage de Lefebvre (2000), Ingold (2017) démontre bien le potentiel révélateur de l'entre-deux. La notion de maillage expose les situations de coprésence comme un entrecroisement de chemins et de champs d'influence entre individus et objets composant le réel. Dans ce contexte, les échanges ne sont plus tributaires d'une connexion permanente entre deux éléments, mais plutôt la conséquence de la modulation du rapport de proximité. La première image de la figure 6.10 représente une conceptualisation classique du réseau. La seconde image représente le réseau du point de vue du maillage.

³¹ Professeure en études féministes et philosophie à l'Université de Californie de Santa Cruz

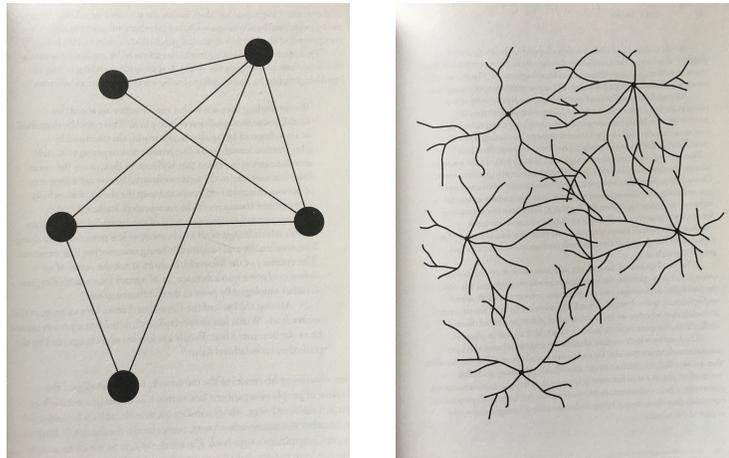


Figure 6.10 - Représentation du réseau standard et du maillage
(Smith, 2015, pp. 27 et 31)

La notion de maillage rend tangible l'entre-deux et vise à interroger la qualité de ce qui existe dans l'interstice de deux trajectoires. Ingold illustre également l'agentivité intrinsèque à la notion de maillage par l'image de la rivière. La relation entre les deux rives ne se mesure pas à la capacité d'un pont à les relier entre elles, mais à travers la rivière elle-même, c'est-à-dire que la mesure s'établit dans l'entre-deux, dans le dialogue, de ses berges : la qualité de leur forme, le mouvement de l'eau qu'elles permettent, la modulation de leur distance, etc. (Ingold, 2017, p.17).

Lorsqu'on transpose ces observations dans le contexte de la création, ceci permet de rendre compte de ce qui advient en deçà de la représentation. Dans le cas d'*Étude sur la lumière dynamique*, la notion de l'adresse qui cherche à circonscrire un type d'interaction (d'intra-action) précis spectateurs-performeur ne se résumerait donc pas seulement à savoir si oui ou non le performeur a regardé le spectateur et si oui ou non le spectateur s'est senti concerné. L'idée du maillage permet d'orienter l'attention sur ce qui se passe en deçà de l'adresse et donne ainsi de la valeur à la densité présente

entre les deux individus dans l'immédiateté de leur coprésence. Un climat de peur ?
Un sentiment d'être pris au piège ? Une libération ?

Like the voices of choral music, whose harmony lies in their alternating tension and resolution, the entwined lines of the meshwork join with one another, and, in so doing, possess an inner feel for each other and are not simply linked by external contiguity. I shall adopt the term *sympathy* to refer to this feel. As the design theorist Lars Spuybroek explains, sympathy is a '**living with**' rather than a 'looking at', **a form of feeling-knowing that operates in the interstices of things.** (*Ibid.*, p.12)

Ce qui prend de l'importance, ici, c'est l'acte de conscience. Si le spectateur n'a pas conscience du voisinage en cours, c'est-à-dire que s'il ne remarque pas que le performeur s'adresse à lui ou qu'il lui offre un geste, la situation de coprésence n'aura pas lieu. Il ne peut donc pas y avoir de coprésence sans préalablement être présent à ce qui se déroule. Et pour être présent, il faut vouloir considérer l'instant (la configuration actuelle des choses de la vie) comme singulier pour soi et digne d'intérêt. Le travail sur la conscience convoque ainsi la singularité de l'expérience et éloigne l'universel. Si l'on revoit ces observations chez le spectateur, il y a un glissement de son statut : **il ne cherche plus l'œuvre dans ce qu'il voit. Il reconnaît l'œuvre dans ce qu'il vit.** Également, il ne cherche plus l'être-ensemble dans ce qu'il voit, mais le reconnaît dans ce qu'il vit.

6.2.4 L'EXPÉRIENCE D'ÊTRE-ENSEMBLE

Pour dresser le portrait de « l'être en commun », le philosophe français Jean-Luc Nancy expose les thèses de Hegel, Marx, Heidegger et Bataille autour de la question de la communauté. D'entrée de jeu, Nancy définit le « commun » à l'extérieur de l'idée de la fusion, et définit donc la communauté à l'extérieur de l'idée d'une « communion ». Il établit que cette « communion » est une nostalgie de tous les temps, rêvée par l'humanité, et qu'il n'en a jamais été ainsi. Le cliché d'une

communauté perdue, d'un être-ensemble harmonieux et fédéré est un fantasme. Il avance plutôt que, dans les faits, la communauté est une expérience au présent : « [...] la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est ce qui nous arrive – question, attente, événement, impératif – à partir de la société » (Nancy, 2004, p. 33).

Pour Nancy, la communauté n'est pas le résultat d'un processus (le produit), il est processus en lui-même. Il est le processus qu'il nomme le « partage des singularités » (*ibid.*, p.82) et ce processus émerge d'un acte de communication où chacun « compare », où chacun offre soi, à soi et à l'autre.

Elle [la comparaison] consiste dans la parution de l'entre comme tel : toi *et* moi (l'entre-nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition. Dans la com-parution se trouve exposé ceci, qu'il faut savoir lire selon toutes les combinaisons possibles : « toi (e(s) t) (tout autre que) moi ». Ou encore, plus simplement : toi partage moi. (*Ibid.*, p.73)

Cette communication, Nancy la décrit comme un acte d'exposition, c'est-à-dire comme un moment de vulnérabilité où l'individu fait don de ce qu'il est, et où simultanément, il est témoin de l'exposition de l'autre. « Cette exposition, ou ce partage exposant donne lieu, d'entrée de jeu, à une interpellation mutuelle des singularités, bien antérieure à toute adresse de langage », précise-t-il (*idem*). Ce partage de singularités consolide, par voisinage, une connaissance qui serait de l'ordre du préconscient, pour emprunter les mots de la soma-esthétique, et qui serait constitutive de l'être-en-commun.

Pour l'auteur, la communauté est par principe inachevée et demeurera inachevée, car elle est constituée à travers un acte de partage qui ne s'épuisera jamais. Parce que les êtres se renouvellent et se redéfinissent constamment aux contacts des autres, il est

impossible d'épuiser le partage. En ce sens, la communauté est un don à renouveler (*ibid.*, p.88).

En somme, Nancy nous rappelle que l'existence humaine ne peut être saisie que dans la simultanéité de l'être-ensemble et, de ce fait, nous permet de comprendre comment *Études sur la lumière dynamique* est un espace de coprésences qui favorise l'échange « en mineur » de singularités. On remarque également que c'est par un retour à l'échelle du corps et donc à travers une réflexion où s'enchevêtrent la pensée en corps, la traversée de spatialités et le temps vécu, qu'il est possible de rendre compte de ce qui agit en deçà de la représentation scénique, dans l'ici et maintenant.

CONCLUSION

Ces quelques chapitres permettent d'exposer les paramètres d'une approche somatique de la création scénographique comme fondement à l'organisation de dispositifs scéniques qui exacerbent l'expérience et la compréhension de l'être-ensemble. Cette approche oriente l'investigation sur le savoir-faire de l'artiste scénographe-éclairagiste et la manière dont il assemble les savoirs et les matériaux dans le but de révéler les paramètres spatiaux au fondement de situations spécifiques de coprésence : coprésence en contexte d'immersion, coprésence en contexte de frontalité, coprésence en contexte de bifrontalité.

Du point de vue de la méthodologie, cette question de recherche trouve son origine au sein de deux enjeux propres à la recherche-création. Le premier concerne l'écart entre les intentions du créateur et le vécu du spectateur. La thèse a comme prémisse que de potentiels « points de convergence » permettraient de réunir ces deux réalités. Elle propose ainsi d'organiser le geste de création autour de **régimes d'attention** et de positionner le corps sensible du créateur au centre d'une série d'expérimentations et de prototypes. On observe que l'expérience sensible du créateur peut être un jalon valide et légitime pour rendre compte de l'expérience esthétique que l'œuvre propose, à condition qu'il s'engage dans une posture similaire à celle du spectateur : une posture de découverte. Pour ce faire, l'artiste doit revenir un état de réception primordial qui ne cherche pas à reconnaître l'œuvre, mais plutôt à se laisser impacté par elle. Cette démarche a de spécifique que **le créateur ne travaille pas dans l'idée de concrétiser une œuvre anticipée, il chemine plutôt dans un processus à travers duquel il lui est possible de découvrir les volontés de l'œuvre et ses logiques émergentes.**

Cette manière spécifique de créer ouvre la voie et constitue simultanément le second enjeu méthodologique, celui relatif aux **modalités d'apparition** de l'œuvre qui renvoie à une manière d'investiguer ce qui émerge. Il s'agit d'étudier le processus de schématisation dans le but de repérer et d'interroger les intentions artistiques, les composantes et les procédés de l'œuvre, ainsi que l'objet esthétique, c'est-à-dire l'expérience que l'œuvre propose. Cette démarche expose ainsi les stratégies scénographiques opérantes et les régimes d'attention liés aux spatialités créées.

RÉSUMÉ DE LA DÉMARCHE

Tout d'abord, la thèse-crédation s'intéresse à **la notion d'expérience** (Dewey, 2005), de **corporéité** (Bernard, 2001 et 2002) et de **soma-esthétique** (Shusterman, 2007) dans le but de comprendre comment le corps est en relation à l'espace. Ceci permet de définir les bases conceptuelles consolidant une pensée à la fois scénographique et somatique. Par la suite, la thèse démontre que la scénographie, à l'image des pratiques critiques en design, est en mesure d'articuler **un discours simultanément social, artistique et esthétique** à travers son processus de création. Pour ce faire, la thèse expose les valeurs mercantiles et spectaculaires véhiculées par nos sociétés capitalistes et les dynamiques similaires qu'induit la frontalité au théâtre. De ce constat, s'en suit une étude de quatre dispositifs scéniques proposant des pratiques d'espace et des expériences sensibles alternatives. L'intention de la recherche est de ramener la création à « **l'échelle du corps** », ce que nous établissons comme travail autour **d'une pensée en corps, de la traversée de spatialités et du temps vécu**.

Le premier cycle de travail se consacre au sujet de la **pensée en corps**. Il démontre l'importance de la notion du point de vue et de la trajectoire de l'attention comme agents participants à consolider l'expérience du spectateur. L'étude des modalités

d'émergence du dispositif scénique de *Dans l'idée de ne plus être ici* permet également de comprendre qu'en proposant, à travers son design, **une problématique somatique sur l'usage du corps**, la scénographie peut engager le spectateur dans une réflexion corporelle sur son rapport à l'autre culminant, dans le cas précis de ce dispositif, autour de prises de conscience de type : qui est cet autre ? Que fait-il ? Que regarde-t-il ? Suis-je à l'aise lorsqu'il se rapproche de moi ?

Le second cycle de travail se consacre **aux spatialités** et à leur traversée par l'étude de différents processus de création (*Dans l'idée de ne plus être ici*, *Èbe*, *Mythes*). Les **processus de schématisation** de chacune de ces œuvres rendent tangible ce qui émerge lorsque le scénographe questionne le design. Il est question de **l'enchevêtrement des notions de dispositif et de partition**, et de la manière dont se dessine un processus de création itératif. Cette démarche se distingue des pratiques institutionnelles dans la mesure où la dimension dramaturgique de l'œuvre émerge **directement à partir d'interrogations sur la forme**. Tel que j'ai mentionné précédemment : « c'est en donnant forme au dispositif que les modalités d'écriture émergent ; ces paramètres d'écriture donnent forme au dispositif ; et cette nouvelle forme expose de nouvelles modalités d'écriture ; qui donnent une nouvelle forme au dispositif ; ainsi de suite ». Ce cycle de travail permet de comprendre comment le dispositif consolide des spatialités et comment leur traversée est tout d'abord anticipée puis expérimentée par le créateur, avant d'être mise à l'épreuve avec un public.

Le dernier cycle de la thèse aborde l'idée du **temps vécu** dans le but d'exposer ce qui opère dans l'instant de la coprésence. Pour ce faire, la thèse démontre la capacité de la lumière dynamique à organiser des spatialités éphémères et la manière dont ces spatialités consolident un espace mouvant et en constante métamorphose. Par la suite,

avec *Étude sur la lumière dynamique*, la thèse étudie les situations de coprésence de l'œuvre. Ce faisant, elle révèle le rôle qu'y joue la notion d'adresse, les rapports de proximité et les jeux de ruptures. Ainsi, la coprésence opère par voisinages successifs et elle est l'opportunité d'un « sentiment de collectivité », c'est-à-dire qu'elle permet une prise de conscience sur la manière dont s'y déroule l'être-ensemble.

RETOUR SUR LES NOTIONS ÉMERGENTES

La recherche a permis de circonscrire des notions propres à ma démarche artistique. Il est intéressant de les rassembler et de les expliciter de nouveau dans l'espoir qu'elles puissent être utiles à d'autres.

PRINCIPES DRAMATURGIQUES ET STRATÉGIES SCÉNOGRAPHIQUES

Les principes dramaturgiques visent à circonscrire la manière dont l'œuvre se déploie dans le temps et les stratégies scénographiques regroupent les procédés établissant les régimes d'attentions de l'œuvre. Ces deux éléments réfléchis de concert permettent de développer un processus de création autour de l'impact de la scénographie sur le régime perceptif du spectateur.

Dans le contexte de l'œuvre *Dans l'idée de ne plus être ici*, les principes dramaturgiques renvoient aux états méditatifs et à la continuelle traversée du spectateur allant d'une situation initiale non souhaitée (le quotidien) vers une situation finale souhaitée (le Nous). Le dispositif propose quatre régimes d'attention distincts et chacun d'eux organise une stratégie scénographique spécifique. Le premier régime tire profit des spatialités lumineuses longues et le contraste des couleurs pour créer des jeux d'échelle et de perte de repères orientant l'attention du spectateur sur l'environnement autour de lui. Le second régime organise de rapides

bascules lumineuses de manière à ramener l'attention du spectateur sur l'impact de ces changements sur son corps (sur sa rétine). Le troisième régime permet d'orienter l'attention du spectateur sur les autres corps avec lesquels il partage l'espace. Pour ce faire, cette section organise les déplacements des performeurs dans l'espace, ce qui permet de créer des jeux d'apparition/disparition. Finalement, le quatrième régime d'attention organise la mise en espace d'un chant qui souligne le caractère partagé de l'expérience et oriente ainsi l'attention sur le Nous éphémère de la représentation.

Dans le contexte du dispositif *Étude sur la lumière dynamique*, les principes dramaturgiques organisent des jeux de ruptures de manière à offrir une succession de plongées et de remontées au sein de spatialités éphémères. Ce faisant, l'œuvre transite constamment, à différents rythmes et selon différentes qualités, entre deux régimes d'attention. Chacun des deux régimes engage les mêmes stratégies scénographiques mais dans un agencement différent. Le premier régime est associé aux spatialités de la plongée et permet à l'attention du spectateur de se poser librement sur ce qu'il désire. Les pulsations lumineuses régulières, l'usage de l'espace (spacing) et la configuration du rail (la direction de lumière) organisent un espace architectural ouvert, vaporeux et hypnotisant. À l'inverse, le deuxième régime organise un espace minimal, immobile et calme dans le but de ramener l'attention autour du performeur, de son geste et de son adresse.

PARTITION ET DYNAMIQUE DRAMATURGIQUE

Le travail concourant de la partition et du dispositif permet également de dégager de nouvelles notions. Dans un premier temps, du point de vue des **formes possibles de la partition**, la thèse expose cinq différents modèles. Dans la perspective d'une écriture multicouche visant à rendre compte des différents médiums à l'œuvre, j'ai présenté la grille et le graphique (*Dans l'idée de ne plus être ici*), et dans la

perspective d'une partition réfléchie pour son potentiel d'activation, j'ai présenté l'objet-conceptuel (Èbe). Par la suite, j'ai exploré des partitions davantage orientées sur l'espace. La partition de *Mythes* révélait et organisait la traversée des spatialités tandis que celle d'*Étude sur la lumière dynamique* renvoyait aux lignes de forces spatiales. Également, ces recherches ont permis de circonscrire **quatre dynamiques dramaturgiques**, c'est-à-dire quatre logiques orientant la courbe dramatique de l'œuvre : la logique narrative (*Dans l'idée de ne plus être ici*), la logique du diptyque (Èbe), la logique de l'élan (*Mythes*) et la logique des réservoirs (*Études sur la lumière dynamique*).

RÉGIME D'ATTENTION ET INDÉTERMINATION

Ce parcours permet de comprendre que les points de convergence annoncés dans la section 1.3 correspondent dans le cadre de cette recherche aux régimes d'attention. En effet, on remarque que le processus d'expérimentation et de prototypage, orienté autour du ressenti conscientisé de l'artiste, a permis de révéler les régimes d'attention de l'œuvre et, par la consolidation dramaturgique qui a suivie, de développer les stratégies scénographiques nécessaires permettant aux spectateurs d'en faire l'expérience. On remarque différents degrés d'indétermination : *Dans l'idée de ne plus être ici* balise de manière plus serrée l'expérience du spectateur, tandis qu'*Étude sur la lumière dynamique* présente une structure plus malléable. Cette dernière œuvre laisse plus de place à ce qui émerge, au vécu commun et donc à l'indétermination. Cette caractéristique de l'œuvre, ne renvoie pas pour autant à une faiblesse dans l'argumentaire artistique, mais renvoie simplement à l'écart jugé nécessaire aux œuvres expérientielles pour que le spectateur puisse se déposer à son rythme et à sa manière dans l'ici et maintenant et pour que puisse donc émerger un vécu commun et partagé.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES ET MOTEUR À LA CRÉATION

De par la nature de la question de recherche, cette thèse met de l'avant deux pratiques scénographiques, qui au sein de ma démarche artistique, se superposent et se répondent, mais qui peuvent également être envisagées indépendamment. La thèse trace les contours d'**une pratique « critique » en scénographie** (influencée par les pratiques critiques en design) qui, en ramenant la création à l'échelle du corps, expose les bases **d'une pratique scénographique « somatique »**.

Ce travail permet d'envisager la scénographie indépendamment d'un texte dramatique préétabli et prédéterminant. La thèse expose implicitement deux principes moteurs de la création. *Dans l'idée de ne plus être ici* démontre la valeur d'un processus de création cherchant « une problématique somatique ». En effet, c'est en mettant en échec certains usages du corps (déambuler, voir, reconnaître) que le dispositif réussit à positionner le corps du spectateur au centre de la dramaturgie de l'œuvre et à engendrer une réflexion corporelle sur notre rapport à l'autre. *Étude sur la lumière dynamique*, quant à elle, s'est organisée sur une réflexion formelle autour de l'usage de la lumière sur scène, le rôle du performeur, ainsi que la place du spectateur dans le dispositif. En organisant la lumière de manière à quitter la logique de l'image fixe, en orientant le travail du performeur sur sa qualité de présence et en adressant directement le spectateur de manière à ce qu'il se sente concerné par l'action scénique, l'œuvre a proposé différentes situations de coprésence éphémères permettant aux spectateurs de prendre conscience de l'évolution de leur « sentiment de collectivité » dans le temps de la représentation.

CE QUI RESTE À FAIRE

LA PENSÉE SCÉNOGRAPHIQUE

En exposant le processus de création de quatre œuvres, j'ai démontré que **le rapport scène-salle, le contexte de représentation et l'expérience du spectateur sont au centre de la pensée scénographique**. De ce fait, la thèse présente une pratique scénographique qui interroge l'impératif de la frontalité. *Dans l'idée de ne plus être ici* propose une alternative, celle de positionner le spectateur dans l'espace même de la représentation pour qu'il puisse côtoyer la représentation de près. Être au cœur de l'action a pour conséquence directe d'éveiller le spectateur et de l'inviter à observer et à questionner la relation qu'il entretient avec ce qui l'entoure. En présentant les trois autres œuvres, la thèse démontre que la proximité trouvée dans l'immersion peut avoir lieu également dans une configuration frontale (*Èbe, Étude sur la lumière dynamique*) ou en face-à-face (*Mythes*). Le rapport scène-salle, bien que déterminant, n'est pas l'unique paramètre permettant la coprésence : le contexte de représentation joue également un rôle clé. *Èbe* et *Mythes* sont deux exemples qui tirent dramaturgiquement profit des codes de présentation propres à d'autres disciplines : ceux du musée pour *Èbe* (immobilité, espace blanc et vide, objet posé et livré sans obstacle à l'observateur, lumière crue) ; et ceux du spectacle de musique pour *Mythes* (promiscuité des corps présents, mise en valeur des rythmes et des effets de transe qu'ils engendrent, éclairage architectural et éblouissement). En positionnant ces codes empruntés dans le contexte d'un spectacle de danse à Tangente pour *Èbe* et dans le contexte d'un spectacle de théâtre au OFFTA pour *Mythes*, il s'installe un effet d'étrangeté qui surprend et qui éveille le spectateur à porter une attention plus aiguisée sur ce qui se déroule ici et maintenant. En fait, la pensée scénographique n'invite pas à préférer une configuration au détriment d'une autre, ni un contexte de représentation en particulier. La pensée scénographique s'intéresse à la coprésence et

à la relation d'influence des différents éléments présents dans l'espace scénique dans le but d'organiser des spatialités dynamiques et éphémères destinées à happer, éveiller, confondre (etc.) le corps sensible du spectateur.

La thèse permet de comprendre qu'en s'adressant ainsi au corps de l'observateur, la scénographie travaille ce qui est en deçà de la représentation : le sensible, l'immédiateté, l'état et l'attention. Elle démontre que l'organisation de l'espace scénique peut, en elle-même, porter un discours, proposer des imaginaires et instaurer d'autres manières d'être-ensemble. La thèse participe à consolider un champ de recherche consacré aux spatialités scéniques, à l'expérience que l'on en fait, aux procédés scénographiques qui les sous-tendent et à la manière dont elles convoquent, et voire, mettent en échec, des conventions et des enjeux sociaux. Ce type d'étude scénographique permet une description située de l'existence. Une telle démarche sur le vécu est une transposition artistique du projet anthropologique sur la présence et les modalités d'être « en mineur » tel que proposé par Piette (2016).

Comme mentionné dans l'introduction, le théâtre est ici laboratoire. Dans le contexte précis d'un dispositif scénique, on observe que le corps du spectateur est davantage impliqué considérant qu'un plus grand degré d'initiative est toléré et que les actions possibles sont plus nombreuses. En instaurant des règles et en invitant les individus présents (spectateur et performeur) à les court-circuiter, le dispositif scénique se propose comme un terrain d'étude où le spectateur enquête sur lui-même (ses sensations et ses comportements) et sur le milieu auquel il appartient (Montazami, 2017 p.124). En d'autres mots, le dispositif scénique invite à réfléchir sa présence et sa participation vis-à-vis des situations proposées.

Il existe peu de recherches réflexives sur les dispositifs scéniques et, par conséquent, il existe peu de vocabulaire partagé ou de corpus. Une systématisation de la

méthodologie proposée dans cette thèse sur les modalités d'écriture et le travail de partition permettrait de faire école et d'affirmer le dispositif scénique comme un champ de spécialisation des arts vivants. Bien que l'importance de la scénographie et de la lumière soit reconnue tant dans la pratique que dans le milieu académique, il demeure rare que ces deux éléments soient réfléchis sur scène comme autonomes et porteurs d'un discours **à la fois esthétique et social**. Il m'a fallu regarder du côté des pratiques critiques en design pour trouver un cadre de référence adéquat. Dégager d'autres modalités d'écriture de dispositif scénique permettrait de constituer un cadre théorique ancré dans l'étude des régimes d'attention (et de l'attention réflexive plus précisément). Un tel cadre serait spécifiquement scénique dans la mesure où il aurait pour sujet l'espace, la lumière, le performeur et le spectateur dans leur relation à la dramaturgie émergente.

ANNEXE A - RÉCITS AUTOBIOGRAPHIQUES

RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE DE WIDE OUT (TURRELL, 2013)³²

Je me souviens d'un espace vide habité par la présence d'une lumière immuable et pure. Je me souviens des gens qui arrivent, qui contemplent et qui repartent. Je me souviens d'un silence qui fait loi et de la manière dont il a induit en moi un état introspectif et méditatif.

Rien ne se passe vraiment, autre que les présences qui se succèdent.

J'apprécie observer la posture des uns, le rapprochement des autres. Le rythme avec lequel ils entrent. Le temps qu'ils y passent.

Je me souviens avoir l'impression de partager un moment à la fois collectif et solitaire.



Figure A.1 - *Wide Out* (Turrell, 2013)
<http://jamesturrell.com/work/wide-out/>

³² J'ai visité cette installation au musée Guggenheim de New York en 2013.

RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE DE PARADISO (CASTELLUCCI, 2009)³³

Je fais face à de grands murs blancs. Je marche en périphérie. Je remarque alors une ouverture ronde et noire sur l'un d'eux. Un vent frais et un bruit de ruissellement d'eau proviennent de l'intérieur. Je décide d'entrer.

À l'intérieur, la température est plus froide. Je chemine tranquillement dans la pénombre à la recherche de la source d'eau.

Passant de corridor en corridor, j'arrive finalement dans une pièce plus vaste.

J'ai l'impression que la source d'eau est tout près.

Mon regard tente de percer la pénombre et soudainement en hauteur, à environ 16' du sol, je vois un corps. Il est pris à la taille à même le mur. Et de l'orifice par lequel il traverse le mur, de l'eau jaillit.

L'eau coule le long de la paroi laissant des oscillations scintillantes sur son passage. De temps à autre, le corps bouge, tente de s'extirper du mur, abandonne et laisse l'eau le submerger.



Figure A.2 - *Paradiso* (Castellucci, 2009)
<http://www.kfda.be/en/program/paradiso>
<http://www.close-up.it/divina-commedia-paradiso>

³³ J'ai vu la captation de cette œuvre en 2012 sur un DVD dédié à la Trilogie de Dante.

RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE DE FOLKS (CASTELLUCCI, 2013)³⁴

Un grand espace industriel. Je fais partie d'un groupe d'environ 50 personnes. Nous sommes tous autour d'une gigantesque piscine gonflable au centre de laquelle se trouve une femme debout, l'eau aux genoux.

La lumière est vive, l'espace est révélé, aucun artifice.

Le temps s'écoule.

Après un certain temps, une personne du public, un homme, s'approche de la piscine. Grimpe à l'intérieur. S'avance en direction de la femme et s'arrête à 10' tout juste en face d'elle.

Temps.

La femme s'approche de l'homme. Se positionne derrière lui.

D'un seul mouvement, l'homme s'abandonne vers l'arrière. La femme accompagne alors ce mouvement et immerge l'homme dans l'eau, l'instant d'une seconde, avant de l'aider à se redresser et à en sortir.

Ils se regardent, s'étreignent. Et la femme quitte la piscine.

L'homme se retrouve alors debout et seul au milieu du bassin.

Temps.

Une autre personne du public s'approche, enjambe le rebord de la piscine et les mêmes actions prennent place. Inlassablement et suivant le même rythme, plusieurs personnes se succèdent et participent à ce qui ressemble être un baptême. Sont-ils tous des performeurs ? Est-ce que certains sont de simples spectateurs qui se prêtent au jeu ?

Tout le monde est témoin.

³⁴ J'ai vu la captation de cette œuvre en 2013 lors de la visite des archives de la Societas Raffaello Sanzio.

Le rituel s'installe. Il est long, paisible et unificateur. Soudainement, en hauteur, quelque chose a percuté l'une des grandes fenêtres de l'édifice produisant un bruit sourd.

Temps.

Un second élément percute une autre fenêtre.

Temps.

Au troisième bruit sourd, je reconnais la silhouette d'un corps. Je réalise alors que de l'extérieur, des corps percutent les fenêtres. Ils se lancent littéralement et avec une grande énergie sur les vitres. Le rythme s'accélère. De plus en plus de corps percutent violemment les fenêtres générant un état d'insécurité.

Des gens à l'extérieur semblent attaquer le bâtiment. Ils semblent vouloir arrêter ce qui s'y déroule. Est-ce que le rituel auquel nous assistons est illégal ?

Et aussi soudainement que c'est arrivé, les corps à l'extérieur arrêtent leurs attaques, s'éloignent et disparaissent.

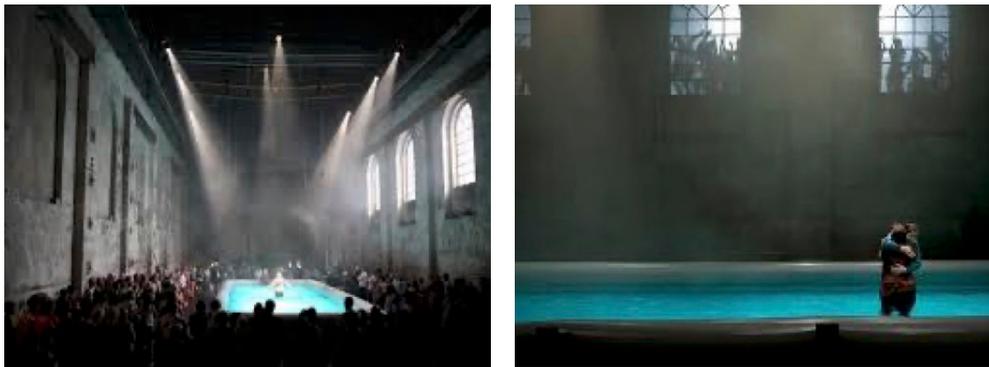


Figure A.3 - *Folk* (Castellucci, 2012)
Archives Hugo Dalphond, 2013

ANNEXE B - MYTHES, ÉTUDE DE L'INTERACTIVITÉ

Timeless est une scène de crise où le texte des performeuses défile rapidement. Spatialement, chaque performeuse est éclairée en douche. Elles sont également toutes dispersées dans un espace moyennement éclairé. Pour cette scène, nous avons configuré les paramètres pour atteindre l'état de « réactivité idéale ». L'oscillation des lumières s'exprimait ainsi dans tout son registre et la relation son-lumière était de nature instantanée (Figure B.1, les X représentent les postillons des performeuses).

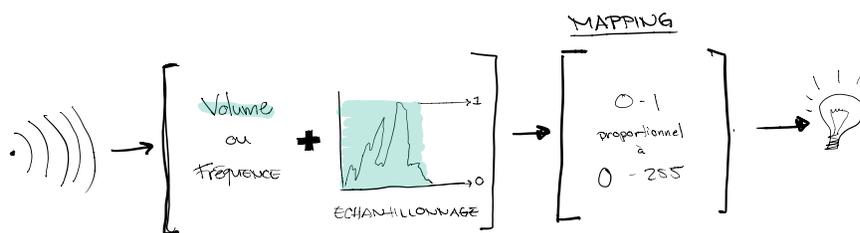
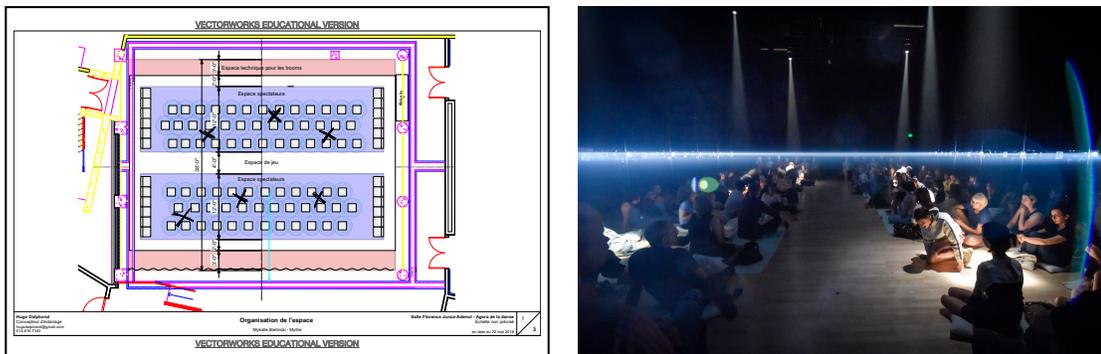


Figure B.1 - *Timeless* (Mythes, 2018)
Plan et schéma Hugo Dalphond, photo Maxime Coté, 2018

Ce procédé a permis de souligner les silences du texte par des périodes soudaines de noir et d'accompagner l'attaque des phrases et la puissance de certains mots (qui était livré avec plus d'intensité vocale) par un flash de lumière à pleine intensité. Ici, la lumière exacerbat la structure de ce texte saccadé et exigeant.

Dans la scène *Yawn*, les performeuses sont disposées symétriquement en périphérie de l'espace. Elles sont plongées dans le noir. Chacune d'elle dispose d'une lampe qui lui découpe le visage. La scène se divise en deux temps (Figure B.2). Elles exécutent tout d'abord des sons informes (gouttes d'eau, bruits d'insectes, bruits de bouches, jeux de respirations). Et tranquillement, les sons se transforment en plaintes.

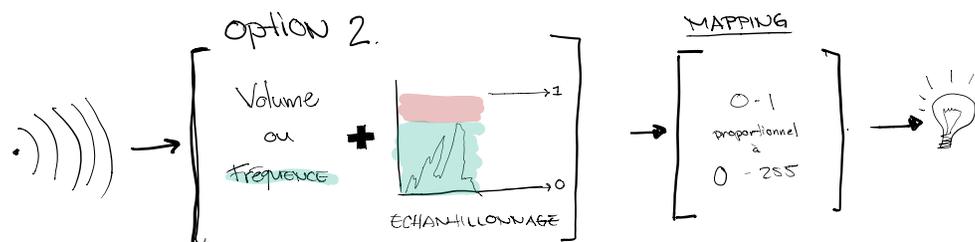


Figure B.2 - *Yawn* (Mythes, 2018)
Plan et schéma Hugo Dalphond, photo Maxime Coté, 2018

Pour cette scène, nous avons configuré le dispositif à l'état « micro moins sensible » et nous leur avons demandé de produire naturellement les sons, sans tenir compte de

l'impact de leur voix sur la lumière. L'interprétation naturelle et la faible réactivité qui en découlait ont permis d'installer une pénombre vivante. C'était comme une grotte obscure, où privé de la vision, on parvient néanmoins à percevoir par l'ouïe l'activité animale et le bruit de l'eau. Dans cette scène, les lumières réagissaient très peu révélant donc très légèrement les visages.

Dans la seconde étape, les performeuses étaient invitées à interagir directement avec le dispositif. Il était alors permis de révéler son visage de manière furtive en poussant des sons plus puissants tout en gardant en tête, cependant, qu'il ne fallait pas que tous les visages se révèlent en même temps. Elles devaient ainsi improviser, être à l'écoute de ce qu'elles rendaient collectivement visible et composer avec ce que faisaient les autres, dans l'idée de surprendre et de reconfigurer constamment la présence de leur corps sur scène.

Pour la scène *Death*, une seule performeuse est au centre de l'espace. Elle récite un poème sur la mort en chuchotant, ce qui a pour effet d'installer une atmosphère de confiance. Pour cette scène, nous avons réduit l'échantillonnage offrant ainsi une sensibilité que nous nommerons « moyenne ». (Figure B.3). La relation voix-lumière était à la fois précise et douce. Ceci répondait bien à la montée en crescendo du volume sonore et de l'intensité de l'interprétation. Ce qui était au début des chuchotements se transformait tranquillement jusqu'à devenir de profondes respirations gutturaux et de forts sons d'étouffements. Du point de vue de la lumière, ce qui m'a semblé intéressant, c'est le choix de ne jamais plonger l'interprète dans le noir. Pour ce faire, nous avons modifié le seuil minimal de la lumière. La valeur entre 0 et 1 de la voix a été *mappée* sur l'intervalle 30-255. Ainsi la plus petite donnée reçue par la lumière équivalait à une intensité permettant de voir un de minimum son

exécution avec 3 secondes de retard, ce qui participait à produire un effet d'enchaînement en vague : la voix débute, ensuite les visages apparaissent et finalement les fresnels terminent en révélant l'espace. Puis dans le sens contraire : la voix s'arrête, les visages disparaissent et l'espace se retire subtilement. Ce mouvement en trois étapes installait bien l'idée d'un espace qui se construisait, qui s'ouvrait par le chant et la synchronisation des voix.

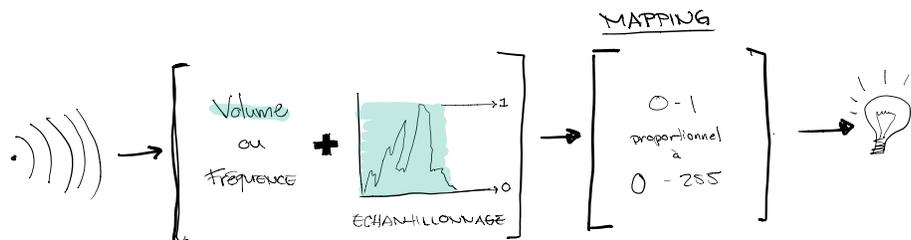
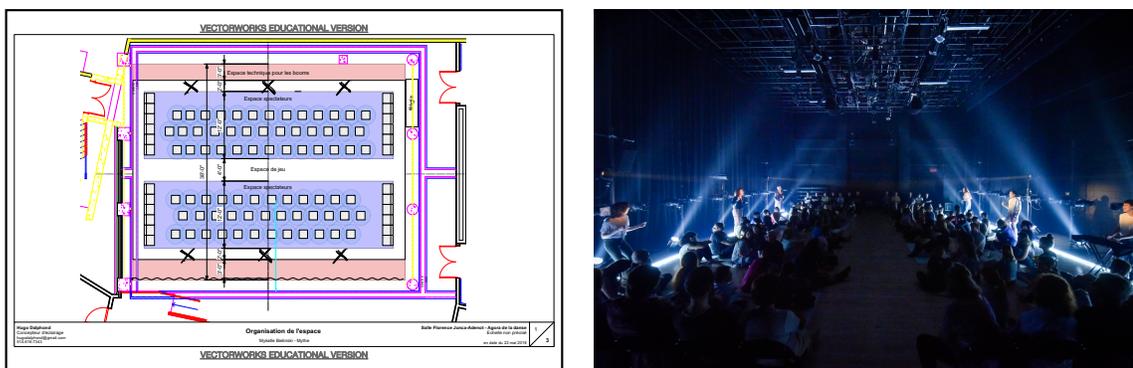


Figure B.4 - *Why* (Mythes, 2018)
Plan et schéma Hugo Dalphond, photo Maxime Coté, 2018

Dans la scène *Hildegarde*, les performeuses sont alignées au centre de l'espace, exécutent une gestuelle simple qui rappelle la posture de statues religieuses et improvisent des harmonies. Mykalle accompagne ces mélodies avec une série d'accords à l'orgue. Cette proposition m'a toujours semblé fragile, car la gestuelle m'apparaissait rigide et démonstrative. Cependant, l'idée de présenter une série de

postures qui témoignent de la dimension collective de notre imaginaire religieux est plausible et même intéressante. Je me suis alors efforcé à brouiller la vision du spectateur et à fragmenter la gestuelle avec la lumière. Pour ce faire, j'ai installé au-dessus de chaque performeuse trois lampes, chacune dédiée à cadrer aléatoirement soit une main, un bras, un torse, un dos, etc. J'avais ainsi 15 lampes offrant 15 cadrages différents. J'ai par la suite préenregistré des réservoirs dans lesquels je donnais l'information d'allumer deux de ces lampes sans jamais allumer deux lampes sur la même personne. Cela offrait 90 possibilités (Figure B.5).

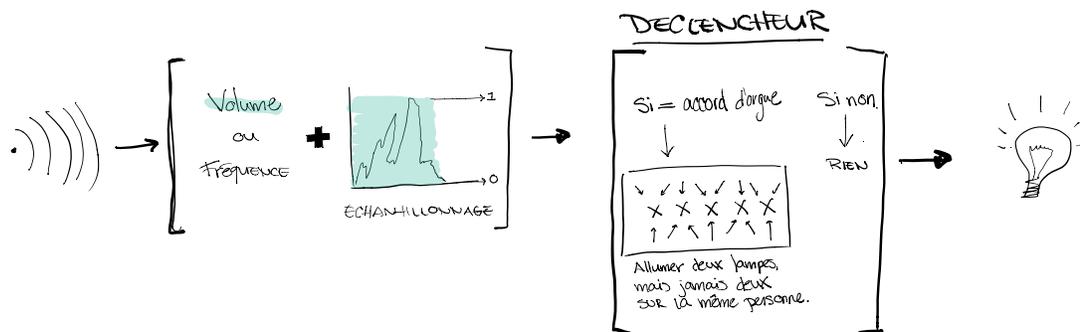
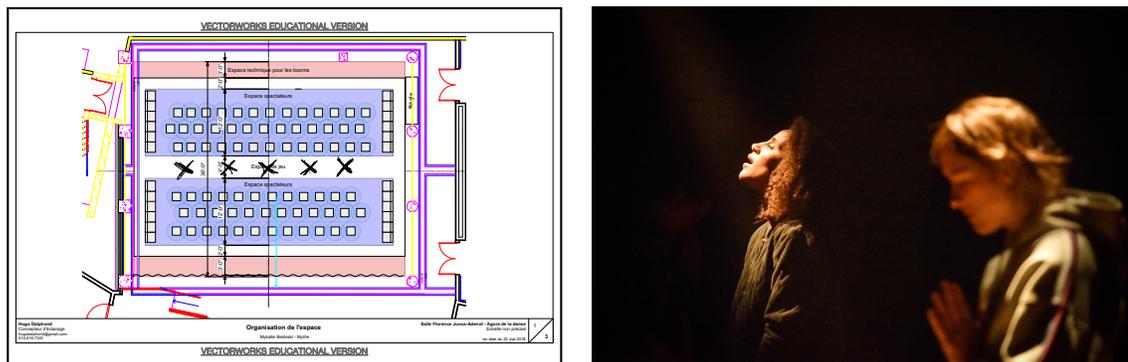


Figure B.5 - *Hildegarde (Mythes, 2018)*
Plan et schéma Hugo Dalphond, photo Maxime Coté, 2018

Pour terminer, j'ai programmé un déclencheur à partir de l'orgue. À chaque changement d'accords, le logiciel libérait aléatoirement un réservoir, allumant ainsi

deux lampes. Cet enchainement créait l'impression d'un espace vivant qui s'ouvrait et se refermait modifiant par les différents angles de frappe de la lumière notre compréhension des masses et des volumes.

ANNEXE C - LA RECHERCHE DE L'APPAREIL MOTORISÉ

Quel type de moteur peut répondre à ces besoins ? Est-ce que le système mécanique doit être constitué d'une courroie, d'une chaîne ou d'un câble ? Combien de poulies, d'essieux ?

De plus, il y avait la question de l'ingénierie de ce système mécanique en regard de la trajectoire du chariot et de la nécessité que le tube soit relié par à une source d'alimentation électrique et à un relais informatique permettant d'en avoir le contrôle à la console d'éclairage. Chacun de ces éléments complexifiait le design. J'ai réalisé plusieurs croquis et dessins techniques dans le but de résoudre ces enjeux (Figure C.1).

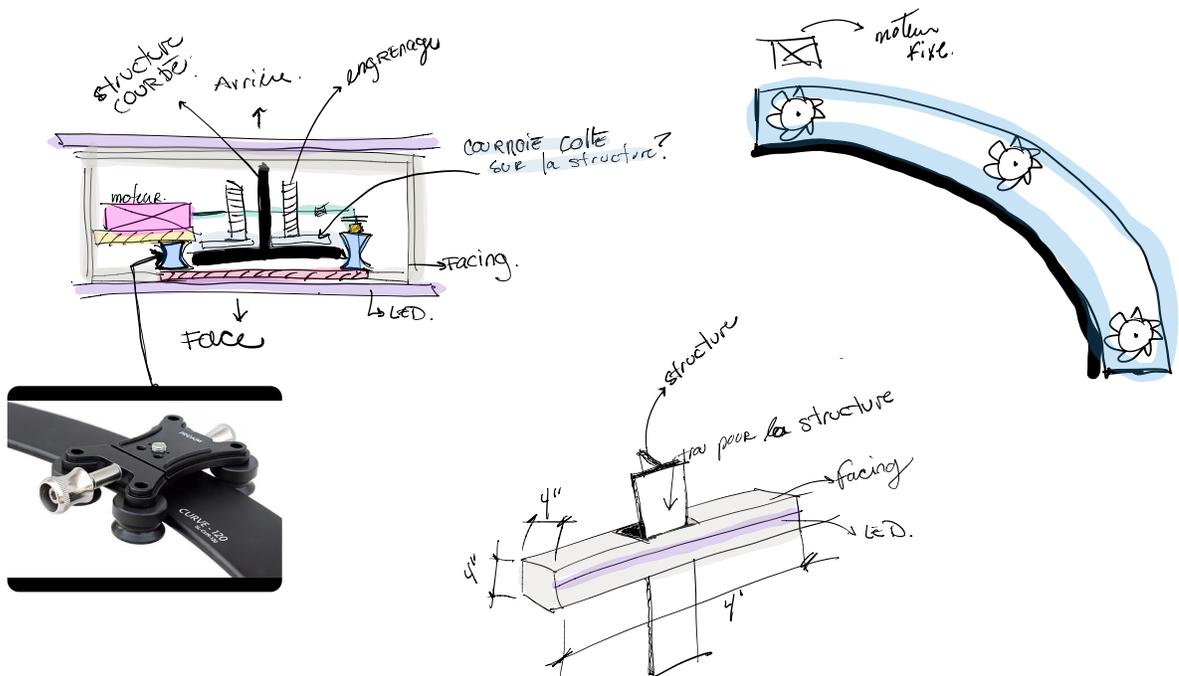


Figure C.1 - Détails de l'appareil (*Lumière dynamique*, 2019)
Schéma Hugo Dalphond, 2019

Cependant, en cours de processus, bien que je réussissais de plus en plus à bien visualiser chaque composante de l'appareil, je n'arrivais pas à savoir si l'objet dessiné était esthétiquement et proportionnellement adapté à l'espace investi. L'espace scénique cadre le regard du spectateur et altère l'impression que nous avons usuellement des objets. En fonction des dimensions de la salle, des éclairages et de l'angle de vue des spectateurs, l'objet sur scène peut sembler maladroit, trop large ou encore fragile. De plus, l'espace scénique est le lieu où on demande au spectateur de tisser des relations et de faire émerger du sens. Une fois en scène, l'objet se charge soudainement d'une dimension esthétique et symbolique. Pour m'assurer que la structure de l'appareil conceptualisé puisse répondre à notre besoin de passer le plus inaperçu possible, nous avons réalisé un prototype en bois que nous avons observé en résidence (Figure C.2).

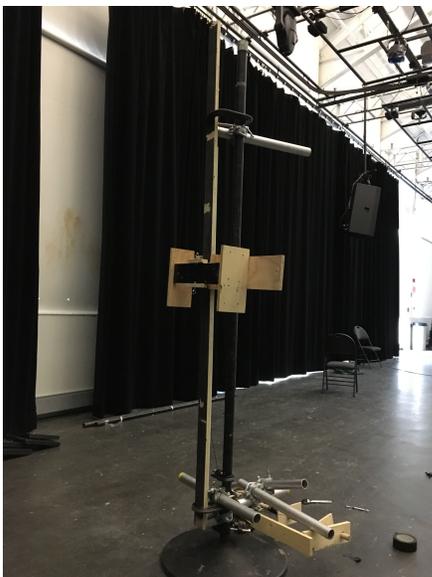


Figure C.2 - Prototype en bois (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

En prenant le point de vue du spectateur, j'ai remarqué que l'appareil était visuellement trop imposant. L'expérimentation nous a permis de comprendre que le chariot ne devait pas faire plus de 6'' de large, le tube 4' et le rail 2''. De plus, nous avons pu tester la force du moteur et nous avons compris que le prototype en bois était trop lourd ce qui empêchait de créer un mouvement lent et subtil. Pour que le chariot bouge, nous devons donner une grande puissance électrique au moteur, ce qui générerait un départ timide mais une accélération qui, en quelques secondes, devenait trop importante. Cette expérimentation a permis de valider notre intuition voulant qu'il soit pertinent d'utiliser des matériaux légers (aluminium ou plastique). Le prototype a également permis de valider le système mécanique alliant un seul moteur et une courroie entourant le rail. En fin de résidence, nous avons été ainsi en mesure de dessiner la version finale de l'appareil. La figure C.3 présente la version finale du rail utilisée lors de la présentation devant public en octobre 2019.



Figure C.3 - Rail lumineux motorisé (*Lumière dynamique*, 2019)
Archives Hugo Dalphond, 2019

BIBLIOGRAPHIE

LIVRE, ARTICLE, PÉRIODIQUE ET SITE INTERNET

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (Rivages poche/Petite bibliothèque, 569). Paris: Payot & Rivages.

Alexander F.M. (1996). *L'usage de soi*. ContreDanse, Bruxelles

Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*. Paris: L'Harmattan.

Andrieu, B. (2018). *S'activer : l'émersion du corps capacitaire face à la dismose actuelle du monde*. Cahiers Sens public, 21-22, 57-74. <https://doi.org/10.3917/csp.021.0057>

Andrieu, B. & Sirost, O. (2014a). Introduction l'écologie corporelle. *Sociétés*, 125, 5-10. <https://doi.org/10.3917/soc.125.0005>

Andrieu, B. (2014b). Les fondateurs de l'écologie corporelle : immerseurs-naturiens-émerseurs. *Sociétés*, 125, 23-34. <https://doi.org/10.3917/soc.125.0023>

Andrieu, B. (2012). *Arts immersifs - dispositifs et expériences*. Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour. Pau.

Augé, M. (2010). Retour sur les « non-lieux ». *Communications*, 87(2), 171-178.

Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du seuil

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Champs ; 911. Arts). Paris: Flammarion.

Asholt, W. (2019) *Théâtre post-dramatique et/ou Storytelling?* Université Humboldt (Berlin), Fabula / Les colloques, Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6075.php>, page consultée le 03 janvier 2022

- Baudrillard, J. Dauge, Y. & Baudrillard, J. (1991). Citoyenneté et urbanité (Ser. Collection société). Editions Esprit.
- Berque, A. (2007). Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? Dans Paquot, T., Lussault, M. & Younès, C. (2007). Habiter, le propre de l'humain: Villes, territoire et philosophie. Paris: La Découverte.
- Bagaoui, R. (2007). Un paradigme systémique relationnel est-il possible? Proposition d'une typologie relationnelle. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*. 3(1), 151-175
- Barad, K. (2012). Intra-actions Karen Barad interviewed by Adam Kleinman, Mousse 34. Récupéré de https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_
- Berque, A. Biase, A. & Bonnin, P. (2012). La poétique de l'habiter : Donner lieu au monde : Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle Habiter dans sa poétique première. Paris: Éditions Donner lieu.
- Berthoz, A. (2008a). « Référentiels », *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, pp. 107-124, 345 pages.
- Berthoz, A. (2008b). Fondements cognitifs de la perception de l'espace. Augoyard, Jean-François. 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Sep 2008, Grenoble, France. À La Croisée, pp.121-132, 2011, Ambiances, ambiance. <halshs-00836199>
- Bernard, M. (2002). « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie* 4, 2002 (n° 222), [En ligne] : www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm.
- Bernard, M. & Centre national de la danse (France). (2001). De la création chorégraphique (Ser. Recherches). Centre national de la danse.
- Biron, K. (2008). DYNAMIQUE FORME/LUMIERE Exploration du processus de création de l'espace architectural par modèles maquettes/images. Maîtrise en sciences de l'architecture. Université Laval.

- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle* (Collection Documents sur l'art). Les Presses du réel.
- Bouko, C. & Bernas, S. (2012). *Corps et immersion ou les pratiques immersives dans les arts de la monstration* (Ser. Champs visuels, série théories de l'image-images de la théorie). L'Harmattan.
- Carlson, M. A. (1989). *Places of performance : the semiotics of theatre architecture*. Cornell University Press.
- Carpentier, M. (2017). Au-delà du regard, le partage du sensible. *Jeu*, (164), pp.46-49
- Choinière, I. et Pitozzi, E. et Davidson, A. (2019). *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps en arts performatifs*. Presses de l'Université du Québec. Québec.
- Citton, Y. (2014). *L'économie de l'attention nouvel horizon du capitalisme? La Découverte*.
- Collot, M. (2012). *Paysage et pensée selon la phénoménologie*. Dans Berque, A., Biase, Alessia de, & Bonnin, Philippe. (2012). *La poétique de l'habiter : Donner lieu au monde : Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle Habiter dans sa poétique première*. Paris: Éditions Donner lieu.
- Crary, J. & Chamayou, G. (2014). *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Zones.
- Crary, J., & Maurin Frédéric. (1994). *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle* (Ser. Rayon photo). Editions J. Chambon.
- Cyr, C. (2015). *L'expérience immersive et les intermittences de l'attention*. *Tangence*, (108), 77–93. [https:// doi.org/10.7202/1036455ar](https://doi.org/10.7202/1036455ar)
- Dalphon, H (2016). *Dispositif scénographique immersif [ressource électronique] : Pour une réorganisation de l'espace théâtral à travers une dramaturgie spatiale* (Mémoire de maîtrise en théâtre (Université du Québec à Montréal) ; [M14614]). Université du Québec à Montréal.
- Damasio, A. (2019). *L'ordre étrange des choses : la vie, les sentiments et la fabrique de la culture*. Paris: O. Jacob.

- Damasio, A. (2005). *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions* (Poches Odile Jacob ; 152). Paris: O. Jacob.
- Debord, G. (1988). *Commentaire sur la société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience*. Gallimard. Extrait de *The collected works of John Dewey, the later work, volume 10*. University Press, Illinois
- D'Hondt, F. (2011). *Émotion et espace visuel : approches neuromagnétique, neurosomatique et comportementale*. Médecine humaine et pathologie. Université du Droit et de la Santé - Lille II
- Donati, P. (2017). *Quelle sociologie relationnelle? Une perspective non relationniste*. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 13 (1), 325–371. <https://doi.org/10.7202/1044020ar>
- Dunne, A. & Raby, F. (2013). *Speculative everything : Design, fiction, and social dreaming*. The MIT Press.
- Durand, D. (1979). *La systémique*. Presses universitaires de France. Paris.
- Eliade, M. (1972). *Le sacré et le profane. (Idées)*. Paris: Gallimard.
- Febvre, M. Et Massoutre, G. (2012a). *États de corps : présentation*. *Spirale*, (242), pp. 31–32.
- Febvre, M. (2012b). *Dans tous les sens*. *Spirale*, (242), pp. 38–39.
- Féral, J. (2013a). *De la performance à la performativité*. *Communications*, 92(1), pp. 205-218.

Féral, J. Perrot, E.(2013b). Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques. (Unité de recherche Performativité et effets de présence (Montréal, Canada), Ed.) (Ser. Le spectaculaire). Presses universitaires de Rennes.

Féral, J. (2012). Pratiques performatives: body remix. Presses de l'Université du Québec.

Féral, J. (2006). La notion de présence dans Effets de présence. Récupéré de <https://effetsdepresence.uqam.ca>

Féral, J. (2012). De la présence aux effets de présence. Écart et enjeux. dans Effets de présence. Récupéré de <https://effetsdepresence.uqam.ca>

Fingerhuth, C. (2006). L'enseignement de la Chine - Tao de la ville. Birkhauser Verlag. Bâle.

Formis, B. (2009). Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie. Paris: L'Harmattan.

Foucault, M. (1975). Surveiller et punir. Gallimard. Paris.

Frelat-Kahn, B. Lazzarotti, O. & Frelat-Kahn, B. (2012). Habiter vers un nouveau concept? (Ser. Recherches). A. Colin.

Gilsoul, N. (2009). Emotionnal architecture scenographic studies in the Works of Barragan. Sciences of the univers. AgroParisTech.
[En ligne] https://pastel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/501309/filenameGilsoul_2009_ArchitectureEmotionnelle.pdf

Gilsoul, N. (2008). Gardening the emotional architecture : The legacy of Luis Barragán. Publié le 28/12/2008 sur Projet de Paysage - www.projetsdepaysage.fr

Ginot, I. (2012). Les pratique somatiques et leur usages sociaux. Spirale, (242), pp. 58–60.

Goetz, B. & Nancy, J.-L. (2001). La dislocation : architecture et philosophie. Les Éd. de la Passion.

- Gosselin, P., Le Coguie, É. Ebrary, Inc, & Congrès de l'Acfas. (2006). La recherche création [ressource électronique] : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Guilmaine, A-M. (2012). État de porosité. *Spirale*, (242), pp. 36–37.
- Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale*, (242), pp. 33–34.
- Hall, E. T. (1984). *Le Langage Silencieux*. Paris: Editions du Seuil.
- Hall, E. T. (1978). *La Dimension Cachée*. Paris: Seuil.
- Harbonnier, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*, (242), pp. 50-52
- Holl, S. et Pallasmaa, J. et Pérez-Gomez, Alberto. (2006). *Questions of perception : phenomenology of architecture*. San Fransisco : A+U publishing
- Heidegger, M. (1951). *Batir, habiter, penser*. (Conférence prononcée au mois d'août 1951 à Darmstadt) Gallimard <http://www.ac-grenoble.fr/lycee/vaucanson/philosophie/bhp.xml>
- Ingold, T. (2017). On human correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23(1), 9-27.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge. London
- Jacques, H. (2003). Nommer le « théâtre nouveau » : Le Théâtre postdramatique. *Jeu*, (108), 169–171.
- Kawamoto, H. (2011). L'autopoïèse et l'« individu » en train de se faire. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 136(3), 347-363. doi:10.3917/rphi.113.0347.
- Koolhaas, R. (2017). *Étude sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*. Paris. Payot & Rivages.
- Jakobsone, L. (2017). Critical design as approach to next thinking, *The Design Journal*, 20:sup1, S4253-S4262, DOI: 10.1080/14606925.2017.1352923

- Lamoureux, È. & Uhl, M. (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines (Monde culturel)*. Presses de l'Université Laval.
- Laplantine, F. (2018). *Penser le sensible (Agora ; 426)*. Pocket.
- Laplantine, F. (2012). *Quand le moi devient autre : Connaître, partager, transformer (Bibliothèque de l'anthropologie)*. Paris: CNRS Éditions.
- Laplantine, F. (2010). *Je, nous et les autres (Poche-Le Pommier! ; 29)*. Paris: Le Pommier.
- Le Blanc, G. (2004). « Les créations corporelles. », *Methodos* 4, 2004. <http://methodos.revues.org/129> ; DOI : 10.4000/methodos.129.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace (3e ed.)*. Paris: Anthropos.
- Lehmann, H. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Lesage, M.-C. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. *L'Annuaire théâtral*, (60), 13–25. <https://doi.org/10.7202/1050919ar>
- Lesage, M-C. (2013). Le spectateur ignoré ?. *Jeu*, (147), 131–138.
- Lesage, M-C. (2012). Mémoire des arts et scène contemporaine. *L'Annuaire théâtral*, (52), 37–53. <https://doi.org/10.7202/1027010ar>
- Lévy, J. (dir.) (2004). *Échelles de l'habiter*. Ministère de l'équipement, du logement, des transports et du tourisme – Plan Urbanisme Construction et Architecture.
Groupement de recherche SCALAB
Université François Rabelais de Tours – MSH « Villes & Territoires »
- Lévy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie (Nouvelle édition revue et augmentée.. ed.)*. Belin.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : La suite*. Bruxelles: Contredanse.

Lussault, M. (2007). *L'homme spatiale. La construction sociale de l'espace humain*. Paris: Éditions du Seuil.

Martin, J-Y. (2006). « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], 2 |, Online since 17 July 2006, connection on 02 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/articulo/897> ; DOI : 10.4000/articulo.897

Malpass, M. (2017). *Critical Design in context - history, theory and practices*. Bloomsbury Academic. London.

Malpass, M. (2016). *Critical Design Practice: Theoretical Perspectives and Methods of Engagement*, *The Design Journal*, 19:3, 473-489, DOI: 10.1080/14606925.2016.1161943

Machon, J. (2013). *Immersive theatres*. Palgrave Macmillan. New York

Meiss, P. (1993). *De la forme au lieu : Une introduction à l'étude de l'architecture* (2e éd. rev. et corr. ed.). Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.

Merleau-Ponty, M. (1988). *Le visible et l'insvisible*. Gallimard. Paris.

Mervant-Roux, M-M. (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS éditions .

Morin, É. (2013). *Dispositif et architectonique dans Effets de présence*. Récupéré de <https://effetsdepresence.uqam.ca>

Moser-Verrey, M. (1992). Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*. *Études littéraires*, 25(1-2), 207– 211. <https://doi.org/10.7202/501006ar>

Nancy, J. (2004). *La communauté désœuvrée (Détroits)*. Paris: C. Bourgois.

Pallasmaa, J. (2013). *La main qui pense*. Actes sud. Paris.

Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens*. Éditions du Linteau. Paris.

- Paquin, L.-C. (2018). Définir la recherche-crétation ou cartographier ses pratiques. Récupéré de <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Paquin, L.-C. (2017). Méthodologie de la recherche. Récupéré de http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/la_recherche_et_la_creation.pdf
- Paquot, T. Lussault, M. & Younès, C. (2007). Habiter, le propre de l'humain: Villes, territoire et philosophie. Paris: La Découverte.
- Paquot, T. Lussault, M. & Younès, C. (2000). Demeure Terrestre : enquête vagabonde sur l'habiter.
- Perrin, J. (2012). Figure de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse. Monts: Les presses du réel.
- Piette, A. (2016). Anthropologie existentielle et phénoménographie : observer l'homme en tant qu'il existe. *Anthropologie et Sociétés*, 40 (3), 85–102. <https://doi.org/10.7202/1038635ar>
- Piette, A. (2014). Les enjeux d'une anthropologie existentielle : vigilance et dissection. *Recherches Qualitatives – Vol. 33(1)*, pp. 19-40. <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>
- Pitozzi, E. (2013). Perception et sismographie de la présence. Dans Féral Josette, Perrot, E., Féral Josette, & Perrot, E. (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques. (Unité de recherche Performativité et effets de présence (Montréal, Canada), Ed.) (Ser. Le spectaculaire). Presses universitaires de Rennes.*
- Pitozzi, E. (2011). LÓGICA DA COMPOSIÇÃO - notas sobre a cena tecnológica. *Moringa: Artes Do Espetáculo*, 2(1), 91-112.
- Moles, A. & Rohmer, E. (1972). *Psychologie de l'espace (Ser. Collection m.o., 23).* Casterman
- Merleau-Ponty, M. (2006). *La Structure Du Comportement.* 3E éd. Quadrige ed. Paris: Quadrige/PUF.

- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de La Perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Gallimard.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Roque, G. (1997). *Art et science de la couleur*. Paris: Gallimard.
- Salter, C. (2018). *Dynamic Light*. Xmodal : interdisciplinary research studio-lab.
récupéré de <http://xmodal.hexagram.ca/projects/dynamic-light#details>
- Saillant, F. (2018). Préface. Dans Lamoureux, &, & Uhl, Magali. (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines (Monde culturel)*. Presses de l'Université Laval.
- Saillant, F. (2015). *Pluralité et vivre ensemble*. Presses de l'Université Laval.
- Schechner, R. (1973). *Environment theater*. Montclair : Applause.
- Segaud, M. (2007). *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*. Armand Colin. Paris.
- Sermon, J. et Chapuis, Y. (2016). *Partition(s) - Objets et concepts des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Les presses du réel. Dijon.
- Schön, D. (2001). Chapter 13: The Crisis of Professional Knowledge and the Pursuit of an Epistemology of Practice. *Counterpoints*, Vol. 166, competence in the learning society, pp. 183-207
Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42977793>
- Schön, D. (1995). *Knowing-in-Action : The New Scholarship Requires a New Epistemology*. *Change*, Vol 27 (6) p.26-34
- Schön, D. (1994). *Le praticien réflexif*. Québec. Les Éditions Logiques.
- Schön, D. (1992). *The theory of inquiry : Dewey's Legacy to Education*. *Curriculum Inquiry*. Vol 22, (2). pp.119-139

Schön, D. (1987). Changing Patterns of Inquiry in Work and Living. *Journal of the Royal Society of Arts*. Vol 135 (5376) pp.225-237

Schön, D. (1983). Learning as Reflective Conversation with Materials : Notes from Work in Progress. *Art Education*, Vol 36 (2) pp.68-73

Shusterman, R. (2009). Penser en corps. Eduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique. Dans Formis, B. (2009). *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris: L'Harmattan.

Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*. Paris-Tel Aviv: Éditions de l'éclat.

Shusterman, R. (2005). Préface. Dans Dewey, John. (2005). *L'art comme expérience*. Gallimard. Extrait de *The collected works of John Dewey, the later work, volume 10*. University Press, Illinois

Smith, E. (2015). *Practice of place*. Bedford Press. London

Spuybroek, L. (2016). *The sympathy of things: Ruskin and the ecology of design* (Second edition). London: Bloomsbury Academic.

Stock, M. (2012). « Faire avec de l'espace » : pour une approche de l'habiter par les pratiques. In B. L. Frelat-Kahn, Olivier. (Ed.), *Habiter, vers un nouveau concept?* Paris: Éditions Armand Colin.

Stock, M. (2006a). *Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter : pour une analyse triologique des dimensions spatiales des sociétés humaines*. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* 115-118, pp.213-230.

Stock, M. (2006b). *L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles*. *EspacesTemps.net, Travaux*. Retrieved from <https://www.espacestemp.net/articles/hypothese-habiter-polytopique/>

Tanizaki, J. (1978). *Éloge de l'ombre*. France: Édition Verdier.

Varela, Francisco, J. (1994). *L'arbre de la connaissance : racines biologiques de la compétence humaine*. Paris ; Don Mills.

Valentin, F. (1982). *Lumière pour le spectacle*. Paris: P. Olivier.

Varela, F., Thompson, E. et Rosch, E., (1993). *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil,

Varela, F., (1998). « Le cerveau n'est pas un ordinateur », *La Recherche*, n° 308, avr. 1998, p. 109-112

Vermersch, P. (2015). Subjectivité agissante et entretien d'explicitation. *Recherche & Formation*, 121-130.

Vermersch, P. (2014). Le dessin de vécu dans la recherche en première personne. *Pratique de l'auto-explicitation*. En ligne : < http://www.academia.edu/9481670/Le_dessin_de_vécu_dans_la_recherche_en_première_personne._Pratique_de_l_auto-explicitation>.

Wiame, A. (2015). L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie. *Tangence*, (108), 13–27. doi:10.7202/1036452ar

Younès, C. Bonnaud, X. Paquot, T. (2014). *Perception, architecture, urbain* (Ser. Archigraphy. poche). Infolio.

Zerbib, D. (2009). Soma-esthétique du corps absent. Dans Formis, B. (2009). *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris: L'Harmattan.

MANIFESTATIONS CULTURELLES

Castellucci, R. (2013). *Folks* [œuvre scénique captée]. Archives Societas Raffaello Sanzio, Cesana.

Castellucci, R. (2009). *Inferno, Purgatorio, Paradiso* [œuvre scénique captée sur DVD]. Arte Editions

Bielinsky, M. (2018, 28 et 29 mai). *Mythes* [Concert immersif]. Montréal, Offta

Bronssard, S. et St-Denis, P. (2017, 8 au 11 février). *Èbe* [œuvre chorégraphique et interactive]. Montréal, Tangente

- Dalphon, H. (2019, du 27 octobre). Étude sur la lumière dynamique [Dispositif scénique]. Montréal, Hexagram.
- Dalphon, H. (2018, du 22 au 25 mars). Dans l'idée de ne plus être ici. [Dispositif scénique]. Montréal, Tangente.
- Dalphon, H. (2015, du 10 au 21 juillet). Refuge et idôles. [Dispositif immersif et performatif]. Montréal, Festival ZH.
- Dalphon, H. (2014c, du 18 au 20 novembre). Dispositif scénographique. [Dispositif immersif et performatif]. Montréal, UQÀM.
- Dalphon, H. (2014b, du 16 au 21 septembre). On ne peut fixer ni le soleil ni la mort. [Installation photographique]. Montréal, Insitu.
- Dalphon, H. (2014a, du 17 au 19 avril). T'aurais pas dû me briser le coeur si tu voulais pas te retrouver dans une expo, asshole. [Installation photographique et performative]. Montréal, Insitu.
- Dell'Ava, S. (2018, du 14 au 22 septembre). Or. [Installation performative]. Montréal, Tangente.
- Dell'Ava, S. (2017, du 11 au 15 octobre). Ori. [œuvre chorégraphique]. Montréal, Tangente.
- Dell'Ava, S. (2013, du 21 au 24 novembre). Oriri. [œuvre chorégraphique]. Montréal, Tangente.
- Gamper, M. (2016). 100 chairs in 100 days. [Exposition]. Récupéré de <https://www.martinogamper.com/project/a-100-chairs-in-a-100-days/>
- Gingras, D. (2018, 4 au 14 avril). anOther. [Installation performative] Montréal, Agora de la Danse.
- Gladyszewski, S. (2015, du 28 au 31 mai 2015). Phos [Installation performative]. Montréal, FTA.
- Goldstein, P. (2012). Repair is Beautiful [Exposition]. Récupéré de <http://cargocollective.com/paulogoldstein/Repair-is-Beautiful>

- Messier, M. (2019, 29 mai au 1er juin). Innervision [Installation interactive]. Montréal, FTA.
- Nault, L. (2018, 17 au 20 octobre). Supersuper. [Performance]. Montréal, Agora de la Danse.
- Poulin-Denis, J. (2018, 18 au 21 avril). Running piece [œuvre chorégraphique]. Montréal, Agora de la Danse.
- Poulin-Denis, J. (2015, 21 au 25 avril). (Very) Gently Crumbling [œuvre chorégraphique]. Montréal, La Chapelle.
- Portigal, S. (2019, 26 et 27 mai). lcr.i/2569/2015-2019 [œuvre chorégraphique]. Montréal, Offta.
- Portigal, S. (2017, 21 et 21 avril). aattitle [œuvre chorégraphique]. Montréal, Offta. Récupéré de <https://www.facebook.com/events/1136273779745363>
- Turell, J. (2013, 21 juin au 25 septembre). Wide out. [Installation]. New York, Musée Guggenheim
- Van Grimde, I. (2019, 8 au 11 octobre). Ève 2050 [œuvre scénique]. Montréal, Agora de la Danse.
- Van Grimde, I. (2018, 19 au 22 septembre). Corps secrets [Installation performative]. Montréal, Agora de la Danse.
- Van Grimde, I. (2017, 19 au 21 avril). Symphonie 5.1 [Installation performative]. Montréal, Agora de la Danse.

LEXIQUE

Cette section vise à rassembler les concepts spécifiques à ma pratique et mon discours sur les modalités d'écriture du dispositif scénique. Certaines définitions sont suivies d'un exemple tiré à même la thèse.

ADRESSE

Terme qui circonscrit la manière dont l'acteur de théâtre oriente et structure son interprétation vers ou pour un destinataire précis qui peut être un collègue acteur sur scène, un spectateur précis, ou encore le public en générale.
Adresser quelque chose à quelqu'un, parce qu'on choisi d'adresser à une personne (ou un groupe de personne) plutôt qu'à d'autres, octroie de facto une importance spécifique à ce qui est partagé. La notion d'adresse sous-entend ainsi un rapport privilégié et conscient.

COURBE DRAMATIQUE

Terme renvoyant au rythme de l'œuvre et à l'évolution de ses événements.
(Ex. Présence, nombre et succession de climax)

DYNAMIQUE DRAMATURGIQUE

Logique orientant la courbe dramatique.
(Ex. Schéma narratif, diptyque)

ÉCRITURE MULTICOUCHE

Modalité d'écriture d'un dispositif, ou d'une œuvre en général, qui invite à considérer tous les éléments de l'œuvre (son, lumière, corps, espace, couleur, mouvement, etc.) comme autonomes et porteurs de sens, mais également comme contribuant à un récit global qui naît de la superposition des couches et de leurs interactions.

MODALITÉ D'APPARITION

Terme qui renvoie à la manière dont une œuvre se révèle au spectateur. Pour cerner les modalités d'apparition d'une œuvre, il est nécessaire d'observer la succession des perceptions et des spatialités qu'elle propose pour comprendre les régimes d'attention que l'œuvre engage et comment ceci consolide l'objet esthétique.

OBJET-CONCEPTUEL

Référant (image, objet, mot, mouvement, qualité, émotion, etc.) au sein duquel il est possible de trouver des réponses quant aux modalités d'écriture. Cette figure agit ainsi comme déclencheur à l'écriture : les caractéristiques du référant peuvent être transférées ou faire écho à l'objet de création.
(Ex. La vague, la respiration)

OBJET ESTHÉTIQUE

Terme qui désigne ce que le projet artistique donne à voir et à vivre. L'objet esthétique circonscrit le type d'expérience ou de questionnement spécifique à l'œuvre.
(Ex. Faire l'expérience de différentes qualités de coprésence, traverser des spatialités)

PENSÉE EN CORPS

Modalité d'être qui priorise les sensations et des prises de conscience sur l'immédiateté du vécu, et à partir de laquelle l'individu consolide une compréhension (corporelle et sensible) de la situation. La pensée en corps est ce qui découle de l'exercice dialogique entre le préconscient (le ressenti) et le conscient (l'intellect).

PENSÉE SCÉNOGRAPHIQUE

Ce terme vise à circonscrire la manière spécifique dont le scénographe organise et réfléchit l'espace. La pensée scénographique se distingue de l'architecture, de l'urbanisme ou du design, par exemple, en positionnant au centre de ses considérations la notion de rencontre (spectateur/performeur au

théâtre ou œuvre/visiteur en scénographie muséale). Elle réfléchit le point de vue du spectateur et cadre son expérience perceptuel. Elle organise ainsi la dimension sensible de l'expérience artistique et contribue ainsi à l'émergence d'une dramaturgie commune et partagée dans l'espace et le temps de la représentation.

PRINCIPE DRAMATURGIQUE

Un des éléments soutenant la cohérence dramaturgique d'une œuvre et qui vise spécifiquement à comment la dramaturgie est organiser. Les principes dramaturgiques renvoient ainsi à l'expansion de la présence et de l'intensité des composantes dans le temps ; à la nature du point de départ et la nature du point d'arrivée.

(Ex. *Dans l'idée de ne plus être ici* propose une traversée d'états méditatifs qui articule une lente progression allant du quotidien, vers le Soi, jusqu'au Nous.)

PROBLÉMATIQUE SOMATIQUE

Modalité d'écriture d'un dispositif qui propose d'engager le spectateur dans une difficulté corporelle (ne plus être en mesure de voir complètement, ne plus être en mesure de se déplacer aisément, etc.) avec l'intention que cette situation le pousse à détourner l'usage habituel qu'il fait de son corps et qu'il puisse ainsi découvrir d'autres manières d'être dans cet espace.

PROCESSUS DE SCHÉMATISATION

Méthode de création qui convoque le geste de dessiner (au sens le plus large) dans le but de rendre compte de la pensée du créateur en cours d'action. Ceci dynamise et révèle l'enchevêtrement entre la connaissance que le créateur a de son œuvre et l'émergence de la forme et de la dramaturgie de cette œuvre.

RÉGIME D'ATTENTION

Notion proposée par Julie Perrin (2013) et qui renvoie au cadre orientant l'attention du spectateur dans son rapport à l'objet artistique. Ce cadre résulte de l'organisation des composantes de l'œuvre dans le temps et l'espace de la représentation et découle donc de l'architecture du lieu, de la relation de

distance avec les performeurs, de la spatialité proposée par les éclairages, de la densité sonore, etc.

SCHÉMA NARRATIF

Principe d'écriture qui organise le récit selon une succession d'événements précis : situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement et situation finale.

SOMA-ESTHÉTIQUE

Posture philosophique proposée par Richard Shusterman (2007) valorisant le potentiel révélateur des phénomènes éphémères et mouvants propres au sentir. La soma-esthétique envisage le corps comme site d'appréciation sensori-esthétique permettant à l'individu d'engager un esprit critique quant à l'usage, la position et la relation que son corps entretient vis-à-vis de son environnement, des situations dont il fait l'expérience.

SENTIMENT D'HABITER

Terme qui renvoie à l'appréciation qu'un individu a de son rapport au lieu. Ce sentiment découle de l'impression d'adéquation d'un individu vis-à-vis, d'un côté, la dimension utilitaire et sensible de son rapport au lieu, et de l'autre, sa capacité à s'engager dans des pratiques de lieux adaptées et complémentaires.

SENTIMENT DE COLLECTIVITÉ

Terme qui renvoie à l'appréciation qu'un individu a d'une situation de coprésence. Ce sentiment découle de la prise de conscience vis-à-vis l'impression que révèle l'immédiateté du moment. En ce sens, ce sentiment est un fait de connaissance sensible de son rapport à l'autre.

STRATÉGIES SCÉNOGRAPHIQUES.

Ce terme renvoie à un ensemble de pensées et de procédés scénographiques coordonnés dans un but précis.

(Ex. *Dans l'idée de ne plus être ici* invite à faire l'expérience de la perte de repères (stratégie scénographique) dans le but d'offrir la présence de l'autre comme le seul ancrage possible et ainsi exacerber la relation de coprésence.)

SYNTAXE

Un des éléments soutenant la cohérence dramaturgique d'une œuvre et qui vise spécifiquement à la adéquation entre les composantes et les stratégies scénographiques. La syntaxe est la logique qui permet de valider ou de discriminer ce qui est cohérent, de ce qui ne l'est pas ; ce qui peut fonctionner, de ce qui ne fonctionnera pas.

(Ex. *Dans l'idée de ne plus être ici* organise l'espace et la lumière pour générer des spatialités qui favorisent la perte de repères (stratégie scénographique). Les images lumineuses (composante 1) et la fumée (composante 2) permettent de brouiller les repères spatiaux (stratégie scénographique).