

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHOTOSENSIBLE : DÉVELOPPER UNE DRAMATURGIE DE LUMIÈRE ACTANTE SUR LES SENS DES
SPECTATEUR·RICE·S-PARTICIPANT·E·S

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JACINTHE RACINE

MAI 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ouf! Quelle aventure, je ne peux pas croire que c'est fini. L'écriture de ce mémoire aura été jalonnée de petits et de grands défis, et j'aimerais maintenant prendre le temps de remercier tou-te-s ceux et celles qui m'ont apporté soutien et encouragement tout au long de ce processus.

D'abord, je tiens à remercier ma mère, une grande lettrée, qui m'a toujours épaulée et qui aura été un pilier constant dans mon cheminement. Je ne le dis pas suffisamment souvent : merci maman, d'être une inspiration perpétuelle. En poursuivant dans cette lancée, je tiens à remercier ma famille de manière globale (Jean-Yves, Réjean, Michèle, Jonathan, Pier-Andrée, Léah-Rose, Lexie et même le petit Eliot), je sais que vous n'avez pas toujours compris pourquoi je me lançais dans cette aventure, mais j'apprécie que vous ayez toujours cru en moi. Dans mes proches, je compte mes précieux-ses ami-e-s (classe du cégep, cohorte d'université, gang du Pérou et du Burkina Faso, ami-e-s d'enfance, collègues, etc.) merci d'être là et de savoir comment me remonter le moral.

J'ai eu la chance d'avoir dans ma vie des colocations extraordinaires. C'est d'ailleurs auprès de toi, Anouk, que l'étincelle de départ s'est enflammée, je te remercie de m'avoir toujours porté une oreille attentive lorsque les bases étaient encore fragiles. Le flambeau a ensuite été repris par Marion, qui non seulement fut une alliée indispensable, mais une correctrice sans faille qui a relu et corrigé l'ensemble de mon mémoire de manière plus que dévouée. Je ne saurais te le dire suffisamment, Marion, mille mercis.

J'ai partagé de manière intime les hauts et les bas de ce projet avec toi et, bien que nos routes se soient séparées, je te remercie, Charles de ton support durant toutes ces années.

Maintenant, de manière plus formelle, je tiens à remercier ma direction de recherche, Nancy Bussièrès, une femme et une artiste extraordinaire, qui a tracé le chemin de cette réflexion. J'ai longtemps eu l'impression d'être la petite *padawan* d'une maître *jedi* d'exception.

Je tiens également à remercier Hugo Dalphond-Laporte qui a fait le saut d'une rapide direction par intérim le temps de la première relecture de ce mémoire, un moment charnière, qui a été très structurante pour moi.

Merci à Bernard Lavoie d’avoir été ouvert à me prendre sous son aile quand je me sentais abandonnée et surtout d’avoir été, d’une certaine manière, la clé de la poursuite de ces études universitaires.

Merci à mes professeures et à mes collègues de classe qui m’ont aidé à forger la réflexion de ce projet.

Merci aux différent·e·s membres du comité exécutif de l’ADÉMAT pour la compréhension mutuelle, les belles amitiés et les chalets de rédaction.

J’aimerais remercier encore et encore toute mon équipe de création qui s’est embarquée bénévolement avec moi dans cette aventure. D’abord, pour la brillance de sa réflexion, ma conceptrice sonore, Gabrielle Couillard, je n’aurais pas réussi à pousser le traitement sonore aussi loin sans toi. Nos discussions et ton indéfectible appui ont été extrêmement précieux. Ensuite, mes conseillères dramaturgiques : Marie-Josée Bergeron, Kim Crofts et Mélisande Goux, bien que vous n’ayez fait qu’une phase chacune de la recherche, vous vous êtes complétées et avez toujours été là pour m’accueillir dans mes questionnements et mes crises existentielles.

À mon grand ami, technicien, assistant régisseur et support moral, Rodolphe St-Arneault, merci de t’embarquer corps et âme dans chacun de mes projets, plus fous les uns que les autres.

Merci à mes technicien·ne·s pro bono , Mélanie Primeau, Corinne Pulgar, Mathilde Aubertin, Danaé Tucuna-Chapdelaine, Julien Mercé et Rim Mohammad, d’avoir généreusement donné de votre temps pour me donner un coup de main aux divers montages des laboratoires. Je n’y serais pas arrivée sans vous.

Merci à tou·te·s ceux et celles qui ont fait partie, à un moment ou un autre, des comités d’œil extérieur des différentes sorties de laboratoire, vos retours ont été plus que précieux.

Merci à Jade-Léon Préfontaine, mentor et ami indéfectible, qui m’a guidée pour la certification éthique et lors de la correction de ce mémoire. Tu as été la tape dans le dos dont j’avais besoin.

Merci à l’organisme *Thèsez-vous?* d’exister. Si vous ressentez de la détresse lors de la rédaction aux cycles supérieurs, ce lieu est un phare dans la nuit.

Merci de à vous, cher·e·s lecteur·rice·s d’oser vous plonger dans ce petit pavé.

DÉDICACE

Pour tou·te·s les passionné·e·s de lumière,

Pour toi, Jean-Yves, qui s'est éteint avant la fin,

Et pour mes petites étincelles : Léah-Rose, Lexie et Eliot,

Que ce mémoire vous encourage à vous dépasser,

Comme il l'a fait pour moi.

AVANT-PROPOS

J’ai toujours trouvé que les arts et particulièrement le théâtre sont des microcosmes de la société. Ils nous permettent de voir les mouvements, les tendances et les obsessions qui nous traversent. Certes, dans ce domaine, tout est magnifié, tout est théâtralisé, mais les arts sont directement liés à l’humain·e·créateur·rice, qui est prêt à faire beaucoup de sacrifices pour réussir à exprimer sa perspective. Ces savoirs émergents sont souvent des expériences intimes et ancrées qui nous dépassent, et que l’on souhaite partager au plus grand nombre afin d’atteindre un tissu collectif de résonances humaines. La valeur des études artistiques est inestimable, puisque ce type de recherche est inextirpable de notre sensibilité et de notre pouvoir créateur, deux de nos plus belles qualités humaines. Aussi important que celui des sciences, ce domaine de recherche devrait être davantage valorisé et soutenu afin qu’il puisse se déployer à sa juste valeur. Mon parcours, bien que débutant par une bourse d’entrée à la maîtrise pour meilleur dossier académique, a été parsemé de difficultés, que ce soit financières, de reconnaissance ou de conciliation travail/étude. En toute franchise, il m’est arrivé plus d’une fois de me dire que faire des études supérieures en art dans un monde capitaliste gonflé par l’inflation est un acte de foi. J’ai cumulé les demandes de prolongation, me faisant sentir inadéquate, pour arriver à jongler entre travail à temps plein, domaine culturel et université. Il serait temps pour un peu plus de dignité et de reconnaissance pour les étudiant·e·s aux cycles supérieurs en théâtre et en art en général.

Toujours dans cet objectif de reconnaissance, j’ai également souhaité employer dans mon mémoire une écriture plus inclusive et plus représentative de notre monde. J’ai décidé d’utiliser les procédés rédactionnels qui conjugueraient représentativité, fluidité et efficacité. Ainsi, j’ai choisi de rédiger en utilisant les doublets abrégés avec le point médian. À titre d’exemple, j’ai privilégié la formulation : «les spectateur·rice·s» plutôt que «les spectateurs et les spectatrices ». Comme un mémoire est un texte assez long, et qui n’est pas fait de prime abord pour être lu à voix haute, je ne voulais pas employer la répétition des mots au féminin et au masculin propre à l’écriture épiciène. J’y ai préféré une version avec les doublets abrégés pour moins de redondance et plus d’efficacité. De plus, j’ai amalgamé cette approche avec l’intégration des pronoms neutres :« iel» ou «iels», «celleux» ou encore «toustes» pour faire référence efficacement à des personnes de tout genre. Bien que l’Office québécois de la langue française ne

recommande pas l'emploi de cette innovation orthographique¹, je trouve à titre personnel que c'est à la fois inclusif et plus direct, c'est pourquoi j'ai priorisé cette approche. Je trouve important de mettre fin à l'invisibilisation des femmes et des personnes non binaires au sein de la langue et dans les textes. Il est nécessaire pour moi de prendre des actions concrètes par rapport à cet enjeu et c'est pourquoi je m'engage à rédiger de manière inclusive les documents que je produirai à l'avenir.

¹ Le guide de rédaction inclusive est une ressource linguistique de l'INRS disponible via leur site internet : <https://inrs.ca/wp-content/uploads/2021/03/Guide-redaction-inclusive-inrs-vf.pdf> . Mes références par rapport à l'Office Québécois de la Langue Française et les paramètres suggérés pour ce type d'écriture sont principalement à la page 4. C'est également à partir de cette ressource que je me positionne en accord ou en marge de leurs diverses suggestions.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES	x
RÉSUMÉ	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 CONCEPTS FONDAMENTAUX.....	12
1.1 Qu'est-ce qu'une lumière actante ou agentive?	12
1.1.1 La lumière active de Fabrizio Crisafulli	14
1.1.2 La lumière actante sur les sens dans la pratique au Québec	17
1.1.3 La lumière sensible de Loïe Fuller	18
1.1.4 La lumière diffuse et atmosphérique d'Alexandre de Salzmann.....	21
1.1.5 La cinétique et l'autonomisation de la lumière de Thomas Wilfred	23
1.2 L'agentivité et la vitalité non humaine	25
1.2.1 Ressentir la perte selon Bruno Latour	28
1.2.2 L'approche vitalisante de la lumière de Nancy Bussièrès.....	29
1.3 La disposition du corps	31
1.3.1 Le dispositif et le rapport scène-salle.....	32
1.3.2 Notions d'immersion	34
1.3.3 L'engagement des sens	35
1.3.4 La construction des sens et leurs étendues	36
1.3.5 Les états de corps et la courbe dramatique	38
CHAPITRE 2 RECHERCHE ET CRÉATION.....	41
2.1 Étapes de ma recherche-création.....	41
2.1.1 Phases d'idéation et d'inspiration	42
2.2 Constitution du dispositif scénographique.....	43
2.2.1 L'immersion et la position du corps	43
2.2.2 Contrastes, variété et crescendo.....	44
2.2.3 Le mouvement et le dynamisme	45
2.2.4 Atmosphère tangible.....	46
2.3 Constitution du dispositif sonore	47
2.3.1 Éviter le double discours	48

2.3.2	Interactivité et traitement sonore via les machines.....	48
2.3.3	Présence Invisible	51
2.4	Constitution conceptuelle et rythmique de la lumière.....	51
2.4.1	Réinitialisation des sens et perte de repère : noir absolu	52
2.4.2	L'incertitude de l'imperceptible	54
2.4.3	Rythmique du corps 1 : la respiration	54
2.4.4	Rythmique du corps 2 : Pulsations / Contractions / Influx du système nerveux.....	56
2.4.5	Éveil au monde (Massage interne)	57
2.4.6	Architectural-sensible.....	57
2.4.7	Le chant des lampes et le crescendo de puissance	57
	CHAPITRE 3 ANALYSE ET CONSTATS	60
3.1	Les questionnaires.....	60
3.1.1	Les questions choisies et pourquoi?.....	60
3.2	Analyse des dessins	63
3.3	Analyse par les verbes actifs de perturbation déterminant des états de corps	65
3.3.1	Détente et abandon	65
3.3.2	Perte de repères (spatiale, temporelle et de distance).....	66
3.3.3	La curiosité, l'enthousiasme et les attentes	67
3.3.4	Le voyage ou la traversée	68
3.3.5	L'oppression et l'agression	68
3.4	La mise en comparaison	69
3.4.1	Les ressemblances ou les résonances avec mon propre vécu.....	70
3.4.2	Ce qui n'a pas été reçu comme je l'avais anticipé.....	71
3.5	Caractéristiques d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens.....	73
3.5.1	Les procédés qui permettent d'atteindre les caractéristiques de la dramaturgie	75
3.5.1.1	L'immersion dans le dispositif et le traitement sonore.....	77
3.5.1.2	<i>Séquençage</i> intuitif et en tension.....	78
3.5.1.3	Mouvements, contrastes et variété	79
3.5.1.4	Écho aux comportements du corps.....	79
	CONCLUSION	81
	ANNEXE A Liens de captation	87
	ANNEXE B Évolution du dispositif scénographique	88
	ANNEXE C Évolution des dispositifs d'éclairage via les plans d'accrochage	89
	ANNEXE D Listes des procédés lumineux explorés en laboratoire	91
	ANNEXE E Procédés lumineux utilisés dans Photosensible	93
	ANNEXE F Photos des séquences des procédés lumineux de Photosensible	94

ANNEXE G Courbe de la performance de Photosensible.....	109
ANNEXE H Questionnaire de Photosensible	110
ANNEXE I Listes des verbes actifs de perturbation.....	114
ANNEXE J Liste des états de corps énoncés par les participant.e.s	115
ANNEXE K Rassemblement des graphiques de la courbe dramatique de quelques questionnaires	116
ANNEXE L Analyse des dessins issus des questionnaires.....	120
ANNEXE M Rapport de la conception sonore de Photosensible	137
APPENDICE A Liens de séquençage de Photosensible	142
APPENDICE B Programme (mots aux spectateur.rice.s)	143
APPENDICE C Texte de Photosensible (voix off)	144
APPENDICE D Cahier de régie de la performance.....	150
BIBLIOGRAPHIE	152

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Tableaux de création pour Photosensible	8
Figure 1.1 Dispositif de Loïe Fuller	18
Figure 1.2 Dispositif d'Alexandre de Salzmann du théâtre de l'Institut Jacques-Dalcroze à Hellerau.....	21
Figure 1.3 Thomas Wilfred et son Clavilux.....	23
Figure 1.4 Diagramme de la Lumia de Thomas Wilfred	23
Figure 1.5 Thomas Wilfred, Unit #50, Elliptical Prelude and Chalice, reconstitution du premier modèle de Clavilux (Luminar) series, 1928. Galerie d'art de l'Université de Yale.....	24
Figure 1.6 La pyramide de Freytag.....	39
Figure 2.1 : Étapes de la recherche-création de Photosensible.....	42
Figure 3.1 Caractéristiques et procédés permettant de définir une dramaturgie de la lumière actante sur les sens.....	75

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création porte sur le développement d  une dramaturgie de la lumière actante sur les sens des spectateur  rice  s. Il est n   du désir de travailler une performance scénique qui utilise une lumière agissante sur le corps comme élément moteur à la création. C  est en jumelant recherche et expérience professionnelle dans le milieu des arts de la scène dans une approche de praticienne-réflexive, tel que développé par Donald A. Schön, que l   laboration de quatre laboratoires a mené à la présentation d  un essai scénique, intitulée *Photosensible*.    travers l   laboration du dispositif scénographique et sonore ainsi que la constitution conceptuelle et rythmique de la lumière, des stratégies de création ont été développées dans le but de générer des   tats de corps variés chez les spectateur  rice  s-participant  e  s. Ces stratégies de création se sont incarnées dans l  effet d  immersion, le séquençage en tension, l  emploi de rythmiques faisant écho aux comportements du corps ainsi que la recherche active de mouvements, de contrastes et de variété au sein des procédés lumineux. Ce sont autant de moyens permettant l  atteinte d   tats de corps variés, tels que la détente, l  abandon, la perte de repères, la fébrilité, le sentiment de traversée et l  oppression. L   volution de ces   tats représente la courbe dramaturgique de l   uvre et insuffle un sens à l  exp  rience. Afin de vérifier si les intentions de recherche avaient rejoint le vécu du public, les spectateur  rice  s-participant  e  s ont rempli un questionnaire pour faire ressortir les caractéristiques qui définissent cette dramaturgie de la lumière. Principalement, ce qui la distingue c  est : l  exp  rimentation comme incarnation et compréhension de l   uvre (menant à une émergence introspective et individuelle du sens de l   uvre); la recherche active d  agentivit   et de vitalité dans la composition lumière; ainsi que la présence accrue de réaction physiologique venant du déploiement de la perception des organes sensoriels et de la somest  sie.

Mots clés : Lumière Actante, Agentivité, Vitalité, Sens, Spectateur  rice  s-Participant  e  s, Immersion, Dispositif, Expérimentation, Laboratoires, Praticienne-R  flexive, Nouveaux-Matérialistes, Questionnaires analytiques

ABSTRACT

This research-creation develops a dramaturgy of light, where the stage light acts upon the senses of the spectators. It originates from the desire to create a stage performance in which light is actively engaging with the body and serves as the driving force of the creative process. By combining research with professional experience in the performing arts, and adopting a practitioner-reflective approach, as developed by Donald A. Schön, four exploratory labs were conducted. This work led to the presentation of a performance essay entitled *Photosensible*. Through the design of the scenographic and sound installation, as well as the conceptual and rhythmic construction of the light, various creative strategies were developed to generate diverse body states among the spectator-participants. These strategies manifested through immersive effects, tension-based sequencing, rhythmic patterns echoing the body's behaviors, the active pursuit of movements, contrasts and variety in the lighting processes. These approaches aimed to evoke a range of physical and sensory states such as relaxation, surrender, loss of bearings, feverishness, a sense of journey, and even oppression. The progression of these states forms the dramaturgical curve of the work and brings meaning to the experience. To assess whether the research intentions resonated with the audience's lived experience, spectator-participants completed a questionnaire identifying key features that defined this dramaturgy of light. What distinguishes it most notably is the use of experimentation as a means of embodying and understanding the performance (leading to a personal and introspective emergence of meaning), alongside the active pursuit of agency and vitality in the composition of light, and the heightened presence of physiological responses resulting from the stimulation of the sensory organs and somesthetic perception.

Keywords : Active Light, Agency, Vitality, Senses, Spectator-Participants, Immersion, Scenic system, Experimentation, Experimental labs, Reflexive-Practitioner, New Materialists, Analytical Questionnaires

INTRODUCTION

Un soir d'été, l'envie vous prend d'aller jouir de la fraîche, face à ce paysage enchanteur, et vous allez, savourant d'avance la brise que vous imaginez parcourant tout l'édifice; or, voilà que sous le plafond blanc, derrière des plaques de verre laiteux disposées de place en place, flamboient des lumières brutales. Et comme les plafonds sont bas dans les constructions récentes de style occidental, ce sont comme des boules de feu qui tournoient au-dessus de votre crâne, et dire qu'il fait chaud est peu dire, car le corps tout entier est porté bientôt à la même température que sa partie supérieure, et vous vous sentez rissoler, la tête d'abord, puis le cou, puis le long du dos. (Tanizaki, 1978, p. 76-77)

Ce court préambule, issu de *L'éloge de l'ombre* de l'auteur japonais Junichirô Tanizaki, démontre tout le rapport sensoriel qui peut exister entre la lumière et notre sensibilité. Dans ce cas de figure, la sensation est viscérale pour le narrateur qui exècre cette lumière artificielle l'empêchant de profiter de la quiétude des paysages dans la fraîcheur du soir. Sa déambulation dans le corridor du bâtiment s'apparente à un passage sous des plaques chauffantes. Sa réaction vive et épidermique nous rappelle que notre rapport à la lumière est souvent irrationnel, quelque chose d'instinctif et de somatique, puisqu'elle a la capacité d'englober notre être. Étant omniprésente, notre relation avec la lumière est la plupart du temps de l'ordre du ressenti. Certes, notre rapport à celle-ci peut également s'inscrire dans une perspective strictement utilitaire ou encore esthétique, toutefois, ce qui suscite mon intérêt dans la présentation que Tanizaki fait de la relation du narrateur avec la lumière, c'est le rapport sensoriel, soit quelque chose qui est ancré dans le corps.

Que ce soit la douce sensation du rayon de soleil qui caresse le visage lors d'une sieste à l'extérieur, l'obscurité déprimante des soirs d'hiver, l'ambiance feutrée d'un boudoir qui invite aux confidences ou l'aveuglement électrisant des projecteurs lors d'un concert, plusieurs de nos réactions face à la lumière sont physiologiques et instinctives. À titre d'éclairagiste pour la scène, je me retrouve constamment plongée au cœur de la lumière artificielle des salles de spectacles. À force de travailler avec ce médium, de baigner dedans lors des mises au foyer, de le contrôler, d'expérimenter avec lui, j'en suis venue à le considérer comme un élément actif. Lorsque j'ai entamé mon parcours académique et professionnel, je me suis demandé s'il serait envisageable non seulement de développer une forme de dramaturgie où la lumière serait le langage principal, mais également dans laquelle le médium arriverait à nous toucher et à nous faire vivre une expérience. Je me suis demandé comment faire pour déployer une forme de lumière matérialisée qui arriverait à faire avancer le cours d'une performance de manière marquée.

Origine du projet

Ces questionnements parsèment déjà mon travail depuis 2017, année où j'ai fondé ma compagnie de création, L'Interrupteur, ayant pour mission d'étudier, de rechercher et de développer les potentialités d'une *dramaturgie de la lumière*. Au théâtre, on réfléchit la lumière comme un élément constitutif de l'espace et participant à l'ambiance, mais pas tellement comme un élément actif dans le développement de la dramaturgie du spectacle. C'est pourquoi mon équipe et moi avons entamé ce chantier de recherche en nous demandant comment la lumière peut influencer ou affecter l'essence même du spectacle. Aux balbutiements, nous avons travaillé avec des lampes domestiques de tout genre (lampes sur pied, de bureau, de poche, etc.) dans une approche de théâtre d'objet pour déceler ce que la lumière pouvait apporter de plus dans un processus créatif à petite échelle. Le fait de manipuler ces objets tangibles émettant de la lumière et d'observer les variations produites nous permettait de créer des images et des situations dont l'esthétique et le sens découlaient de la présence du médium. En passant par un rapport marionnettique, nous avons développé une approche plutôt anthropomorphique, où l'on tentait de donner des caractéristiques humaines aux lampes. Par exemple, nous avons rapidement observé que le rayon de lumière s'apparentait au « regard » de l'objet. La lumière orientait ou cadrait l'élément regardé par la lampe et on arrivait à rendre le regard tangible lorsque la fumée donnait de la dimension au faisceau lumineux. Ce dernier pouvait également faire office de voix calquant les fluctuations d'intonations ou les notes d'une chanson à travers les variations de son intensité. Cette esthétique était axée sur des images léchées où la lumière devenait un outil dans les possibilités du personnage-lampe. Toutefois, cette approche a fini par devenir limitante et nous souhaitions jouer avec la lumière elle-même, avec le rayonnement électromagnétique, mais elle était prisonnière de l'objet concret. Il nous est devenu évident que, lorsqu'on voit une lampe bouger, on pense tout de suite à un personnage comme la lampe *Pixar*² et, tranquillement, on ne remarque même plus ce qu'elle émet. Il devient difficile d'aspirer à une dramaturgie de la lumière lorsqu'on se retrouve finalement davantage avec l'objet en premier plan.

C'est ainsi que, dans une deuxième étape de recherche, nous avons décidé de cacher l'objet et de rendre visible uniquement le faisceau pour valider si la lumière, sans autre référent ou accroche visuelle, pouvait devenir un personnage, mais cela toujours dans une approche anthropomorphique. Était-ce possible

² La lampe de bureau nommé Luxo Jr. est la mascotte du studio d'animation Pixar. Elle est issue de leur premier court métrage d'images de synthèse en 1986 et elle apparaît désormais avec le logo de l'entreprise dans la bande annonce précédant le programme principal. <https://www.disneyphile.fr/luxo-jr-critique-cartoon-pixar/> et https://fr.wikipedia.org/wiki/Luxo_Jr, consulté le 25 janvier 2025.

d'attribuer des réactions ou des comportements humains³ à ce médium? Pour ce faire, nous avons développé un personnage-faisceau qui évoluait dans un aquarium faisant office de castelet. Dès les premières explorations, le personnage arrivait à louvoyer, à se transformer, à jouer ou à faire quelques actions. C'était une piste qui nous semblait intéressante à priori, mais, à force de pousser notre concept plus loin, nous avons découvert qu'il n'était pas intuitif dans l'imaginaire collectif (du public) qu'une lumière puisse être le sujet, la protagoniste, l'être « vivant », et d'accepter que ce soit cet élément immatériel qui fasse avancer l'action. Il est difficile pour la lumière d'imiter les modalités d'interaction propres au dialogue ou aux relations entre humains (Airenti, 2012). Un faisceau de lumière n'a pas de bouche ni d'yeux, il ne ressemble en rien à une figure humaine ou même à celle d'un animal. Sa matérialité évanescence nous oblige à un exercice d'imagination et d'abstraction que le public ne fait pas naturellement. Il faut tenter de cadrer constamment le regard des spectateur·rice·s car, autrement, la lumière n'ayant pas de limite, elle peut poursuivre son rayonnement jusqu'à ce qu'un objet entrave sa trajectoire ou qu'elle perde en intensité. Ainsi, la voie de la personnification et de l'anthropomorphisation dans une application directe sur le faisceau lumineux a mené à une impasse, puisque limitée dans ses interactions et en raison de l'absence d'adhésion du public.

C'est à ce moment que comme étudiante à la maîtrise, j'ai décidé de recadrer ma recherche : plutôt que de tenter de personnifier le héros d'une histoire ou d'une situation avec la lumière pour atteindre une certaine agentivité de celle-ci, je me suis demandé comment insérer plus de vie dans le médium lumière sans que cela semble faux ou antinomique. Comment la rendre vivante sans la dénaturer? Comment interrelier le vivant et la lumière? Prenant un pas de recul, j'ai opté pour une recherche d'organicité ou de vitalité au sein du médium dans une perspective d'environnement-lumière afin de lui donner une certaine agentivité sur l'humain, mais de manière globale. Cette avenue permettrait-elle une forme d'interaction entre la lumière et le public plus intime et plus sensible? Accolant à la fois le bien-être que peut produire l'exposition à la lumière et la volonté de repousser les potentialités de la lumière, j'ai décidé d'emprunter cette nouvelle voie pour réfléchir le déploiement de ce type de dramaturgie.

Développement de la problématique

Sachant que je ne souhaitais pas tomber dans la figuration (reproduction de couchers de soleil, par exemple) ou dans l'anthropomorphisme (personnification), j'ai voulu retourner aux qualités intrinsèques

³ Reformulation de la définition d'anthropomorphisme :

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/anthropomorphisme>, consulté le 20 janvier 2025.

de la lumière, c'est-à-dire embrasser son côté intangible, atmosphérique, thermoceptif, son intensité, sa forme, son rythme, sa couleur, sa réflexion ou sa réfraction. Mon intuition me disait donc d'aller dans l'expérimentation directe de la matière, de m'y plonger comme dans un bain où je pourrais tremper. J'ai voulu embrasser quelque chose de plus expérimental et de moins narratif. Je voulais envelopper les participant-e-s de lumière et noter les effets sur elleux, faire une recherche sur les capacités d'agir de celle-ci de manière englobante, noter comment la lumière pouvait affecter notre sensorium, « l'organe central où les sensations venues des divers organes sensoriels se synthétisent de façon à permettre la perception d'un objet » selon la définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales⁴. De manière plus précise, le sensorium est également défini, selon Georges Cuvier, dans son livre *Leçons d'Anatomie Comparée*, comme le « centre auquel aboutissent les impressions de tous les nerfs et qu'on suppose dans le cerveau » (p. 94, 1805). Alors que le philosophe Maurice Merleau-Ponty, dans son ouvrage de *La phénoménologie de la perception*, évoque que :

[...] dans la perception nous ne pensons pas l'objet et nous ne nous pensons pas le pensant, nous sommes à l'objet et nous nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde, sur les motifs et les moyens qu'on a d'en faire la synthèse. C'est pourquoi nous avons dit avec Herder que l'homme est un sensorium commune [sic]. (1945, p. 276)

C'est ainsi qu'étant à la fois centre de l'analyse des sens et ensemble (ou synthèse) du corps, le sensorium devient le baromètre de ce qui nous affecte. C'est à partir de lui que j'ai cherché à déterminer quels procédés scéniques lumineux jouent, troublent, perturbent, nos sens. C'est lui qui permettra d'être attentif aux impacts de la lumière sur nous-même et d'arriver à définir des changements au sein d'une forme de dramaturgie de la lumière basée sur la stimulation des sens. Ces sensations physiques permettront de baliser certains états de corps et leur juxtaposition induira l'impression d'une courbe dramaturgique à l'ensemble de l'œuvre.

L'objectif de ce mémoire-crédation serait donc de définir des procédés scéniques et lumineux créant des sensations physiques menant à des états de corps dans le sensorium, chez moi d'abord, et ensuite, chez les spectateur-ice-s-participant-e-s dans le cadre d'une œuvre expérimentale, ce qui invitera à réfléchir le développement d'une dramaturgie expérientielle et sensible de la lumière. Autrement dit, comment

⁴ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : [https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20détermin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20\(Cuvier%2C%20Anat.,](https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20détermin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20(Cuvier%2C%20Anat.,) consulté le 10 octobre 2024.

développer une œuvre de dramaturgie sensorielle de la lumière en travaillant des procédés scéniques et lumineux créant des états de corps variés chez les spectateur·rice·s-participant·e·s?

Méthodologie

Dans ce travail, la recherche et la création ne font qu'un. L'une ne peut exister sans l'autre. Comme l'expriment le professeur de l'école des médias de l'UQAM Louis-Claude Paquin et l'artiste-chargée de cours Marjolaine Béland dans leur article *Dialogue autour de la recherche-création* :

[...] penser un enroulement de la recherche sur la création et réciproquement de la création sur la recherche permettrait de subsumer la tension épistémologique entre la continuité phénoménale de ces deux activités et leur discontinuité événementielle. Les deux activités se croisent, se touchent, voire s'hybrident, se convoquent l'une l'autre sans se confondre en une même indistincte entité. Toutefois, les deux activités mises en situation de voisinage entrent dans une organisation ambiguë où on ne sait plus si c'est la recherche qui permet la création ou la création qui permet la recherche. (2015, p. 2)

L'entièreté de ma démarche devait être intimement enchevêtrée pour que ma recherche et ma création arrivent à se déployer. L'expérimentation via des laboratoires et la création de l'œuvre a permis la récolte des données, mais c'est la réflexion et la conceptualisation de la recherche qui ont donné l'impulsion de départ du projet et c'est l'analyse des données qui a conclu le processus. Cet enchevêtrement de la recherche et de la création est également à l'image de l'imbrication entre la réflexion et l'action. Pour jumeler ma position de chercheuse à celle de praticienne, j'ai utilisé l'approche méthodologique du *praticien-réflexif* développée par Donald A. Schön, qui par l'analyse et la réflexion, arrive à expliciter des savoirs implicites issus de l'action.

Il [le praticien ou la praticienne] réfléchit aux phénomènes qu'il constate et aux premières conclusions que son comportement lui a implicitement dictées. Ensuite, la poursuite de l'expérimentation lui permet de comprendre les phénomènes autrement et de transformer la situation. Quand quelqu'un réfléchit sur l'action, il devient un chercheur dans un contexte de pratique. [...] Il ne maintient aucune séparation entre la fin et les moyens, mais définit plutôt ceux-ci, de façon interactive, à mesure qu'il structure une situation problématique. Il ne sépare pas la réflexion de l'action, il ne ratiocine pas pour prendre une décision qu'il lui faudra plus tard convertir en action. Puisque son expérimentation est une forme d'action, sa mise en pratique est inhérente à sa recherche. (1994, p.97)

Pour Schön, le·la praticien·ne est apte à engager une réflexion *sur* et *dans* l'action, parce qu'il ou elle intervient directement et s'ajuste constamment à l'évolution de la problématique ou de la tâche à accomplir. La réponse à ma question dramaturgique ne peut qu'émerger à travers la composition

d'environnements lumineux, leur mise en comparaison, l'arrimage des compositions et l'explicitation de l'expérience somatique qu'elles engendrent. Ce sont les embuches ou les éléments non concluants qui permettent à ma recherche de se préciser, par élimination des procédés moins efficaces ou intéressants. Les problèmes ou mes errances me permettent de déterminer le caractère agentif de la lumière en traçant des limites entre ce qui l'est et ce qu'il ne l'est pas. À ce propos, Hugo Dalphond-Laporte, chercheur et professeur en scénographie à l'UQAM, reformule efficacement la pensée de Schön dans sa thèse:

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. (Dalphond-Laporte, 2022, p. 17; reformulant Schön, 2001, p. 201)

Dans cette optique, mon enquête s'est construite à travers une série de quatre laboratoires qui ont structuré ma démarche. Avant chaque laboratoire, je devais déterminer les objectifs de celui-ci et les procédés que je souhaitais explorer. Je devais faire un plan et un devis technique cohérents avec ceux-ci pour communiquer mes besoins à l'équipe technique. Pour chaque procédé (voir Annexe D), je programmais l'effet recherché et je le testais sur ma personne, pour ensuite noter ma réception dans mon journal de bord. Une fois tous les procédés testés, je faisais une petite présentation à quelques volontaires faisant office d'œil extérieur. La plupart du temps, c'était des personnes plus ou moins familières avec ma recherche, pour m'assurer que ma perception entraînait en écho avec la leur ou, au contraire, pour constater que mon ressenti n'était pas partagé. La répétition à travers les différents procédés m'a permis de m'ajuster constamment face aux incohérences, aux blocages ou aux enjeux qui sont survenus lors de mon enquête.

Cette démarche par laboratoires était donc ponctuée de périodes intensives de travail entrecoupées de moments de réflexivité et de pause qui me permettaient de prendre de la distance face au travail réalisé. Ces périodes d'analyses étaient aussi importantes que la mise en action, puisque cela me permettait de faire des choix stratégiques pour toujours me rapprocher du fondement et des réponses à ma question de recherche. Cette approche est également ce que le chercheur Louis-Claude Paquin appelle des cycles heuristiques.

La méthode consiste à effectuer plusieurs cycles où alternent des périodes d'expérimentation et de réalisation à des périodes de réflexion et de réflexivité. Les cycles sont qualifiés d'heuristiques parce qu'ils permettent de mettre à jour, de découvrir

graduellement le projet de recherche-création par le faire et non seulement par l'intellection.
(2019)

Ces temps de réflexion m'auront permis de préciser ma question, de déterminer les meilleurs appareils d'éclairage pour chaque procédé, de peaufiner et de rendre plus efficace mon installation, de cibler les procédés qui agissaient le plus sur moi, de définir des rythmes, des mouvements, mais surtout d'analyser et de comparer avec mon vécu. L'ajustement constant du dispositif à travers des cycles heuristiques a été la clé de mon approche de praticienne-réflexive, afin que la création reste toujours connectée aux objectifs de la recherche et que celle-ci se précise autour de la pratique.

Les outils méthodologiques

Pour m'aider à archiver les données que j'ai récoltées lors des laboratoires, j'ai utilisé différents outils me permettant de garder des traces de mon processus. Gr  ce à ces outils, j'ai pu structurer ma démarche, consigner mes impressions, faire des récits de pratiques, garder une mémoire visuelle de mes expérimentations, *brainstormer* sur des avenues possibles et même analyser mes choix artistiques ainsi que ceux des participant  s.

D'abord, j'ai rédigé un journal de bord, compagnon de tous les jours, une manière bien éprouvée de conserver des bribes de réflexion lors du travail sur le terrain. Cela m'a permis de poursuivre un dialogue constant avec moi-même, de colliger mes impressions et mon vécu, tout en gardant des traces de mes prises de décisions.

En complément pour la préservation de traces, j'ai pris beaucoup de photos et de vidéos des procédés lumineux que j'exp  rimentais. Cela m'a permis d'avoir, après la réalisation, des images de mon travail. Et, ultimement, cela me permettra de présenter un visuel de l'installation lumineuse et des techniques employées à ceux qui n'auront pas assisté à la création (voir Annexe A (vidéos) et Annexe F (photos) pour les rendus finaux lors de la présentation de Photosensible).

J'ai également généré beaucoup de documents pour l'aspect production de ce mémoire. J'ai fait des devis techniques et des plans d'accrochage (voir Annexe C) qui suivent également l'évolution de ma pensée au cours de la démarche. Ces documents étaient la réalisation concrète de mes prises de décisions et j'ai pu y revenir pour mieux cerner ce qui a été oblitéré en cours de processus. J'ai également réalisé un cahier

de régie (voir Appendice D) retraçant le fil de la performance ainsi que les diverses interventions lumineuses, textuelles ou sonores.

Parallèlement, j'ai spécifiquement développé un outil pour visualiser et schématiser le « séquençage » de la courbe de l'œuvre. J'ai réalisé un tableau de création comme un support dramaturgique (voir figure 1, ci-dessous). Cela a pris la forme de très grands cartons blancs qui représentaient la temporalité de l'œuvre et sur lequel j'apposais des petits cartons noirs représentant des procédés lumineux avec de la "gommette bleue".

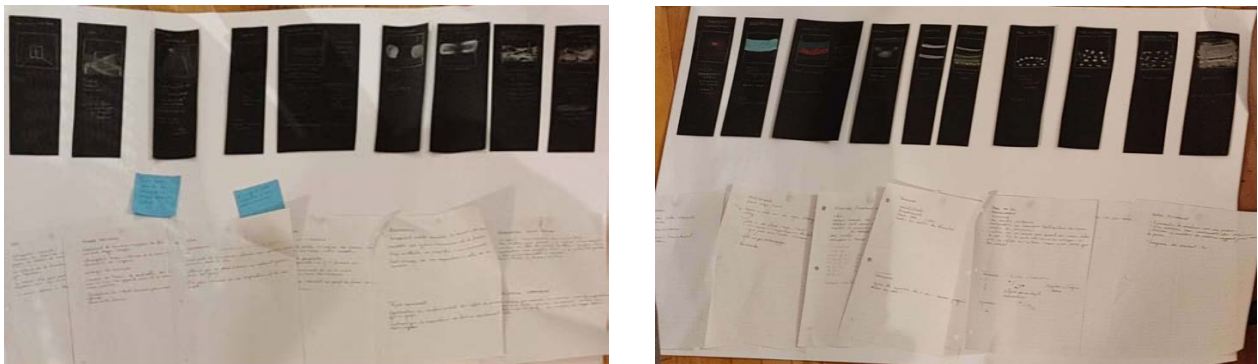


Figure 0.1 Tableaux de création pour Photosensible

J'avais besoin de pouvoir déplacer facilement l'ordre des séquences, d'où l'emploi de mastic de fixation sur les cartons blancs. Sur les petites vignettes de procédés lumineux, j'ai réalisé des dessins représentant l'ambiance et j'ai inscrit quelques mots-clés représentant les états de corps associés. Cela m'a permis de voir se dessiner la courbe dramaturgique de l'ensemble et *brainstormer* sur les différentes lignes possibles (pour voir le tableau final des procédés lumineux consulter l'annexe E et pour la courbe dramaturgique finale, voir l'annexe G). *Ces tableaux de création* ont été un concentré de mes ressentis, de mes intuitions et des procédés qui me semblaient les plus pertinents. C'est ce qui a structuré la réalisation de l'œuvre finale, qui a été présentée devant public du 15 au 17 juin 2023.

Finalement, bien que ma recherche s'inscrive d'abord et avant tout dans mon propre ressenti, j'ai décidé, question de contrebalancer ma perception, d'ajouter des questionnaires à ma démarche (voir Annexe H). Ceux-ci ont servi de pont entre mes intuitions et ce qui a été ressenti par les spectateur·ice·s qui ont assisté à la performance. J'ai récolté auprès des participant·e·s des données sur leur rapport à la lumière, sur leurs états de corps et cela m'a permis d'analyser le tout en relation avec mes propres intentions. Pour avoir une meilleure idée de la composition de mon échantillonnage, j'ai également collecté des informations

par rapport à leur âge et à leur appartenance culturelle, afin de comprendre où se situent les participant-e-s et ce qui a construit leurs référents. De cette manière, l'exercice m'a permis d'entrevoir certaines récurrences ou fulgurances ou, au contraire, de réaliser que je suis la seule à avoir ressenti certaines sensations.

L'analyse dans l'écriture

Tout ce travail de création m'a amenée à la dernière phase, soit l'analyse des données et la synthétisation de la globalité de cette expérience. Pour ce faire, j'ai priorisé une analyse par le biais de l'écriture. Appuyée par l'ensemble du matériel textuel, récupéré au fur et à mesure du processus, que ce soit la revue de littérature, le journal de bord, les descriptions des laboratoires et les questionnaires, j'ai laissé libre cours à mon analyse à travers les phases de rédaction du mémoire pour tranquillement passer d'une phase descriptive à un travail plus analytique, tel que le présentent les chercheurs Paillé et Muchielli dans leur ouvrage *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* :

L'analyse qualitative est la proposition d'une compréhension de phénomènes faite à un lecteur. [...] [Cela repose donc] sur l'articulation du rappel du questionnement de recherche et des constats, de l'évocation de leurs significations possibles [tentatives d'interprétations] et/ou de leur articulation à l'intérieur d'un modèle ou d'une théorisation, de la mise en exergue des récurrences significatives et de l'interprétation finale délivrée. (2016, p. 200-201)

Ces différentes étapes de l'analyse, comme praxis d'écriture ou de l'écriture comme praxis d'analyse développées par ces deux chercheurs, permettent une façon d'aborder la réflexivité dans l'action. À force de réfléchir à ma question et d'être dans l'obligation de mettre des mots sur la recherche pour préciser notre pensée, on comprend mieux notre propre travail. Des catégories, des résultats et du sens émergent lors de la rédaction et viennent enrichir la réflexion.

J'ai employé cette même méthode pour analyser mes questionnaires, c'est-à-dire travailler dans la recherche de récurrences, créer des rapprochements et des recoupements afin de faire ressortir les éléments communs dans les réponses variées. J'ai fait un examen détaillé pour relever les éléments qui m'apparaissaient les plus pertinents, ce qui rejoint le propos de Paillé et Muchielli : « [L'écriture comme effort d'analyse compréhensive] permet de décomposer en variables identifiables et dénombrables, les données qui peuvent être traitées et faire l'objet de test précis, donc significatif. » (2016, p. 191-192) Et c'est de ce travail d'enquête que j'ai pu ressortir une liste de verbes actifs de perturbation du corps (voir Annexe I) et une liste des états de corps énoncés par les spectateur·ice·s-participant·e·s (voir Annexe J).

Finalement, je suis arrivée à ma propre définition d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens mettant de l'avant ses principales caractéristiques et à déterminer les procédés scéniques et lumineux qui ont été concluants au sein de ma création.

Le contenu du mémoire

Ce mémoire est donc constitué d'un premier chapitre répertoriant les différents éléments qui représentent une lumière actante issue de ma revue de littérature ainsi que dans les pratiques. Pour ce faire, je me suis ancrée dans la définition des Nouveaux-Matérialistes d'un actant et j'ai cherché auprès de trois artistes des inspirations sur leur traitement de la lumière et son emploi dans leur création. Loïe Fuller, Alexandre de Salzmann ainsi que Thomas Wilfred ont fait émerger des stratégies que j'ai su me réapproprier à la fois pour développer mon propre dispositif, mais également pour définir les prémisses de ce qui rend une lumière actante sur les sens. J'ai enchaîné avec les notions de « vitalité » et « d'agentivité » qui, dans mon cas, caractérisent également le type de lumière actante que je souhaitais travailler. J'ai poursuivi ma recherche en décortiquant les notions de « dispositif » et « d'immersion » qui font office de socle dans l'intégration et la réalisation concrète de ma recherche-crédation. Et pour terminer ce chapitre, je me suis penchée sur ce qui construit nos sens et une courbe dramaturgique afin de décoder comment arriver à une dramaturgie sensorielle de la lumière.

Le deuxième chapitre présente ma création, *Photosensible*, mon terrain de recherche créatif, qui m'a permis de générer les données nécessaires pour tirer les conclusions pour mon analyse. Mon premier objectif fut de définir les étapes du processus, en passant à travers la constitution du dispositif scénographique, sonore et lumineux de l'œuvre. Mon installation a pris forme dans la pratique, dans l'essai-erreur et dans la réflexion constante sur la mise en valeur des procédés lumineux créant le plus d'impact sur le corps. Les éléments scénographiques et ceux du dispositif sonore devaient accentuer l'expérience et l'immersion sans, toutefois, venir contredire l'approche lumineuse. Il est important qu'ils servent la lumière et non qu'ils suggèrent un discours parallèle ou contraire à celle-ci. Chaque prise de décision, que ce soit l'élimination ou la mise en valeur de certains procédés, a permis de préciser la recherche et de la circonscrire. Cela m'a donné l'occasion, de prendre du recul et de percevoir des catégories dans les procédés et d'analyser les stratégies qui influencent la courbe dramaturgique de l'œuvre.

Le troisième et dernier chapitre poursuit avec la présentation du volet questionnaire que j'ai décidé d'ajouter à la recherche afin d'avoir accès à d'autres perspectives que la mienne sur le travail réalisé. Ce fut ma manière d'ouvrir cette recherche très personnelle à un plus grand échantillon d'affects et de ressentis. Je souhaitais rebondir entre ma perception et celles des spectateur·ice·s participant·e·s, analyser les écarts et faire ressortir les procédés qui avaient touché le plus grand nombre. Cela m'a permis de regrouper les constats et les résultats qui ont émergé dans l'analyse de ces questionnaires pour arriver à déceler les caractéristiques qui me semblent indissociables d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens. C'est également suite à cela que j'ai pu déterminer avec plus d'assurance les procédés scéniques et lumineux qui se sont avérés les plus agissants sur mon sensorium et celui des participant·e·s.

CHAPITRE 1

CONCEPTS FONDAMENTAUX

Dans ce chapitre, il sera question du cheminement théorique autour des concepts de lumière actante ou agentive, de la notion d'agentivité et de vitalité non humaine ainsi que du traitement et de la disposition du corps pour atteindre une sensorialité exacerbée lors d'une performance de dramaturgie lumière tout en comprenant davantage la provenance de la construction de nos sens et de notre perception. De cette manière, je convoquerai plusieurs théoricien-ne-s tels que Bruno Latour, Jane Bennett, Fabrizio Crisafulli, Nancy Bussières, Anyssa Kapelus, Louise Boisclair, Juhani Palasmaa, Chris Salter, David Howes, Philippe Guisgand et Gustav Freytag pour dialoguer avec leur propre réflexion et interrelier leur pensée à la mienne. Parallèlement, je m'inspirerai de praticien-ne-s du Québec tels qu'Hugo Dalphond-Laporte, Nancy Bussières et Cédric Delorme-Bouchard ainsi que d'autres, plus intemporel-le-s et d'autres origines, tels que Lo ie Fuller, Alexandre de Salzmann et Thomas Wilfred pour la fondation des stratégies concrètes de production pour arriver à déployer la dramaturgie recherch e.

1.1 Qu'est-ce qu'une lumière actante ou agentive?

Une des premières étapes de ma recherche est l'exemplification et la définition d'une lumière actante sur les sens. Ce type précis de lumière dans lequel je souhaite m'inscrire découle du terme *actant*, défini par le dictionnaire USITO de l'Université de Sherbrooke comme « une chose ou une personne qui accomplit l'action exprimée par le verbe »⁵ ou encore, dans le Robert, comme « un agent de l'action, présenté par un substantif »⁶. On retrouve dans ces définitions une référence à l'action, à l'agir, ce qui m'amène à parler d'une lumière avec une certaine capacité d'agir, et donc, ayant une forme d'agentivité. Cette notion d'agentivité, également au cœur de mon travail, a fait beaucoup débat dans le milieu de la recherche. Julie Laplante, professeure à l'Université d'Ottawa, résume l'agentivité comme « une puissance d'agir » (2021). Elle cite, entre autres, le sociologue et philosophe français Bruno Latour dans sa quête de « détacher l'*agency* de l'intentionnalité et de la subjectivité humaine » (2015, p. 67) et, de cette manière, mieux redistribuer les puissances d'agir. Ainsi, j'aurais pu parler de lumière *agentive*, mais je souhaite m'adjoindre à la définition du terme « d'actant » que fait Latour, précurseur du courant des nouveaux-

⁵ <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/actant>, consulté le 30 avril 2025.

⁶ https://dictionnaire.lerobert.com/définition/actant#google_vignette, consulté le 30 avril, 2025.

matérialistes, auprès duquel j'ai trouvé beaucoup d'ancrage pour ma recherche. Il présente le terme comme suit :

Un actant est une source d'action qui peut être humaine ou non humaine ; c'est ce qui a une efficacité, peut faire des choses, **a une cohérence suffisante pour faire une différence, produire des effets**, après le cours des événements. C'est "toute entité qui modifie une autre entité dans un processus", quelque chose dont "la compétence est déduite de (sa) **performance**" plutôt que posée en amont de l'action.⁷ (Latour cité par Bennett, 2009, p.viii)⁸

Ce qu'avance Latour, et par le fait même Jane Bennett, autrice de *Vibrant Matter*, livre fondateur du courant de pensée des nouveaux-matérialistes, d'où cette citation est tirée, c'est qu'il faut considérer l'énergie ou la matière (donc la lumière) comme ayant des effets et des capacités propres qui ne sont pas toujours envisageables ou prévisibles, mais dont on sent l'impact lorsque l'on a été en contact avec elle. Malgré l'absence de conscience ou d'intention au sein de l'énergie ou de la matière, leurs présences ont des répercussions et cela démontre la potentialité du médium, bien qu'il soit souvent négligé ou tenu pour acquis.

Ainsi, j'ai gardé l'idée d'un type de lumière qui serait actante, et ce, sur le sensorium de la chercheuse d'abord (moi), puis sur celui des spectateur-ice-s-participant-e-s. Je voulais organiser une expérience artistique qui favorise un contact direct avec la lumière pour mieux ressentir ces effets, aussi subtils soient-ils, et déceler une dramaturgie qui serait entièrement vécue, plutôt que regardée de loin ou issue de tableaux léchés. J'ai aussi décidé de soustraire tout acteur-ric-e de la performance afin de ne pas créer d'interférences sur mon ressenti. Le potentiel expressif et agentif de la lumière est d'autant mis en valeur si l'attention est centrée sur le médium et s'il peut agir directement sur les corps des participant-e-s.

Ensuite, je me suis demandé : à quoi ressemblerait une lumière actante sur les sens? Comment se déploie-t-elle et quelles sont les approches réalisées par d'autres chercheurs à ce sujet? La littérature sur la conception d'éclairage dans les arts vivants est principalement axée sur les techniques d'approche du médium : le spectre des couleurs, la lumière additive, la réalisation de plan, etc. Ce sont des guides qui

⁷ Traduction personnelle de la citation originale : « An actant is a source of action that can be either human or nonhuman ; it is that which has efficacy, can do things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, after the course of events. It is "any entity that modifies another entity in a trial", something whose "competence is deduced from (its) performance" rather than posited in advance of the action. » (Bennett, p.viii)

⁸ Je mets en gras pour illustrer les caractéristiques agentives de la définition du terme « actant » selon Bruno Latour et comment celle-ci se déploie.

visent à s'approprier le médium, mais peu d'auteur·rice·s couvrent la dimension sensorielle ou conceptuelle de la lumière et encore moins dans une analyse des tendances ou une classification des genres. Je souhaite donc pallier à ce manque et tenter de me positionner au sein de la littérature existante.

1.1.1 La lumière active de Fabrizio Crisafulli

En ce sens, la contribution littéraire de Fabrizio Crisafulli avec son livre *Lumière Active* (2015) est centrale, puisqu'il est un des seuls à s'aventurer dans cette tentative. Crisafulli est un éclairagiste-scénographe-professeur à l'université de Rome qui, au sein de son ouvrage, fait un tour d'horizon de l'ensemble des pratiques innovantes dans le domaine de la lumière de la démocratisation de l'utilisation de l'électricité, au début des années 1900, jusqu'à nos jours. Pour lui, la « lumière active » englobe toutes les pratiques de la lumière qui n'auraient pas un objectif figuratif ou utilitaire. L'auteur présente le concept dans une large perspective, enveloppant des pratiques très diverses, mais il fait ressortir l'aspect innovant de considérer la lumière comme ayant une agentivité et cela s'inscrit dans un renouvellement de la pratique :

En relation avec ces développements, la lumière a acquis **la possibilité totalement nouvelle de modeler l'espace et le temps**; de devenir "musique" matière ineffable, substance cosmologique; de se matérialiser dans les objets et le corps ; **de se constituer comme action**. (2015)⁹

Pour Crisafulli, l'activation de la lumière à travers ces différents emplois au sein de performances artistiques permet d'envisager de nouvelles façons de créer. Dans son livre, il regroupe plusieurs artistes qui ont marqué leur époque, tels que Loïe Fuller, Scriabine, Alwin Nikolais, Josef Svoboda, Robert Wilson, etc., avec des innovations, des installations, des méthodes qui renouvelaient constamment la manière d'envisager la lumière scénique. Bien que l'auteur rassemble sous la bannière de la « lumière active » des approches très éclectiques, il tente de circonscrire l'expression en la sous-catégorisant en cinq types de lumière :

1) **Lumière matérialisée** dans les objets ou dans le corps et pouvant tirer d'eux – ainsi que de leur mouvement- une forme, une capacité constructive et dramatique;

[Ex : La "féerie électrique", Loïe Fuller, Alwin Nikolais, les objets de Laurie Anderson]

2) **Lumière concentrée**, non incorporée dans les objets ou dans l'acteur, mais dirigée vers eux, et dont la forme, la structure, l'organisation dans l'espace et dans le temps se définissent par rapport aux actions, au texte et à la mise en scène;

⁹ Je mets en gras les éléments démontrant l'aspect actant ou agentif de la lumière selon Fabrizio Crisafulli.

[Ex : Conception théâtrale plus classique de la lumière]

3) **Lumière non circonscrite**, créant une ambiance atmosphérique ou cosmique, dotée d'un pouvoir évocateur au sens psychologique (suggestion d'états d'âme), structurée en relation avec le texte dramatique ou dramatico-musical, et avec la mise en scène;

[Ex : Alexandre de Salzmann, Mariano Fortuny, Adolphe Appia, Edward Craig]

4) **Lumière-couleur** qui, [souvent] en rapport avec la musique, établit le dispositif complexe dans lequel définir son parcours d'expression et de composition (musique chromatique et expériences théâtrales qui en dérivent ou en sont influencées);

[Ex : Castel, Rimington, Scriabine, Wilfred]

5) **Lumière cherchant elle-même les règles de sa structuration**, se frayant un chemin autonome par rapport aux autres éléments expressifs. Sous des formes diverses et à différents degrés de mélange avec d'autres types de lumière;

[Ex : Toutes les recherches visant à lui conférer une plus grande indépendance : Fuller, Appia, Craig, Balla, Kandinsky, Moholy-Nagy, Hirschfeld-Mack, Wilfred, Salzmann]

(Crisafulli, 2015, p. 157)¹⁰

Avec cette catégorisation, Crisafulli présente différents «types de lumières» qui sont soit axés sur la direction de l'émanation ou sur les règles (employant la couleur, la cinétique ou d'autres codes) de sa constitution. Dans le cas de la **lumière matérialisée**, on cherche à concentrer la lumière dans un objet ou sur le corps du performeur. Cela permet la construction d'images où le sujet irradie. La lumière est au centre de l'image et, en fonction de son utilisation, elle offre une nouvelle perspective en illuminant le monde. La **lumière concentrée**, quant à elle, est ce que l'on s'attend d'une lumière théâtrale dirigée sur les protagonistes et suivant l'action. Elle part de l'extérieur pour éclairer un élément de l'œuvre, elle se concentre sur un point ou sur un élément en scène. La **lumière non circonscrite** est souvent associée à des installations (dôme, dispositif, salle spécifique, etc.) qui permettent une diffusion dont on ne sent pas la source. La lumière est englobante et partout à la fois, elle incite à une écriture scénique immersive sans direction apparente. La **lumière-couleur**, de son côté, est associée à des instruments comme *L'orgue à couleurs* de Rimington ou *Le Clavilux* de Wilfred. Ceux-ci sont des appareils à touches créant de la lumière et des formes selon les accords qui sont composés. En jouant avec différents paramètres, les compositeurs-lumières créent des œuvres lumineuses autonomes. De la même manière que la musique, la lumière devient un moyen d'expression avec sa propre structure qui émane d'un instrument. Et finalement, la **lumière cherchant elle-même les règles de sa structuration** suggère une autonomie de la

¹⁰ Je mets en gras les catégories et j'ajoute des exemples entre crochets [...] pour aider le lecteur à mieux comprendre ce que l'auteur inclut dans celles-ci.

lumière sur le plateau. Il s'agit d'un emploi de la lumière par l'artiste où celle-ci ne suit pas les règles habituelles et prend une place importante dans la création. Elle cadre et oriente le regard des spectateur-ice-s, elle participe à l'avancement de l'action. Cette dernière catégorie semble plus large, elle englobe plusieurs pratiques inclassables et elle offre une perspective intéressante sur les potentialités du médium.

Il est toujours difficile de s'atteler à un exercice de catégorisation tel que le fait Crisafulli. Les artistes s'emparent de leur matière de manière intuitive, ne suivant pas des lignes tracées. L'auteur de *Lumière Active* cherche ainsi à relever les approches de la lumière les plus novatrices dans la construction de ce langage dramaturgique se basant sur les représentations (résultats) disponibles. Toutefois, la question de l'intentionnalité de l'artiste et de son objectif de recherche ou de travail serait également intéressante à positionner avec les types de lumière répertoriés pour mieux définir les projets artistiques dans leur globalité. Ceci dit, cette catégorisation fait office de socle pour ma propre réflexion et me permet d'identifier des pistes à poursuivre.

Me situer dans la catégorisation de Crisafulli

En me réappropriant la catégorisation de Crisafulli, j'envisageais mêler plusieurs types de lumière. Une **lumière matérialisée** dans l'objectif de canaliser dans le corps un peu comme Fuller. C'est aussi la matérialisation de la lumière qui s'incarne dans le cyclorama. Je souhaitais travailler une lumière **non circonscrite** dans le dispositif à certains moments pour avoir cette texture sans faisceaux apparents qui suggère l'exacerbation des sens. Également, la **lumière-couleur** qui travaille le rythme et la motion comme paramètres structurants. Et comme il y a eu une forme d'évolution dans la trame, je m'inscris aussi au sein d'une **lumière cherchant elle-même ses règles de structuration**, puisque j'ai travaillé des séquences variées. Tout un mélange de genre qui a eu un objectif global, soit de rendre la lumière actante sur les sens. Il a fallu travailler les caractéristiques qui mettent de l'avant les sens : le toucher, via la kinesthésie; la proprioception et la thermoception; la vue, moins dans un rapport d'observation, mais plutôt via une suractivation de l'iris et de la rétine; l'écoute, à travers un travail sur la sonorité des lampes et de l'environnement; l'odorat, dans les odeurs (poussière grillée par les lampes, liquide des machines à fumée) présents dans l'espace d'installation englobant, etc. Toute cette dimension sensorielle d'implication du corps, lors de l'expérience, a été mon terrain d'exploration avec la lumière et son dispositif.

Les difficultés de la création de modèles de classification au niveau de la lumière

Ainsi, bien que la lumière soit considérée comme un médium artistique, mis à part Crisafulli, on la définit peu en termes de type précis. Certes, les pratiques sont fluides et fuyantes, fonctionnant par projet et non par style, rendant toute catégorisation complexe et fastidieuse, mais la réalisation d'autres classifications permettrait d'entrevoir différents aspects, des territoires émergents en lumière et d'enrichir la recherche. Dans le cadre de ce travail, je tenterai de définir plus précisément les bases de ce que représente une dramaturgie de la lumière actante sur les sens de mon point de vue et pour y arriver, j'ai creusé des pratiques d'artistes afin de dénicher au cœur de celles-ci des procédés scéniques qui font écho à mes objectifs de recherche.

1.1.2 La lumière actante sur les sens dans la pratique au Québec

Dans les dernières années, il y a des recherches-créations spécialisées en lumière ou en scénographie qui ont commencé à émerger, faisant état d'un mouvement d'émancipation de la lumière sur les scènes et dans les projets artistiques québécois, particulièrement à travers le travail de Nancy Bussières (2018) ( galement ma directrice de recherche), d'Hugo Dalphond-Laporte (2016 et 2022) et de Cédric Delorme-Bouchard (2021). Ces chercheur·euse·s également praticien·ne·s, mais surtout investigateur·rice·s de projet, redéfinissent les possibilités dramaturgiques de la lumière ou de l'espace. Employant le médium de la lumière comme la base d'une écriture scénique, iels s'inscrivent dans une mise en dispositif où l'installation devient l'objet de l'expérience et où le contenu du spectacle est complètement mod l  par la forme. Ces démarches à la fois inspirantes et ingénieuses ont tracé la voie que je souhaite emprunter. Sans faire une revue de pratiques exhaustive, je trouve que ces artistes ouvrent la porte à des œuvres plus sensuelles où nous sommes moins dans l'écoute d'une histoire qu'une co-création de l'expérience basée sur l'interrelation entre les corps et le médium (la matière lumière). Et de manière encore plus marquée, avec la Compagnie *L'Eau du bain*, Bussières arrive lors des représentations, par exemple de *White Out* et *De Glace*, à créer une connexion avec le public en l'incluant dans la matière. Cette recherche de complicité sensorielle met en valeur des procédés scéniques (ex : fumée englobante, rapport intimiste et immersif via des casques d'écoute, etc.) qui définissent des composantes d'une dramaturgie actante sur les sens. Il m'est donc apparu que pour ma propre quête, il m'était nécessaire de rechercher le même genre de stratégies actantes auprès du plus grand nombre d'artistes afin de déceler les procédés fondateurs/incontournables les plus efficaces pour mon travail de recherche.

Les travaux de Bussières, Dalphond-Laporte et Delorme-Bouchard sont très contemporains à ma pratique, leur influence est donc indéniable, mais pour m'inspirer et pour pouvoir m'appuyer sur davantage d'écrits,

j'ai souhaité élargir mes horizons et reculer un peu dans le temps. Je me suis attardée à l'effervescence du début du 20^e siècle avec l'utilisation élargie de l'électricité, moment où les artistes ont souhaité explorer le médium-lumière au maximum. À cette époque, la nouveauté a créé un engouement et a permis à toutes les idées les plus folles de se développer. Trois artistes ont fait figure d'inspirations majeures pour mon projet, soit Loïe Fuller, Alexandre de Salzmann et Thomas Wilfred. Dans une approche à la fois très sensorielle et expérimentale, ils ont chacun à leur manière créé les premières propositions de lumière actante sur le sensible. Je me suis donc appuyée sur leurs recherches et sur les analyses de leurs travaux pour en déceler de grandes stratégies qui feront office de colonne vertébrale pour mon projet.

1.1.3 La lumière sensible de Loïe Fuller

D'abord, Loïe Fuller est certainement l'une des artistes les plus emblématiques à avoir utilisé la lumière comme élément indispensable à ses performances. Cette danseuse américaine (soliste) a inventé un dispositif d'une grande ingéniosité (voir figure 2) pour se mettre en scène au début des années 1900.

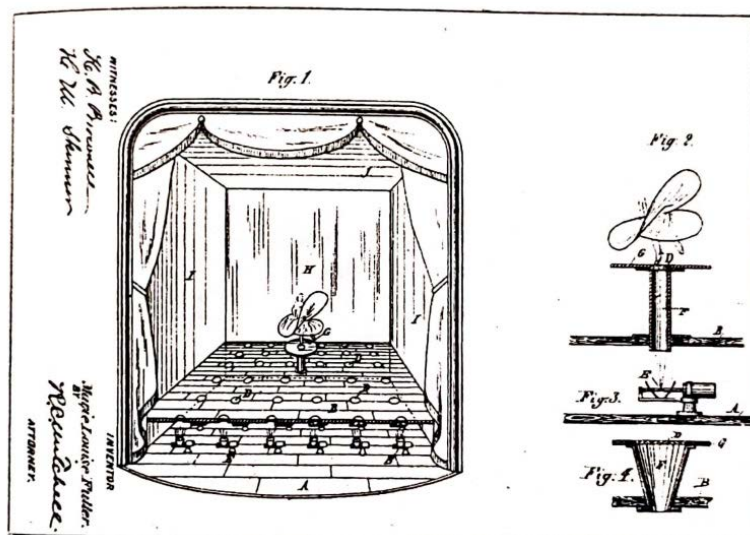


Figure 1.1 Dispositif de Loïe Fuller

Habillée d'une grande étoffe satinée qu'elle manipulait par de grandes perches, elle dansait sur une plaque de verre sous laquelle des sources lumineuses venaient l'éclairer, donnant l'impression d'effets surnaturels. Elle effectuait une étude précise d'angles pour la multitude de projecteurs qu'elle utilisait et le choix des couleurs était sélectionné et organisé avec minutie. Fuller chorégraphiait ses danses avec beaucoup de précision. Chaque élément était paramétré pour donner

un résultat spectaculaire qui donnait l'impression d'une illusion d'optique aux spectateur-ice-s. Plusieurs chercheur-se-s ont étudié la pratique de Loïe Fuller, entre autres Scott Palmer, professeur en scénographie à l'université de Leeds et Ann Cooper Albright, danseuse et professeure-directrice du département de danse de l'*Oberlin College*. Cette dernière a déniché divers articles sur les performances de la danseuse étoile. Des commentateurs de l'époque, tels que le journaliste Arsène Alexandre, confèrent à Fuller le décroissement du médium lumière et l'art de la modulation:

La capacité de se déplacer dans le spectre des tons de couleur, tout comme nous le faisons dans le son. La richesse des modulations est un élément distinctif de la musique et de la peinture modernes, mais le théâtre n'a jamais rêvé de ces possibilités jusqu'aux innovations de Loïe Fuller. (cité dans Albright, 2007 p.58-59)¹¹

La pratique de Loïe Fuller est devenue emblématique pour sa capacité à jouer avec la lumière comme élément dramaturgique. Dans sa démarche, rien n'était laissé au hasard, elle passe beaucoup de temps en exploration pour peaufiner chaque danse et c'est certainement ce qui lui a permis d'amalgamer si justement la technique scénique des lumières, du costume, de la danse et même du dispositif scénique. Il faut dire que, pour Fuller, la lumière représentait plus qu'un simple apport pour la construction du visuel d'un spectacle, elle y était extrêmement perméable. Voici comment elle décrivait son rapport avec celle-ci dans une entrevue avec le journaliste, M. Mauclair, en 1907 :

La lumière : c'est le déploiement de l'âme autour d'un être humain, c'est un langage comme la musique est un langage. Il y a des lumières vivantes et des lumières mortes. Mon art découle d'un sentiment de joie, et je veux dire ici qu'il a la capacité de provoquer l'oubli instantané, de nous envoyer dans un autre monde. (Cité dans Albright, 2007, p. 141) ¹²

Certes, la perception de la lumière chez Fuller se rapprochait d'un ésotérisme ou d'une spiritualité, mais cela dénotait une grande sensibilité face à celle-ci, proche de la synesthésie (phénomène neurologique d'association des sens)¹³. Ses sens étaient stimulés de manière à créer une relation entre elle et le médium. Elle se sentait en dialogue avec la lumière en y cherchant une vitalité et une organicité.

Ann Cooper Albright, qui a reconstitué le dispositif des performances de Loïe Fuller avec l'aide de Jen Groseth, a pu également commenter l'implication physique de l'expérience :

L'un des aspects les plus importants [...] pour moi a été une nouvelle appréciation de l'expérience de se déplacer dans des lumières fortement définies. Contrairement à l'éclairage dont le seul but est d'éclairer les danseurs, l'éclairage que nous avons créé était un partenaire à part entière de la danse. Parfois la lumière m'obscurcissait, parfois elle révélait ma danse, et parfois j'étais simplement un écran sur lequel étaient projetées diverses lumières en

¹¹ Traduction personnelle d'Albright, texte original: « The ability to move through the spectrum of color tones, just as we do through sound. Rich modulations are a hallmark of modern music and painting, but theater never dreamed of these possibilities until the innovations of Loïe Fuller. »

¹² Traduction personnelle d'Albright, texte original: « Light : it is the deployment of the soul around a human being, it is a language as music is a language. There are living lights and dead lights. My art derives from a sense of joy, and here I mean that it has the capacity to instant oblivion, soaring it into another world. »

¹³ Définition de la synesthésie : <https://www.cnrtl.fr/definition/synesthésie>, consultée le 2 avril 2024.

mouvement. À plusieurs reprises, je me suis senti abrité et enfermé, inspiré, voire désorienté (surtout lorsque je dansais sur du verre transparent avec des lumières brillant par en dessous). La présence palpable de ces lumières m'a rappelé des esprits d'un autre monde [...] J'ai commencé à comprendre plus concrètement le rôle spirituel que jouait la lumière pour Loïe Fuller. Je crois que Fuller a ressenti une certaine sorte d'euphorie en dansant, intensifiée par son approche dramatique de l'éclairage. (Albright, 2007, p. 9)¹⁴

Ainsi, ce rapport expérimental à la lumière, qui sous-tend une approche de praticienne-chercheuse, témoigne de l'impact de la lumière sur le corps. Fuller vivait pleinement la lumière. De mon côté, je m'interroge sur la manière de transmettre cela au public. La méthodologie de Fuller, qui travaille par laboratoire et qui expérimente constamment sur elle-même le médium pour trouver de nouvelles séquences entre danse et lumière, me semble un exemple à suivre. Éprouver quelque chose en temps réel et devenir cobaye des expérimentations permet de ressentir les changements dans la courbe dramaturgique et de sentir une évolution. Le travail de Loïe Fuller est particulièrement inspirant dans sa manière de faire, d'expérimenter, de chercher à la fois la vitalité dans la lumière, la transcendance et l'exacerbation du sensoriel. La différence entre son travail et le mien se situe dans le fait que Loïe Fuller performait pour un public extérieur au dispositif. Les spectateur·rice·s de l'époque étant souvent dans une disposition à l'italienne, il faisait face à la scène et cela permettait de cadrer des images grandioses et éblouissantes. De mon côté, en ramenant les spectateur·rice·s au cœur du dispositif, sur scène, iels vivront davantage l'expérience de Fuller elle-même. Le déplacement de l'extérieur vers l'intérieur que je souhaite opérer permet de briser le quatrième mur et d'annihiler la distance d'observation du public, les plaçant ainsi directement au cœur de l'œuvre. Cette absence de distance ne permet plus l'observation de tableaux, mais permet de se sentir comme partie prenante de l'œuvre.

¹⁴ Traduction personnelle d'Albright, texte original: «One of the most important aspects [...] for me, was a new appreciation of the experience of moving in strongly defined lights. Unlike lighting whose sole purpose is to illuminate the dancers, the lighting we created was an equal partner in the dance. Sometimes the light obscured me, sometimes it revealed my dancing, and sometimes I was simply a screen onto which a variety of moving lights were projected. At various times I felt sheltered and enclosed, inspired, even disoriented (especially when dancing on clear glass with lights shining from underneath). The palpable presence of these lights reminded me of otherworldly spirits [...] I began to understand more concretely the spiritual role that light played for Loïe Fuller. I believe Fuller experienced a certain kind of euphoria when dancing that was intensified by her dramatic approach of lighting. »

1.1.4 La lumière diffuse et atmosphérique d'Alexandre de Salzmann

Englober l'ensemble, c'est précisément ce que tentera Alexandre de Salzmann avec sa démarche artistique. En s'appuyant sur l'immersion, il propose une conception de lumière diffuse et atmosphérique où les performeur·euse·s et les spectateur·rice·s sont inclus·es à parts égales :

[...] Salzmann privilégiait une conception de la lumière comme élément absolu, essentiellement délivrée des servitudes de l'éclairage directionnel et de la stricte fonctionnalité à l'égard des acteurs, de la visibilité des gestes et des visages. La lumière du fond et ses variations prévalaient par rapport à tout le reste, et les acteurs apparaissaient parfois comme des silhouettes sombres se découpant sur ce fond lumineux et « sans limite ».
(Crisafulli, 2015, p. 95)

Salzmann était un peintre, un scénographe, un éclairagiste et un inventeur de dispositifs d'éclairage qui a profité du théâtre de l'institut Jacques-Dalcroze à Hellerau pour développer sa recherche sur la lumière et l'espace, autour de 1911. En mêlant éclairage et architecture, il a installé de grands panneaux de tissu

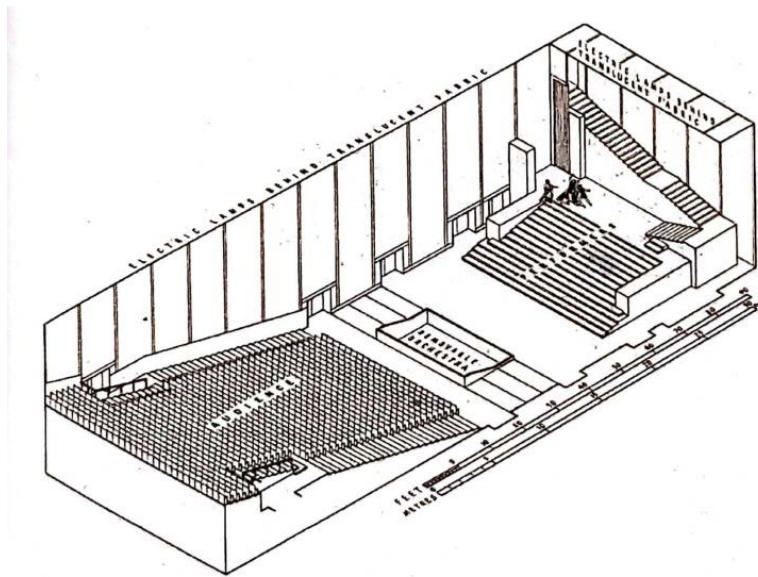


Figure 1.2 Dispositif d'Alexandre de Salzmann du théâtre de l'Institut Jacques-Dalcroze à Hellerau

Il est inscrit au-dessus des murs : *Electric lamps behind translucent fabric*
– Lampes électriques derrière des panneaux de tissu translucide

blanc translucide imprégnés de cire derrière lesquels on retrouvait trois mille petites lampes, blanches ou colorées, reliées à un système qui permettait de contrôler les lampes par groupes stratégiques (voir figure 3, ci-contre).

La lumière émise était d'une parfaite homogénéité, mais permettait tout de même une modulation des sources à l'arrière. La structure entourait autant la scène que la salle et créait ainsi une atmosphère sans séparation. Cette

approche très sensorielle fut reconnue auprès des gens du milieu, tel qu'Antonin Artaud, qui commenta son travail lors d'une conférence:

Je fus surpris par un extraordinaire système d'éclairage ; voici que la lumière véritablement vivait, sentait, dégageait une odeur, était devenue une sorte de personnage neuf. Et donner

la lumière à ses décors et à ses acteurs avait tout l'air d'être la dernière des préoccupations du « derviche ». Une lumière qui n'éclaire pas et de laquelle semble se dégager une odeur forte. (Artaud cité dans Crisafulli, 2015, p.78)

Artaud soulève le caractère vivant qui émane de l'œuvre, ce qui l'a agréablement étonné. Toutefois, ce ne fut pas l'avis de tous, puisque plusieurs spectateur·rice·s s'étaient aussi plaint·e·s à l'époque de l'approche de Salzmann. L'artiste, qui visait à sortir d'un cadre traditionnel de la représentation artistique, s'en confia auprès d'Antonin Artaud, qui relata ses dires dans des écrits par la suite :

Ces lumières ténébreuses qui vous ont ému, me dit-il, ils [les gens du public] les trouvent trop ténébreuses. C'est qu'ils ne sont pas encore parvenus à une notion supérieure à celle des cinq sens : l'odorat, le goût, le tact, la vue et l'ouïe. Comme si le théâtre n'était pas fait pour transgresser le monde des sens. (Artaud cité dans Crisafulli, 2015, p. 78)

Sa recherche visait, donc, à transcender l'univers sensoriel pour plonger l'interprète et l'auditoire dans une sensation qui va au-delà du compréhensible, du contrôlable ou même du qualifiable, une façon de percer le quatrième mur d'un point de vue sensible. Toutefois, l'expérimentation aurait peut-être été mieux reçue, à mon avis, si elle avait été réalisée pour elle-même dans une perspective d'une dramaturgie de la lumière. Traditionnellement, la présence de performeur·euse·s crée la nécessité de bien voir les visages pour mieux discerner leur identité, leurs émotions et même le texte énoncé. Si la lumière ne donne pas suffisant d'importance aux protagonistes, il y a une impression de malfaçon et il naît une frustration chez les spectateur·rice·s. S'il n'y a pas de visage à éclairer, la nécessité ne se serait pas fait sentir et le public aurait peut-être davantage accepté de se laisser porter par l'expérience. Si la lumière avait été considérée pour ses qualités intrinsèques, elle aurait pu être valorisée pour ce rapport atténué, ténébreux et subtil. L'aspect englobant du dispositif rapproche le public du médium, mais ces derniers étant habitués à rester dans l'ombre, ils se retrouvent déstabilisés. C'est un peu ce que je souhaite explorer lors de ma propre recherche : une lumière sur le public. Enlever la distance habituelle entre l'œuvre et les spectateur·ice·s pour les immerger dans la lumière comme Salzmann l'a fait au travers de son dispositif. Sa lumière affecte les gens, les dérange même. Pour atténuer l'aspect déstabilisant de l'installation, il faut que le public sache à quoi s'attendre, soit qu'il sera au cœur d'une installation dont le but est de vivre et ressentir cette lumière. Pour finir avec Salzmann, je retiens un autre de ses procédés, soit le travail de lumières ténébreuses. Comme il l'a démontré aller dans l'atténuation, dans la subtilité et dans l'extrêmement petit, pour exacerber nos sens m'apparaît une piste porteuse et avérée.

1.1.5 La cinétique et l'autonomisation de la lumière de Thomas Wilfred

Thomas Wilfred, qui se présentait comme « chorégraphe de l'espace » et inventeur du Clavilux en 1919 (voir figure 4), un instrument à touches qui permettait de jouer avec de la lumière en créant du mouvement dans la forme et la couleur, a fait partie du mouvement de *la musique des couleurs* (2015, Crisafulli) qui caractérise une période où des artistes tels que Castel, Rimington et Scriabine ce sont mis à travailler sur des formes artistiques autonomes, avec ou sans interprètes, basées seulement sur un instrument (de musique ou non) pouvant émettre de la lumière.



Figure 1.3 Thomas Wilfred et son Clavilux

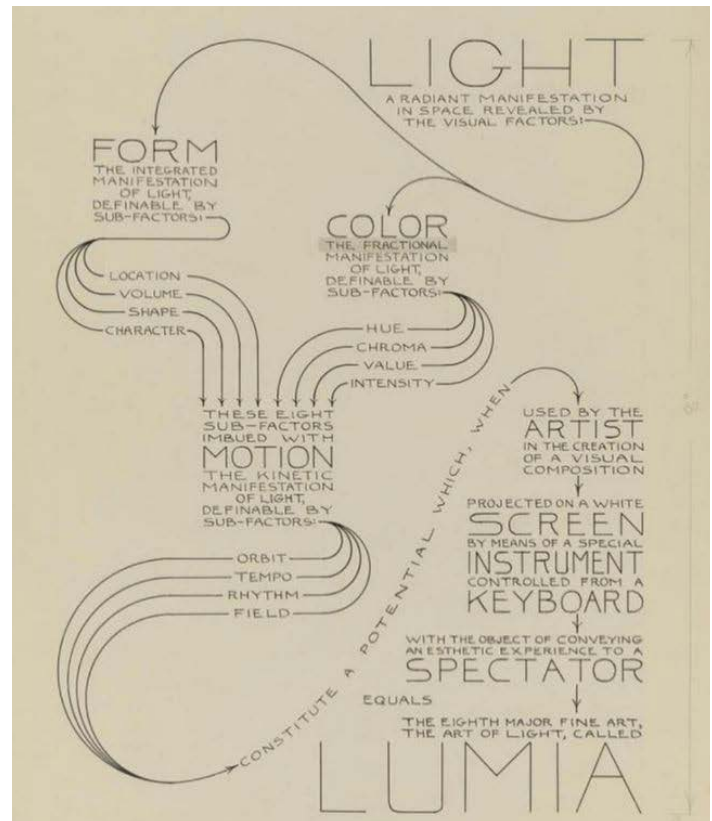


Figure 1.4 Diagramme de la Lumia de Thomas Wilfred

Thomas Wilfred se distingue de ces derniers, puisqu'il considérait la lumière comme un art entièrement autonome qui avait des constantes fondamentales évidentes sur lesquels s'appuyer (voir figure 5). Il voulait travailler son pouvoir performatif et sa capacité de générer un événement par sa présence et sa beauté.

Une proposition significative de Wilfred consista à conférer à l'art de la lumière -qu'il appela *Lumia*- le statut de 8^e art ; un "genre" dont la première expression était représentée selon lui par ses propres œuvres : des compositions non figuratives de lumière colorée en mouvement, projetées sur un écran, fluides orchestrations de formes qui semblaient flotter dans l'air,

libres de la gravité et des obligations de la représentation. [...] Il fit valoir les qualités de ce nouveau moyen d'expression grâce auquel l'artiste pouvait utiliser la lumière comme un musicien utilise le son, un peintre le pigment, un sculpteur le marbre. Ce fut une prise de position claire, selon laquelle la lumière était comprise comme le matériau spécifique d'une discipline indépendante. (Crisafulli, 2015, p. 104)

Selon Wilfred, la lumière est une manifestation rayonnante dans l'espace, qu'il divise en deux sous-catégories fondamentales : l'état (l'aspect intégré de la lumière) et la couleur (l'aspect fractionné de la lumière). Chacune de ces deux catégories a quatre sous-facteurs : le positionnement, le volume, la forme et le caractère sous-tendent l'état, alors que la valeur, la teinte ("hue"), le chromatique et l'intensité sous-tendent la couleur. Ces éléments sont ultimement imprégnés par la motion (la manifestation cinétique, kinétique et le mouvement de la lumière), qui est définie par : l'orbite, le tempo, le rythme et le champ d'action. Cet ensemble représente les composantes modulables de cet art comme les notes en musique. À partir de cela, on peut créer un nombre infini d'œuvres. Comme le souligne le dictionnaire Oxford des arts et artistes américains, Thomas Wilfred a non seulement défini les paramètres de son type d'art, mais il a même fondé une école et a réfléchi à la sémiotique et aux évocations possibles de son approche du médium.

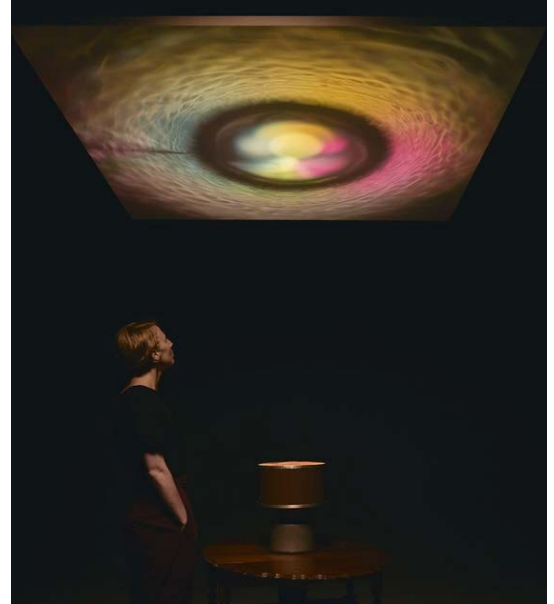


Figure 1.5 Thomas Wilfred, Unit #50, Elliptical Prelude and Chalice, reconstitution du premier modèle de Clavilux (Luminar) series, 1928. Galerie d'art de l'Université de Yale

À travers son travail, Wilfred aspirait à connecter la conscience humaine à des rythmes universels et transcendants. [...] De 1930 à 1943, il dirigea l'Art Institute of Light, consacré à l'étude scientifique des possibilités esthétiques de la lumière. (Oxford Reference)¹⁵

Ainsi, cette posture, qui défend l'autonomie complète du médium et qui en fait un art (genre artistique) suffisant à lui-même, place Thomas Wilfred comme un précurseur du *Light Art* (ou de l'art lumière) qui prendra de l'expansion par la suite. Ce dernier n'avait aucun doute quant à la capacité et la légitimité du

¹⁵ Traduction personnelle du dictionnaire Oxford des arts et des artistes américains (Oxford Reference) : «Through his work, Wilfred aspired to connect human consciousness with universal, transcendental rhythms. [...]From 1930 until 1943 he headed the Art Institute of Light, devoted to scientific investigation of the aesthetic possibilities of light.»

médium. Il utilise la lumière pour créer des œuvres d'abstraction cinétiques dans le but de reproduire, d'une certaine manière, les rythmes universels (voir figure 6). À mi-chemin entre les arts visuels et performatifs, il s'inspire de l'univers pour en décoder les mouvements avec le médium lumière. C'est précisément cette idée de refléter des mondes microscopiques ou macroscopiques, pour les réinterpréter avec la lumière qui m'interpelle également. Le fait de s'inspirer du monde réel pour dénicher des comportements et noter des rythmes pouvant par la suite être transposés en mouvements lumineux me semble très inspirant. Mais surtout, c'est l'intégration de la cinétique et donc du mouvement (en quelque sorte l'ancêtre du principe du projecteur robotisé (*moving light*) dans la séquence pour arriver à l'autonomisation de l'œuvre qui m'apparaît centrale pour mon propre travail. Ces stratégies de création me semblent toutes des moteurs particulièrement pertinents pour envisager différentes approches de construction de séquences de procédés lumineux.

Ainsi, cette revue de littérature présentant des précurseurs dans le domaine de la lumière actante sur les sens me fait entrevoir des procédés scéniques pour orienter mon travail. Je retiens la méthodologie par laboratoires de Loïe Fuller ainsi que sa manière d'entrer en relation avec la lumière de manière sensible avec tout son corps. Sa quête de vitalité au sein du médium rejoint également des recherches plus théoriques que je convoquerai plus tard dans cet essai. Au niveau du dispositif d'Alexandre de Salzmann, l'arrangement de l'espace de manière immersive ainsi que le travail en lumière diffuse, et parfois ténue, semble vivifier l'atmosphère. Cette installation au théâtre d'Hellerau m'encourage à poursuivre dans l'exploration de toiles ou de murs lumineux pour mon propre dispositif. Finalement, l'aspect de l'autonomisation de la performance et du mouvement chez Thomas Wilfred me permet d'envisager comment travailler la création de séquences de procédés lumineux. Alors que la reproduction de rythmes et de comportements de petits ou de grands univers est particulièrement restée accrochée dans mon imaginaire comme manière de nourrir la dramaturgie de la lumière. Ces trois artistes, bien qu'ayant des approches fort différentes, auront modelé la suite de ma recherche et auront été l'étincelle de départ à bien des stratégies de création.

1.2 L'agentivité et la vitalité non humaine

Maintenant, si on revient à la base de la recherche, pour être sensible au champ d'action de la lumière, il faut en quelque sorte reconfigurer notre façon de la voir. Il faut y porter une attention renouvelée, cesser de la tenir pour acquise, comme un simple élément omniprésent au service de l'acteur·rice, de l'action ou

d'indications temporelles. On a besoin de se demander comment se présente son agentivité, bien que ce soit une matière « non vivante ».

La définition de l'agentivité est fuyante, en raison du débat entre les scientifiques sur ce qui en possède ou non, et comment elle s'exprime. Ce que je remarque, particulièrement pour les penseur-euse-s s'inscrivant dans le mouvement des nouveaux-matérialistes, c'est que l'agentivité est la capacité d'agir de quelqu'un ou de quelque chose et elle se canalise à travers des actants. Selon Bruno Latour, sociologue et philosophe français, et Louis Quéré, également sociologue français, qui s'inscrivent dans cette pensée, le mode d'agentivité des objets s'incarne de manière différente à l'humain:

[...] c'est de faire agir : un objet c'est ce qui fait agir les gens. C'est pourquoi on y trouvera aussi bien les esprits, les dieux, les fantômes que les œuvres d'art, les lois, les techniques, les outils, les machines et les faits objectifs de la science. Le « faire faire » serait donc le mode d'agentivité des objets. (Quéré citant Latour, 2015, p. 2-3)

Les «objets» poussent à l'action ou à la réaction, ils n'ont pas nécessairement une approche directe, mais ils ont un impact sur nous. Bien que ce soit une agentivité élargie en quelque sorte, cela nous replace dans une perspective où tout dans ce monde interagit avec l'ensemble. Si on ramène l'univers à l'échelle atomique, tout est fait de la même matière. C'est un grand tout qui s'influence et se régule à différentes échelles de temps et c'est dans cet ordre d'idée que les nouveaux-matérialistes cherchent à « contester toute hiérarchie ontologique classique fondée sur la supériorité du sujet sur l'objet, du vivant sur l'inanimé, du spirituel sur le matériel » (Merabet et al., 2019, p. 10)¹⁶ et à « [...] essayer de donner une voix à une vitalité intrinsèque à la matérialité, en absolvant la matière de sa longue histoire d'attachement à l'automatisme ou au mécanisme »¹⁷ (Bennett, 2009, p. 3). Cette perception de notre environnement replace tout ce qui le constitue sur un pied d'égalité : « en admettant l'agentivité de la matière, le néo-matérialisme remet en question le récit anthropocentrique qui sous-tend notre vision des humain-e-s dans

¹⁶ Je présente les autrices ici pour ne pas briser la fluidité de l'argumentaire : Emma Merabet, Anne-Sophie Noel et Julie Sermon sont trois chercheuses françaises de la région de Lyon qui ont rédigé l'article *Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques* dans la revue *Agôn*.

¹⁷ Traduction personnelle de Bennett, texte original: «[...] try to give a voice to a vitality intrinsic to materiality, in the process absolving matter from it's long history of attachment to automatism or mechanism.»

le monde depuis les Lumières » (Bolt citée par Babin, 2021)¹⁸, ce qui représente une reconfiguration de notre regard face à la matière et au non-animé.

Cela dit, Jane Bennett va encore plus loin dans son postulat et va jusqu'à revendiquer une forme de vitalité à la matière :

Par vitalité, j'entends la capacité des choses - comestibles, marchandises, tempêtes, métaux - non seulement d'entraver ou de bloquer la volonté et les desseins des humains, mais aussi d'agir comme des quasi-agents ou des forces avec des propensions à des trajectoires ou des tendances qui leur sont propres.¹⁹ (2010, p. viii)

En étendant le sens de la vitalité aux non-animés, elle insiste sur leur autonomie. On ne peut douter que l'acide agit sur le métal, que l'éclair agit sur le paratonnerre ou que l'eau agit sur la falaise, mais on peut se demander ce qu'il y a de vivant dans ces cas de figure. Techniquement, rien qui ne s'inscrive dans la définition anthropocentrique que nous connaissons, mais ce qu'avance Bennett, c'est l'intérêt de s'attarder à cette «couche vibratoire des choses». Il est nécessaire d'ouvrir nos perspectives aux éléments plus subtils qui possèdent des trajectoires, des tendances et des impacts. Une forme de vitalité peut transcender un événement impliquant la matière et c'est dans cet angle précis que ma recherche se situe.

À travers ma création, le temps de la performance, l'idée serait de changer notre perspective, notre attention et même notre rythme d'observation pour arriver à une forme artistique et scénique où l'humain n'est pas plus important que le reste de l'environnement, mais où il fait partie d'un ensemble, d'une écologie. C'est dans cet état d'esprit que j'entrevois mon travail de la scène, sans actions humaines imposées, davantage dans un travail de paysage scénique et d'échanges symbiotiques entre ses éléments. La lumière comme actant autonome est présente, crée des impacts sur le corps et sur le dispositif. L'ensemble se transforme et évolue au fur et à mesure de la trajectoire temporelle. Les spectateur·ice·s-

¹⁸ Je présente les autrices ici pour ne pas briser la fluidité de l'argumentaire : Sylvette Babin autrice de l'article *Conversation avec la matière* dans la revue *Esse Arts*, dont elle est également directrice, cite Barbara Bolt une artiste et professeure de l'Université de Melbourne ayant différents travaux questionnant la relation entre l'artiste, le sujet, la matière et le public. <https://finearts-music.unimelb.edu.au/research/the-art-of-research-where-the-painter-and-the-visual-theorist-meet>.

¹⁹ Traduction personnelle de Bennett, texte original: «By vitality, I mean the capacity of things—edibles, commodities, storms, metals—not only to hinder or block human will and purpose, but also to act as quasi-agents or forces with propensities toward trajectories or tendencies of their own.»

participant·e·s vivent, reçoivent et perçoivent ce monde à travers leurs sens et expérimentent ce moment dramaturgique unique à chaque fois.

1.2.1 Ressentir la perte selon Bruno Latour

Toujours en suivant la pensée des nouveaux-matérialistes, je me suis intéressée à l'essai *Air* du philosophe prolifique Bruno Latour. Il base son argumentaire sur l'expérience de la bataille d'Ypres lors de la Première Guerre mondiale, lorsque les Allemands ont utilisé pour la première fois de l'histoire de l'humanité une arme chimique : du gaz au chlore²⁰. « [...] Soudain, on ressent, non pas quelque chose, mais l'absence de cette chose dont on ne savait pas qu'elle pouvait éventuellement disparaître. » (2006, p. 1) L'air que l'on tenait pour acquis, essentiel à la vie, devient explicite par sa perte. Il devient donc partie prenante d'un système à prendre en compte, à monitorer, à surveiller pour notre propre survie. Selon la pensée du philosophe allemand, Sloterdijk²¹, sur laquelle Latour s'appuie dans cet essai,

Nous sommes sous assistance d'un système de maintien de la vie, c'est fragile, c'est technique, c'est public, c'est politique, ça pourrait tomber en panne – ça tombe en panne – c'est en train d'être réparé, vous n'avez pas trop confiance en ceux qui le réparent. Notre situation actuelle repose simplement sur notre compréhension plus explicite du fait que ce système technologique provisoire, ce « maintien de la vie », implique la planète entière – même son atmosphère.²² (2006, p. 2)

Dans cette démonstration, il devient essentiel de présenter les choses de manière explicite et de les rendre expérientielles pour (re)connecter avec notre sensorium afin de prendre chaque élément en compte. Plusieurs mouvements à travers l'histoire de l'humanité tels que le présente l'anthropologue des sens David Howes (2023) ont fini par nous déconnecter de ceux-ci. Les révolutions qui ont mené à la modernisation qui nous a menés au capitalisme puis à la mondialisation nous ont fait évoluer de manière à sortir peu à peu le sensorium de nos archives. Nous avons acquis de nouvelles libertés, mais nous nous déconnectons de notre ressenti. Par exemple, la mémoire du corps, le savoir-faire et les techniques

²⁰ Référence sur la guerre d'Ypres : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/deuxieme-bataille-dypres>, consulté le 28 mai 2024

²¹ Bruno Latour s'appuie sur l'essai du philosophe allemand, Peter Sloterdijk (2004) *Sphären III—Schäume*, Frankfurt: Suhrkamp.

²² Traduction personnelle de Sloterdijk, texte original: «This is Sloterdijk's explicitness: You are on life support, it's fragile, it's technical, it's public, it's political, it could break down—it is breaking down—it's being fixed, you are not too confident of those who fix it. Our current condition merely relies on our more explicit understanding that this tentative technological system, this "life support," entails the whole planet—even its atmosphere. »

ancestrales se perdent au détriment de nouveaux outils. Il est nécessaire d'avoir une conscience explicite de notre sensorium pour avoir une meilleure compréhension de nos milieux de vie, de la nature et du monde autour de nous.

Ainsi, la perte ou la privation sont des stratégies pour prendre conscience du ressenti que nous avons de quelque chose d'omniprésent.

L'argument de Sloterdijk est que si vous voulez comprendre ce que c'est de ressentir quelque chose, ce n'est pas en répétant la même méthode empiriste, le protocole positiviste des sensations, le petit répertoire des mises en situation que les philosophes aiment utiliser pour leurs meilleurs exemples : "Imaginez que je vois une roche", "Laissez-moi toucher une tasse", "Un enfant qui se brûle sur un tisonnier", "Regardez ce Manet". Non, ressentir est quelque chose de beaucoup moins direct qu'un face à face entre un être sensible et un objet à ressentir. Ressentir est une sensation plus détournée, c'est la lente réalisation que quelque chose est manquant. Cela réside, d'une certaine manière, derrière vous, derrière votre dos ou peut-être même en dehors de vous dans un impénétrable brouillard, quelque chose que vous ne comprenez pas exactement, et dont les responsables sont des gens que vous ne pouvez voir qu'à partir d'une vision périphérique. (2006, p. 1)²³

Cette approche du ressenti par le manque est très particulière et cela m'encourage à le faire vivre au public qui participera à ma création. En retirant toutes traces de lumière, au commencement de l'expérience, nous avons une prise de conscience de comment on se sent lorsqu'elle nous est retirée. Cela nous fait réaliser à quel point elle fait partie de nos stimuli constants. C'est donc à partir de son absence que l'on arrive à discerner ses contours, sa nature et son apport.

1.2.2 L'approche vitalisante de la lumière de Nancy Bussièrès

Ensuite, travaillant directement avec Nancy Bussièrès dans le cadre de ce mémoire, je n'ai pu faire autrement que de me pencher sur la présentation du concept de vitalité qu'elle présente dans son mémoire à travers l'ancrage de Daniel N. Stern, un psychiatre de formation qui a réfléchi à la notion de dynamisme et de vitalité par rapport au temps. Pour lui, l'importance du moment présent, qui serait

²³ Traduction personnelle du texte Air de Latour qui cite Sloterdijk, texte original : « Sloterdijk's argument is that if you want to understand what it is to feel something, it's not by rehearsing the tired old scenography of empiricism, the positivist protocols of sensation, the tiny repertoire of situations that philosophers like to use for their best examples : "Suppose I see a rock." "Let me touch a mug." "Have a child burn herself on a fire rod." "Look at this Manet." No, feeling is something much less direct than this face to face between a sentient being and some object to be felt. Feeling is more roundabout; it's the slow realization that something is missing. It resides, in a way, behind you, behind your back, or maybe even outside of you in an untouchable greenish cloud—something you don't exactly understand and in charge of which are people you can only see through peripheral vision. »

inhérent au mouvement, est le principal élément à partir duquel la vitalité et le dynamisme émergent d'une situation. Les chercheurs italiens Massimo Ammaniti et Pierfrancesco Ferrari synthétisent cet aspect dans leur article *Vitality Affects in Daniel Stern's Thinking – A Psychological and Neurobiological Perspective* :

En soulignant le rôle primordial du mouvement dans la création de formes de vitalité, il est clair que les aspects physiques et la mécanique du mouvement dans le temps sont les éléments constitutifs de la création d'un esprit façonné pour saisir la dynamique des forces et des sensations liées au mouvement qu'il soit autoproduit ou produit par d'autres. (2013, p. 8)²⁴

Selon eux, il faut changer notre perspective et s'entraîner à ressentir ce que le mouvement et la dynamique produisent en nous, c'est ce qui fait émerger, ce qu'appelle Stern : les « affects de vitalité ». Bussièrès intègre ces notions de manière concrète dans notre façon de concevoir l'éclairage théâtral et ainsi nous démontre à partir de quelle perspective cela peut se développer:

Si le théâtre reconnaît désormais la lumière comme un médium capable de communiquer un contenu (principalement par l'illustration, le symbolisme et la création d'ambiances), la lumière n'est pas considérée comme temporelle en soi. La lumière est utilisée comme une succession linéaire de signaux lumineux prédéfinis et non réactifs par opposition à des événements dynamiques dotés d'un comportement. Si la lumière était une performance plutôt qu'une histoire prédéterminée, elle pourrait être temporellement dynamique, interactive, surprenante et dégager un sentiment de vitalité. (Bussièrès, 2018, p. 22)²⁵

C'est donc à travers une approche davantage axée sur le mouvement dynamique dans l'instant présent de la performance que la lumière acquiert une forme de vitalité. Le ressenti de l'artiste qui manipule la console d'éclairage permet de faire évoluer la proposition en étant constamment en dialogue avec son sensorium et l'action scénique en temps réel. Le spectacle s'inscrit dans une suite de déclenchements *d'événements-lumière* activités et modulés selon la sensibilité de l'artiste-éclairagiste, le plaçant dans une

²⁴ Traduction du traducteur en ligne DeepL d'Ammaniti et de Ferrari, texte original : «By emphasizing the primary role of movement in creating forms of vitality, it is clear that the physical aspects and mechanics of the movement in time are the building blocks for the creation of a mind that is shaped to capture the dynamics of forces and sensations linked to movement, either self-produced or produced by others. »

²⁵ Traduction personnelle de Bussièrès, texte original: «If theatre now recognizes light as a medium able to communicate content (mostly through illustration, symbolism and the creation of atmospheres), light is not considered as temporal in itself. Light is used as a linear succession of pre-defined and non-reactive light cues as opposed to dynamic events endowed with behaviour. If light was a performance rather than a pre-determined story, it could be temporally dynamic, interactive, surprising and emanating a sens of vitality. »

position d'écoute aigüe et de stress volontaire. On ne recherche pas une synchronicité répondant parfaitement à des éléments préprogrammés, à des répliques ou à des déplacements précis, c'est la sensibilité du manipulateur ou de la manipulatrice que l'on met de l'avant pour dialoguer avec une matière *vivante* (lumière, fumée, air, eau, installation). La lumière propose ou se construit sur la simple base de l'état émotif de l'artiste (éclairagiste) par rapport à l'œuvre dans le moment présent. Cette approche m'apparaît très porteuse pour mon projet, question de connecter entièrement mon ressenti au fil de la performance. Je vois le dynamisme comme une méthodologie, le ressenti comme le narratif et l'expérience performative en temps réel comme la consécration d'une forme de vitalité.

Ainsi, en m'appuyant sur la perspective des nouveaux-matérialistes, de Latour, de Sloterdijk, de Stern et de Bussièrès, la notion d'actant se présente comme un élément, qui peut être non humain, ayant une capacité d'agir, une force et une trajectoire qui lui sont propres dans cet environnement qui nous englobe toutes, mais dont nous n'en sommes pas nécessairement le centre. De plus, le fait de retirer l'actant de notre environnement met en évidence son impact sur nous et sur le monde. Tout s'inscrit dans notre perception du non-vivant et de comment on peut lui redonner son pouvoir d'agentivité et de vitalité afin d'entrevoir autrement les potentialités du médium-lumière. Ultimement, tendre vers une vitalité de la matière suggère d'engager une performance-lumière dynamique, dans l'instant présent, qui se laisse influencer par un environnement en constante mouvance. Ceci est l'ensemble de ce que j'appellerai mes concepts fondamentaux pour arriver à une dramaturgie sensorielle de la lumière, soit les notions d'*actant* et de *vitalité* (qui cadrent ma recherche) et les approches stratégiques de la perte et du dynamisme (mouvement).

1.3 La disposition du corps

Nous avons, jusqu'à présent, beaucoup évoqué la lumière, son agentivité, sa matérialité et ses potentialités, toutefois, celle-ci agit sur quelque chose (dans le cas de ce mémoire-crédation, sur les corps) et c'est la relation entre les deux qui m'intéresse. Dans cette section, je m'attarderai davantage à l'intégration du corps dans le projet. Je développerai les notions de *dispositif*, d'*immersion*, d'*engagement des sens* et des *états de corps* pour mieux comprendre comment la disposition du corps et sa réceptivité sont centrales pour mon travail.

1.3.1 Le dispositif et le rapport scène-salle

D'abord, il m'est apparu nécessaire de creuser la théorie autour du *dispositif* afin de m'assurer que mon approche scénographique était bien alignée avec mon projet. Pour ce faire, je me suis intéressée à la thèse de doctorat en études théâtrales d'Annysa Kapelusz portant précisément sur le sujet. Elle positionne le terme *dispositif* dans le milieu des arts vivants par rapport à ses dynamiques de variation et à sa capacité à mettre en relation les interlocuteur-ice-s. Elle définit les dispositifs comme étant « [...] un agencement matériel, spatialement installé et multimédiatique. Généralement immersifs, ces derniers provoquent chez le spectateur une expérience esthétique individualisée de l'ordre de l'activation physique, de la participation ou de la mise en jeu » (2012, p. 3). Ainsi, bien que le dispositif soit principalement un agencement d'éléments, le tout doit être activateur de l'œuvre.

Toujours selon Kapelusz, le dispositif s'incarne au sein de trois fonctions principales, qui vont du macro au micro. D'abord, la chercheuse rappelle la présence du « dispositif théâtral » qui « organise l'émergence du point de vue depuis un espace de réception sur un espace de représentation différencié, au sein d'un lieu inscrit dans la ville » (2012, p. 167), ce que l'on pourrait associer au théâtre dans la ville avec toute sa notoriété et son apport à sa communauté. Dans le cas de mon mémoire, cela représente l'Université du Québec à Montréal, institution de savoir et de recherche. Puis, il y a le "dispositif architectural" qui, lui, « correspond à l'aménagement de la structuration scène-salle dans un bâtiment dédié à la représentation théâtrale » (Kapelusz, 2012, p. 167). Donc, on parle de l'architecture du lieu, de ses possibilités versus de ses contraintes. De mon côté, je travaillerai dans le studio-théâtre Claude Gauvreau de l'École Supérieure de Théâtre, une "boîte noire" assez versatile. Finalement, la dernière fonction du dispositif, et celle qui nous intéresse le plus, c'est le rapport scène-salle, qui représente l'aménagement de l'espace scénique de représentation par rapport à l'espace des spectateur-ice-s. Cette structuration se rapporte à l'articulation des deux espaces fondamentaux : celui où se crée la représentation et l'espace de réception de l'œuvre. On parle donc de la relation entre le ou la regardant-e et l'œuvre.

Les enjeux relationnels au sein de l'œuvre sont cruciaux dans la mise en place et l'idéation du dispositif artistique. Les artistes cherchent à augmenter l'expérience des spectateur-ice-s et prennent véritablement en compte leur corps dans l'espace. Au sein de l'ouvrage *Place au public: les spectateurs du théâtre contemporain*, Hunkeler, Fournier-Kiss et Lüthi parlent même de la présence d'un contrat tacite:

Une salle qui veut impliquer acteurs et spectateurs, scène et salle, doit faire l'objet d'un contrat tacite, toujours renouvelé, jamais définitivement formulé, où il dit la place qu'il

désire accorder au public, à cette entité qui n'en est pas une, mais qui se constitue d'une pluralité de sensibilités co-présentes. (2008, p. 13)

Donc, forcément, au sein du dispositif, contrairement à la scénographie plus traditionnelle, on suppose l'implication de ceux pour qui il a été créé. Arnaud Rykner, essayiste et dramaturge français, renchérit en mettant de l'avant qu'« il [le dispositif] tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologie et/ ou cognitif. » (2008, p. 94) Il est donc évident qu'un travail de co-crédation du sens, demandant l'implication des spectateur·ice·s, est souhaité, puisqu'ils sont davantage considérés comme « participant·e·s » ou « opérateurs·rice·s » (Kapelusz, 2012, p.16) de l'œuvre.

Dans mon travail, il n'y a aucun doute que les spectateur·ice·s sont partie prenante de l'expérience, c'est donc le dispositif qui fera office de guide dans leur intégration, principalement en les positionnant au cœur de l'œuvre et en leur permettant une liberté d'action, de penser, d'interagir, etc. Le niveau d'implication des participant·e·s incarne le contrat tacite qui s'installe dans le rapport scène-salle. Bien que déjà sous-entendu par le caractère d'étude et de recherche du projet, c'est le mélange d'implication, de liberté et d'interdépendance qui mène à la création d'une vraie relation entre l'œuvre, l'espace et les spectateur·ice·s-participant·e·s

Une autre caractéristique majeure du dispositif, selon Kapelusz, est son degré d'autonomisation plus marqué que la scénographie traditionnelle. Par sa nature matériellement chargée, il évoque, démontre et révèle, sans à avoir à expliciter quoi que ce soit:

[...] il impose sa matérialité comme contenu et non comme contenant, opposant ainsi le plein de l'installation au vide de la scène. La dimension représentative semble donc s'évaporer au profit d'une forme de monstration, de présentation plus immédiate : contrairement au discours théâtral, qui suppose déjà une forme d'élaboration et de manipulation du réel, le dispositif est un état premier [...]. (Kapelusz, 2012, p.175-176)

L'hybridation artistique et intermédiaire des dispositifs permet, par leurs agencements, des démonstrations peut-être plus sensuelles ou directes. Pour *Photosensible*, l'emploi de la technologie (projecteurs motorisés, console GMA3, système de traitement du son MAXMSP l'organisation de l'espace scénographique et le rapport premier à la lumière) permet de faire œuvre. Les paramètres et les réalités des machines, du son de la lumière et du dispositif viennent influencer la dramaturgie et l'expérience. Le mélange public/ espace/ lumière (technologie) est une triangulation fondatrice pour mon projet.

L'autonomie « contrôlée » permise par le dispositif donne l'espace aux différents médias de nous insuffler une expérience artistique et matérielle.

1.3.2 Notions d'immersion

Toujours dans cette quête de connecter le corps et l'œuvre, l'immersion m'a semblé une voie incontournable, d'autant plus que des artistes comme Alexandre de Salzmann et Loïe Fuller en ont démontré l'intérêt. L'activation du corps (via le dispositif) est primordiale pour permettre aux spectateur·ice·s de se réapproprier le contenu de l'œuvre, mais l'immersion permet en plus d'effectuer une plongée dans son imaginaire personnel. C'est une stratégie qui joue le rôle de facilitateur entre le dispositif et la psyché du public. C'est une façon d'appréhender l'intégration du corps qui fait fondre les frontières entre l'œuvre et les participant·e·s. Comme l'exprime la docteure en sémiologie Louise Boisclair dans son livre *Art Immersif : Affect et Émotion*,

Engagé dans l'immersion d'une œuvre, le corps est en devenir. On ne peut plus rester à distance pour saisir ce qui se passe, il faut plonger. Cette participation subjective est, non seulement souhaitée, mais attendue. Elle permet de tenir compte du sensible, d'y ancrer le conceptuel. (Boisclair, 2019, p.28)

Les émotions et les affects qui émergeront lors de l'expérience permettront aux spectateur·ice·s-participant·e·s de se faire leurs propres trajectoires, mais l'objectif pour l'artiste est d'œuvrer à susciter des réactions physiques, soit un voyage sensoriel.

L'œuvre immersive, interactive ou non, offre un lieu singulier d'expérimentation. Dans un champ d'affect, c'est-à-dire de force, de qualité et d'intensité souvent non conscientisées, le corps met en œuvre sa proposition artistique. Et à son contact surgit un ressenti plus ou moins marqué d'émotion individuelle, parfois, collective, qui teinte l'expérience esthétique. (Boisclair, 2019, p.21)

Les épistémologues du corps, Anaïs Bernard et Bernard Andrieu, abondent en ce sens et expriment la capacité de ce type d'art à réveiller une sensibilité exacerbée :

L'éveil dans le corps de sensations inédites vient modifier dans le cours et après l'expérience émersive²⁶ et subconsciente la conscience de soi, des autres et de sa propre sensibilité. Cette

²⁶ Pour Bernard Andrieu, le concept d'*émersion* désigne tout ce qui «remonte à la surface». Dans le cas, de l'expérience émersive c'est ce qui émerge du fond du corps ou de soi-même de manière involontaire par exemple l'orgasme, la transe, etc.

modification de la sensibilité affecte le temps, l'espace, les sensations internes et les repères esthésiologiques. (2015)

Cette implication des spectateur·ice·s-participant·e·s, à la fois physique et psychologique, m'aura permis de travailler la matière-lumière dans une optique de partage du sens. La création peut tenter de suggérer certaines choses, mais ultimement, ce sera le public qui se laissera emporter par ses propres référents / souvenirs et qui définira la signification de l'expérience-vécue. Il peut toujours y avoir des écarts entre mon intention, le résultat de mon travail et la réception de celui-ci, mais j'ai tenté de travailler une œuvre la plus ouverte possible pour que les participant·e·s s'emparent de certains éléments et puissent effectuer leur plongée immersive. Cela démontre également que le type de dramaturgie que je recherche s'ancre dans une proximité entre le médium et le public. La distance ne peut être trop grande, les regardant·e·s ne peuvent être dans une position frontale : ils doivent sentir la matière. Il doit y avoir une certaine confusion entre soi et le monde pour se laisser plonger dans la proposition, d'où l'importance de l'immersion dans ce projet.

1.3.3 L'engagement des sens

Ainsi, en imbriquant d'abord les concepts du dispositif, puis de l'immersion, je poursuis avec l'engagement des sens, une autre notion centrale dans ma façon d'aborder l'installation et l'espace. L'architecte finlandais Juhani Pallasmaa, professeure à l'université d'Helsinki et ancien directeur du musée de l'architecture finlandaise, possède une vision intéressante qui remet en question l'oculocentrisme de la culture occidentale et qui défend plutôt une approche par la vision périphérique et la polyphonie des sens.

L'idée que la vue est notre sens le plus important puise ses racines dans des faits physiologiques, perceptifs et psychologiques. Les problèmes naissent de ce que l'œil est isolé de l'interaction naturelle des autres sens, de l'élimination et de la suppression de ces derniers, ce qui réduit de plus en plus l'expérience du monde à la vision. Cette séparation et cette réduction fragmentent la complexité innée, l'appréhension globale et la plasticité du système perceptif, renforçant l'impression de détachement et d'aliénation. (Pallasmaa, 2010, p.44-45)

Cette citation issue de son livre *le Regard des sens* (The eyes of the skin) reflète la tendance du monde, entre autres en architecture, mais également dans bien des domaines, à rechercher le beau et l'esthétique au détriment d'autres aspects tels que l'agréable, le confortable ou encore le pratique. Nous sommes dans un environnement où tout est orienté vers l'œil. Sans lui, on se sent complètement démuni·e·s. Toutefois, ce que soutient Pallasmaa, c'est que l'intégration entière du corps et des autres sens est nécessaire pour permettre un investissement émotionnel. L'usure démontre très certainement l'amour d'une chose ou

d'un lieu, ce n'est pas tellement la beauté (du toutou ou doudou de notre enfance par exemple) qui importe, mais l'odeur, la douceur et les souvenirs qui y sont rattachés. Ceci dit, il arrive qu'en entrant dans un espace pour une toute première fois, on s'y sente tellement bien, alors que d'autres préféreraient prendre leurs jambes à leur cou. Pallasmaa dirait que c'est dans l'atmosphère qui se capte à travers la vision périphérique que l'on «détermine souvent de manière bien plus décisive et plus puissante notre attitude à l'égard du cadre » (2017). En effet, « la vision nette nous confronte avec le monde tandis que la vision périphérique nous enveloppe dans la chair du monde.» (2010)

Dans cette perspective, l'approche de Pallasmaa m'encourage à travailler l'atmosphère globale au sein de ma création. Souhaitant sortir du paradigme de la vision nette, je me suis demandée comment mettre en valeur les propriétés de la lumière sur la peau, développer l'aspect sonore ou même rendre l'expérience olfactive. Peut-on rendre les gens sensibles à l'odeur des machines à fumée ou de la poussière qui brûle sur l'ampoule incandescente? Peut-on accentuer ces éléments dits *périphériques* pour construire quelque chose d'enveloppant. L'idée d'intégrer l'ensemble du corps, « ce lieu de la perception, de la pensée et de la conscience » (Pallasmaa, 2010), me semble fondamentale, ainsi que d'intégrer « le rôle des sens pour exprimer, engranger et mettre en œuvre des réponses et des réflexions sensorielles » (Pallasmaa, 2010). La prise en compte de l'atmosphère globale en tentant d'engager le plus de sens possible m'oblige à sortir du paradigme de l'oculocentrisme et à imaginer un dispositif signifiant qui «[...] nous permet de faire l'expérience de nous-même en tant qu'êtres complets, incarnés et spirituels. [...] [Cette architecture] incorpore et intègre aussi des structures physiques et mentales, ce qui renforce la cohérence et la signification de notre expérience existentielle » (Pallasmaa 2010, p. 12). De cette manière, l'engagement des sens permettra aux spectateur·ice·s-participant·e·s de s'immerger selon leur propre sensibilité et de vivre une expérience construite selon leur sensorium et la capacité de ce dernier d'engranger une expérience à différents niveaux.

1.3.4 La construction des sens et leurs étendues

À force de creuser cette notion de sens, j'ai également découvert tout un pan d'études qui s'est développé dans les dernières années sur le sensorium et ses ramifications. De manière intuitive, lorsque j'évoque les sens, je fais référence aux cinq sens d'Aristote tels que définis dans *De Anima* (n.d). Toutefois, en creusant du côté de Christ Salter et David Howes, deux collègues de l'Université Concordia s'étant penchés sur la thématique des sens, ensemble et séparément, j'ai réalisé qu'il y avait bien plus de sens que je ne l'avais imaginé initialement :

Le goût, l'ouïe et le toucher semblent normaux, mais où placer des sens qui n'ont pas leur place dans le schéma d'Aristote, tels que la proprioception, la pression, la nociception (douleur), la thermoception, l'équilibration (équilibre) et même l'expérience des récepteurs d'étirement, la sensation d'étirement des organes internes ? (Salter, 2015)

En plus des cinq sens canoniques, il y a les sens intérieur, spirituel, intérieur ou social, introceptif, spirituel (encore une fois) et psychique. Même le modèle neurobiologique des dix, vingt et un ou trente-trois sens doit être considéré comme contingent aux notions du moment. (Howes, 2024, p. 5-6) ²⁷

Ce décuplement de la définition et de notre compréhension des sens change la donne et inclut beaucoup plus de sensations qui enrichissent notre rapport au monde. La proprioception (conscience de son propre corps dans l'espace) et la kinesthésie (sens des muscles et des mouvements internes du corps) sont des éléments définissant également la perception de notre corps. D'autant plus que, comme le présente le chercheur spécialiste de la synesthésie cinétique, Marc Boucher²⁸, «la vision périphérique fait partie du système neurosensoriel intermodal dans lequel sont intégrés la posture, l'équilibre, la proprioception et la kinesthésie » (2017 p. 150)²⁹, ce qui fusionne à la fois la pensée de Pallasmaa et cette approche élargie des sens. Les sens sont donc, d'une certaine manière, interconnectés. Les séparer omet la richesse des liens internes existant entre eux.

Il faut également mentionner la dimension de la construction sociale de notre sensorium qui, bien que nous sommes tous humains, est également constitué de nos expériences, de nos référents et de notre imaginaire.

« La façon dont nous utilisons nos sens et la façon dont nous créons et comprenons le monde sensoriel sont façonnées par la culture. La perception est informée non seulement par la signification personnelle qu'une sensation a pour nous, mais aussi par la valeur sociale qu'elle porte. » (Howes et Classen, 2013)

²⁷ Traduction via google traduction, texte original: «In addition to the canonical five senses, there are the inner, the spiritual, the inward or social, the introceptive, the spiritual (again) and the psychic senses. Even the neurobiological model of the ten or twenty-one or thirty-three senses must be seen as contingent on the notions of the day.»

²⁸ Docteur en étude et pratiques des arts, spécialiste de la proprioception et de la vision périphérique

²⁹ Traduction par google traduction, texte original: « Peripheral vision is part of the intermodal neurosensory system in which posture, balance, proprioception and kinesthesia are integrated »

C'est pourquoi le transfert de mon propre ressenti à ce que cela peut représenter chez les participant·e·s peut occasionner des écarts importants. Il est nécessaire d'embrasser la part de flou et d'imprécision qui donne la latitude à une expérience personnelle et unique de se développer.

[...] l'interaction fluctuante entre un « sujet » sensible et les « choses perçues » par ce sujet ; matière du monde qui, de par sa nature et sa composition électromagnétique et vibratoire, impacte les récepteurs sensoriels humains, animaux ou végétaux. Il va sans dire que ce jeu n'est pas tout à fait clair, car la rencontre entre percevant et perçu est elle-même sujette à flux et à modulation. (Salter, 2015)

Ainsi, bien que le caractère situé, culturel et personnel de cette recherche est indéniable, cela n'empêche pas de relever des lignes de tensions, des sensations communes et certaines fulgurances lors de l'analyse des données. Le savoir émergent sera morcelé et propre à cette méthodologie, mais il sera tangible, éprouvé et ancré.

1.3.5 Les états de corps et la courbe dramatique

De cette manière, l'intégration *décuplée* de la sensorialité au sein de mon dispositif activera chez le participant une série de ressentis variés. Développée, d'abord, dans le monde de la danse, la notion d'état de corps s'avère très pertinente pour cadrer les sensations qui traversent autant le ou la performeur·euse que les spectateur·rice·s. Philippe Guisgand, chercheur en danse et professeur à l'Université de l'Île, définit cette notion comme suit :

Selon ses domaines [arts vivants, danse, performance, etc.] les états de corps sont synonymes de stabilité, disponibilité, présence, qualité de mouvement ou manière de considérer le corps et de l'utiliser. Les états de corps concernent également le spectateur. Le terme est porteur d'un double sens. En dansant l'interprète est passeur des sensations qui motivent son mouvement, des sensations qu'à son tour le spectateur est invité à incorporer en entrant en empathie avec ce qu'il voit au plateau. (Guisgand, 2018)

[Les états de corps sont] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement. (Guisgand, 2012)

Ce terme cherche ultimement à mettre de l'avant la multiplicité des états par lesquels passent nos corps lorsque l'on traverse/vit une œuvre. Ses tensions et ses intentions sont perceptibles, souvent référentielles, et permettent de découper l'expérience. Les états de corps, particulièrement en danse, deviennent la courroie de transmission de l'œuvre, soit la ligne sous-jacente de la dramaturgie.

Dans mon cas, comme dans celui de la danse, je joue avec une dramaturgie qui n'est pas issue d'un texte. On parle davantage d'un travail de composition³⁰ avec la matière (la lumière). C'est le rassemblement de procédés scéniques lumineux qui formeront l'ensemble de la trame.

Cette trame est également ce que l'on pourrait rapprocher de la courbe dramatique (ou la pyramide de Freytag), notion introduite par Gustav Freytag en 1895 (voir figure 7). Selon lui, cette courbe suit une forme pyramidale qui doit être gardée sous tension et qui est constituée de la manière suivante : Le premier acte : exposition ; le deuxième acte : action exaltée (rising action); le troisième acte : climax (pointe de la pyramide); le quatrième acte : action en déclin (falling action) et cinquième acte : dénouement³¹.

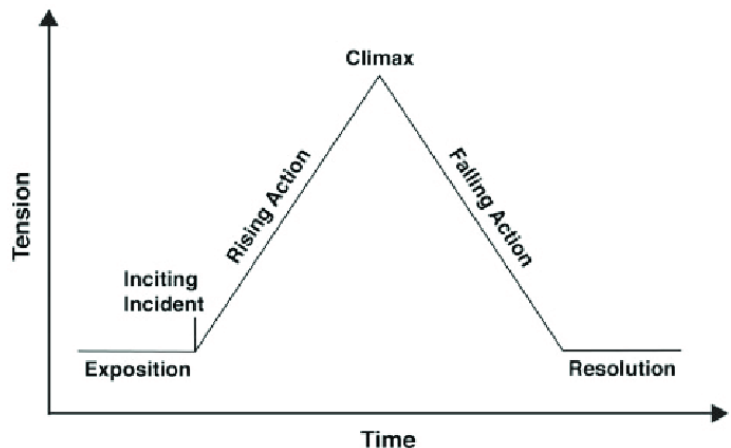


Figure 1.6 La pyramide de Freytag

Le dynamisme de la montée, de l'accumulation et de la redescente est très intéressant dans cette structure, mais pour diriger une ligne ou une courbe dramatique, il faut s'appuyer sur des événements. Dans le cas d'un spectacle entièrement basé sur la lumière, les événements sont nos changements de perception, alias nos changements d'états de corps, influencés par des séquences constituées de procédés lumineux.

Les états de corps sont donc ce qui devrait structurer la courbe dramatique de mon travail. C'est un état qui me mène à un autre qui tracera la ligne finale de l'expérience. Ainsi, l'arrimage entre les «événements» doit être suffisamment clair et contrasté pour que l'on puisse déceler les différents états de corps et une tension devra être gardée tout au long de l'œuvre afin de ne pas perdre le public. Les notions d'«exposition», d'«action exaltée», de «climax», d'«action en déclin» et de «dénouement» de Freytag nourriront également la recherche d'états de corps entrant en écho avec cette structure éprouvée sans toutefois en être un copier-coller.

³⁰ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dramaturgie>, consulté le 3 août 2024

³¹ <https://www.masterclass.com/articles/freytags-pyramid>, consulté le 3 août 2024

Ainsi, nous avons vu l'importance du corps dans cette section, que ce soit à partir du dispositif qui doit l'inclure grâce à l'immersion et l'engagement des sens, pour modeler de manière efficace et concrète la recherche. Son implication via le plus de sens possible (ouïe, odorat, toucher, proprioception, chaleur, douleur, etc.) sera primordiale si je souhaite aspirer à une co-crédation avec les spectateur·rice·s-participant·e·s qui devront ressentir des états de corps pour embarquer dans la proposition. Il faut qu'ils se sentent enveloppé·e·s et que cela permette à leur imaginaire de vagabonder ou de prendre conscience de leur propre sensibilité. La diversité des états qu'ils traverseront scellera l'expérience pour mieux définir la courbe dramaturgique et l'évolution de la performance. Néanmoins, l'aspect technologique et multimédia du projet devra également être bien intégré pour que le public ne se sente pas écrasé par les machines. La disposition du corps est imbriquée dans chaque approche fondamentale de ma création et ne devra jamais être oubliée en cours de processus.

CHAPITRE 2

RECHERCHE ET CRÉATION

Dans ce chapitre, il sera question de l'intégration des concepts relevés par ma revue de littérature dans ma création (mon essai scénique), nommée *Photosensible*. Comment le travail a pris forme et comment il s'est décliné. Je ne décortiquerai pas chaque étape, puisque j'ai privilégié une approche se concentrant sur les éléments les plus centraux de ma démarche et les émergences qui sont advenues lors des laboratoires. Mon écriture de ce chapitre sera davantage centrée sur ce que j'ai souhaité réaliser et comment j'ai opéré mes choix lors du processus de création. C'est ce qui me permettra, par la suite dans mon chapitre 3, de déterminer si mes intuitions et ressentis se sont avérés justes.

2.1 Étapes de ma recherche-crédation

Mon travail s'est décliné en plusieurs étapes charnières qui ont modelé mon processus de création et ma réflexion. À défaut de retracer le cours chronologique de l'expérience, j'ai souhaité présenter ce tableau-synthèse des étapes de ma recherche-crédation pour témoigner de ce par quoi je suis passée. Je voulais démontrer ce qui a été nécessaire pour moi comme périodes de pause ou comme nombre de laboratoires avant d'arriver à ma collecte de données. Celle-ci s'est faite au moment des représentations et lors de l'analyse des questionnaires, pour finalement, mener à la synthétisation globale de l'expérience lors de la phase d'écriture.

1	Revue de littérature et de pratiques : Recherches méthodologiques et conceptuelles. Recherche d'un dispositif d'éclairage présentant des pratiques actantes sur les sens et employant le médium de la lumière chez différent·e·s artistes.
2	Réalisation d'un tableau de procédés scéniques / Préparation des laboratoires
3	Laboratoire 1 (exploration)
4	Pause - Réflexivité
5	Laboratoire 2 (définition du dispositif)
6	Pause - Réflexivité
7	Laboratoire 3 (travail de la courbe dramaturgique)
8	Pause - Réflexivité
9	Laboratoire 4 (structuration globale) et Entrée en salle / Générale

10	6 représentations de 45 minutes / Remplissage de questionnaires
11	Pause - Réflexivité
12	Analyse des questionnaires
13	Écriture du mémoire (émergences des savoirs et partages des données)

Figure 2.1 : Étapes de la recherche-crédation de Photosensible

2.1.1 Phases d'idéation et d'inspiration

Ma recherche a débuté par une collecte d'images, une quête de dispositifs et le rassemblement d'une revue de littérature sur différentes approches s'apparentant à une dramaturgie de la lumière active ou actante sur les sens. Pour ce faire, j'ai également assisté à différents spectacles ou expositions utilisant des stratégies employant la lumière comme élément central ou moteur de l'œuvre (ex : Exposition d'arts visuels et performatifs : Shohei Fujimoto³², Yayoi Kusama³³ / Théâtre : White Out³⁴, Les employés³⁵, La nef³⁶, etc.). Après m'être «auto-bombardée» d'approches, d'images et de techniques, j'ai laissé le tout infuser et j'ai réalisé une liste de procédés lumineux que je souhaitais tester lors de mon premier laboratoire. Suite à ces explorations, j'ai réalisé deux «tableaux de création» (voir figure 1 dans l'introduction), qui m'a permis de jouer avec des séquences potentielles, d'ajouter des procédés lumineux, d'en enlever, d'en changer l'ordre, etc. J'ai d'abord réalisé la section du haut, les petits cartons noirs, qui présentent un titre, un dessin et quelques mots-clés représentant chaque procédé lumineux. Puis, parallèlement aux résultats de mes tests, j'ai ajouté des descriptions plus exhaustives de l'état de corps engendré par le procédé et de mon ressenti sur des feuilles lignées. Dans une construction évolutive et conjointe entre mes aspirations et mes explorations, j'ai pu cerner peu à peu les besoins du dispositif et

³² Exposition de Shohei Fujimoto, intitulée *Formes Intangibles* au New City Gas en février 2022 : <https://www.artechouse.com/program/intangible-forms/>, consulté le 16 mars 2025.

³³ Exposition de Yayoi Kusama intitulée *Dancing lights that flew up to the universe* présentée au Centre Phi en juillet 2023 : <https://phi.ca/fr/evenements/yayoi-kusama/#:~:text=En%20ce%20moment%2C%20l'exposition,l'œuvre%20de%20Yayoi%20Kusama>, consulté le 16 mars 2025.

³⁴ La pièce *White Out* de la compagnie de L'Eau du bain, présenté en avril 2022 : http://eaudubain.com/site/?page_id=1454, consulté le 16 mars 2025.

³⁵ La pièce *Les Employés* de la compagnie La Chambre Noire, présenté au Prospéro en avril 2023 : <https://artsetculture.ca/les-employes-prospéro/>, consulté le 16 mars 2025.

³⁶ La pièce *La Nef* de la compagnie La Chambre Noire, présenté à l'Usine C en mai 2023 : <https://usine-c.com/spectacle/la-nef>, consulté le 16 mars 2025.

les éléments qui serviraient à la ligne dramaturgique de l'œuvre globale à travers les états de corps mis côte à côte. C'est ainsi que je suis arrivée à mettre les idées en pratique.

2.2 Constitution du dispositif scénographique

C'est dans la réalisation du dispositif que j'ai pu enfin rendre concrets les concepts qui m'ont inspirés et qui ont guidé ma revue de littérature. En me basant sur les types de lumières développés par Crisafulli, j'ai souhaité mélanger une lumière parfois matérialisée, parfois diffuse (non circonscrite), constamment en mouvement et qui définit ses propres règles. Il était important de continuer à approfondir le concept de vitalité de la lumière, mais surtout, il fallait engager le corps dans le dispositif, l'immerger et exacerber sa sensibilité. Pour ce faire, je me suis attardée à la position du corps des spectateur·rice·s-participant·e·s, à la notion de crescendo et de contraste, puis à l'intégration du mouvement et à la prise en compte de l'atmosphère.

2.2.1 L'immersion et la position du corps

Dès le départ, il était clair pour moi que le dispositif devait être englobant pour rejoindre les caractéristiques de l'immersion telles qu'énoncées par Louise Boisclair (2019). Je voulais qu'on puisse y entrer et se sentir bien. Il fallait que la lumière puisse émaner de ce lieu dont les contours seraient vastes et flous. Je cherchais une lumière diffuse et indirecte dans laquelle on baigne, un peu comme l'installation murale d'Alexandre de Salzmann au théâtre d'Hellerau avec son immense toile blanche imprégnée de cire qui diffusait la lumière avec une absence complète de point de focal, puisqu'elle émanait du dispositif. Ainsi, dans le processus de définition de mon dispositif, j'ai d'abord imaginé une vague (voir tableau de l'évolution du dispositif scénographique, annexe B). Bien qu'intéressante, cette approche proposait tout de même un rapport très frontal avec l'œuvre, ce que je cherchais à éviter. C'est finalement l'idée d'un cyclorama suspendu, telle une toile de pergola, rappelant à la fois un plafond bas ou un ciel chargé de nuages, qui s'est avérée la plus porteuse. La toile permettant de créer une barrière entre le faisceau et le public, cette configuration adoucit beaucoup le rapport entre les deux. Aussi, de manière naturelle, quel est le seul moment où l'on prend le temps de regarder un spectacle de lumière? C'est lorsque l'on regarde les étoiles, une éclipse ou des aurores boréales. Le spectacle se passe dans le ciel et on peut regarder cela pendant des heures sans se fatiguer. Le planétarium de Montréal utilise la même stratégie en ayant des théâtres où la posture allongée du corps qui regarde vers le haut permet de contempler des spectacles ou des conférences sur l'espace. Ce sont des moments où l'on amalgame confort et observation, et cela permet de changer nos perspectives habituelles. On change également le point de vue en faisant

disparaître le sol et l’horizon. Une fois couché-e, notre vision périphérique est plus contrôlable, puisque tout ce qui est derrière nous n’existe plus et l’environnement qui nous entoure devient un terrain de jeu très riche. C’est autant de raisons qui donnaient du sens à ce cyclorama suspendu.

Puis, l’idée d’un immense lit recueillant tous les corps m’est apparue. La toile faisant pratiquement office de baldaquin et cela regroupait les individus dans une expérience collective. Sans connotation sexuelle, je souhaitais quelque chose d’intime et de confortable, comme un bed in à la John Lennon et Yoko Ono. Utilisant principalement le matériel de l’École Supérieure de Théâtre à disposition des étudiant-e-s, j’ai utilisé des petits matelas bleus de gymnase pour faire office de bourrure sur les praticables faisant le lit. Je me suis attardée à recouvrir la matière plastique des matelas par de la fausse fourrure blanche qui offrait un côté tactile très chaleureux et très agréable tout en réfléchissant la lumière, et j’ai ajouté des oreillers dans la même texture pour plus de confort. Ainsi, je mettais déjà la table pour décupler les sens des spectateur-ric-e-s au sein de l’installation elle-même dans un environnement accueillant et douillet.

2.2.2 Contrastes, variété et crescendo

Ensuite, sachant que la dramaturgie évoluerait par changement d’états de corps, le dispositif devait s’avérer d’une grande versatilité afin de réaliser une variété d’effets par les différents procédés lumineux. Cela impliquait donc un large espace d’accrochage afin de maximiser les types de sources possibles et les angles de positionnement des appareils. J’ai voulu intégrer autant une lumière diffuse que plus focussée; des sources couvrant de larges espaces à d’autres, très découpées; de projecteurs à DEL crues et vives à des lampes traditionnelles plus douces et chaudes. L’objectif était de déplacer constamment les attentes et de me renouveler dans les approches. La notion de contraste a été rapidement centrale à ma démarche pour garder cet état de tension évoqué par Freytag (1985) pendant le fil de la performance. De plus, le fait d’emmener le corps d’un extrême à l’autre permettait plus clairement de découper les états de corps. Pour un public peu habitué à s’attarder à ce genre de ressenti, la dramaturgie a pris l’allure d’une approche en dent de scie plus ou moins marquée selon la temporalité globale de l’œuvre (voir Annexe G, pour la courbe finale détaillée de la performance de *Photosensible*). Il y avait, donc, une recherche de contrastes autant dans les types d’appareils de lumière que dans la ligne directrice de l’ensemble. Que ce soit dans le choix des couleurs, dans les rythmes ou dans les ambiances, l’objectif de travailler les extrêmes était omniprésent. Par exemple, lorsque j’ai décidé d’employer du rouge pour les séquences **pulsation**³⁷ et

³⁷ Dans l’ensemble du deuxième chapitre, je mets en gras le nom des différentes séquences qui constituent mon essai-scénique *Photosensible*, en référence à l’annexe E.

contraction, j'ai décidé pour la séquence suivante **palpitation** de l'annexer à un clignotement vert, sa couleur complémentaire, qui l'annule dans notre œil et qui engendre l'hallucination de bleu. Toutes ces couleurs primaires-lumières ont des effets réels sur notre ressenti. C'est ce qu'explique l'essayiste français Jean-Gabriel Causse dans son livre nommé *L'Étonnant pouvoir de la couleur* :

Chaque couleur a donc ses influences spécifiques sur nos perceptions et nos comportements. [...] Le rouge la plus puissante des couleurs. Wagner ne composait ses symphonies que dans des pièces rouges. [...] C'est LA couleur par excellence. En latin, coloratus signifie coloré, mais aussi rouge. C'est également la couleur «chouchoute» des chercheurs parce que c'est celle qui donne souvent les résultats les plus spectaculaires. (Causse, 2014, p. 133 et 136)

Passer d'un extrême à l'autre était un leitmotiv. Chaque paramètre de rythme (montées/descentes), d'intensité et de couleur (à ma disposition via les projecteurs) pouvait être modelé pour travailler un contraste.

Ensuite, toujours dans l'idée de m'inspirer de la tension présente dans la courbe de Freytag, les motifs du crescendo (rising action), du climax ou du decrescendo (falling action) se sont imposés. J'ai employé beaucoup d'ascensions ou de descentes pour initier ou clore des procédés lumineux. Passer du sombre vers une installation très lumineuse avec énormément de sources sous-tend même l'ensemble de l'œuvre. Je voulais que l'on sente la froideur du studio (très climatisé) au début pour ensuite terminer avec une sensation de puissance qui émane de plus d'une cinquantaine de lampes de 1000 watts dirigées sur l'installation. Une chaleur d'abord réconfortante qui devient plus intense dans un climax pratiquement insoutenable avant de redescendre abruptement. Cela dit, bien que cette idée traverse l'œuvre de manière globale, les séquences devaient aussi être différentes les unes par rapport aux autres pour que les spectateur-ric-e-s vivent des changements d'états de corps lors de la performance. Il faut dire que l'objectif de contraster, de se renouveler et de trouver une variété (entre autres à travers les crescendos, les climax et les decrescendos) d'une séquence à l'autre est central à mon travail.

2.2.3 Le mouvement et le dynamisme

À présent, dans la perspective d'atteindre une forme de vitalité (Bennett, 2010; Bussières, 2018) dans mon travail de la lumière, il m'était nécessaire de réfléchir au mouvement et à comment l'intégrer dans le dispositif. D'abord, l'emploi de "moving light led" (projecteurs asservis de type DEL) comme les *MAC Aura* m'aura permis de déployer tout un langage via leur tête motorisée qui me permettaient des pivots, des croisements, l'élargissement du faisceau, etc. C'est avec ces lampes que j'ai pu travailler le motif de la

respiration, par l'expansion et le retrait du faisceau sur la toile, comme le mouvement de la cage thoracique qui se soulève et s'affaisse. J'ai également exploré leur fonction de rétroéclairage de la lentille qui permet une lumière extrêmement diffuse et subtile pour la séquence **imperceptible**. En les utilisant à très faible intensité (à 1% de l'ampoule DEL) et avec un large faisceau, ce n'était que le lent mouvement de balancier de l'ombre qui permettait de sentir que quelque chose se produisait, sans trop que l'on arrive à le saisir précisément.

Certes, *le mouvement* est facile à générer avec des "*movings lights*", mais dans une perspective plus large, chaque apparition et disparition de lumière se faisait dans un plus ou moins lent mouvement qui ne laissait jamais vraiment une image statique. Le positionnement des lampes à différentes hauteurs m'a également permis de partir du plafond pour tranquillement descendre jusqu'au sol, où je souhaitais travailler la zone périphérique. En jouant avec environ trente-six projecteurs Pars 64 (des projecteurs traditionnels (fixes et à ampoule incandescente)) au sol, tout autour du grand lit des participant·e·s, il est devenu possible de créer d'autres sortes de mouvements grâce au groupe. La mobilité de la lumière se propage à 360 degrés autour du public sans que les lampes ne bougent. De sentir l'unité dans ce groupe de projecteurs permet d'y voir la vitalité de l'effet qui agit sur les spectateur·ice·s. L'impression de vague, d'accélération sur la route ou d'être dans un manège, devient manifeste avec cette disposition. Une dynamique s'installe dans le scintillement qui passe d'un objet à l'autre. Bref, pour définir la version finale du dispositif, il était incontournable de prendre en compte au maximum comment le mouvement et le dynamisme pouvaient être inclus à travers chaque procédé lumineux et être significatif dans la séquence globale de la performance.

2.2.4 Atmosphère tangible

Ensuite, comme les participant·e·s sont les créateur·rice·s du sens de l'expérience, j'ai voulu pousser encore plus loin l'échange entre elleux et la lumière en ajoutant une forme d'interactivité au sein du dispositif. En ayant plusieurs machines à fumée et à brouillard, j'ai travaillé une atmosphère qui se remplissait densément lors de la séquence **d'éveil au monde**. À l'aide d'une *machine Antari Atmosphère* au sol côté Est, de deux *Martin Jem ZR45* au grid et de deux autres petites machines à fumée de l'UQAM au sol côté Ouest, j'ai pu saturer rapidement le studio. Dans un grand mouvement d'envahissement, la fumée s'avancait comme un rideau au-dessus des têtes pour brouiller les sensations. J'ai créé des lignes, des rayons et des bordures de lumière qui redécoupaient l'espace et qui se présentaient dans une matérialité tangible. De cette manière, dans cette séquence nommée **architectural-sensible**, j'ai pu créer

l'effet d'un plafond de lumière à une trentaine de centimètres de distance du visage des participant·e·s et encourager un rapport tactile avec la matière. Sans aucune indication, le public, sachant que l'expérience lui appartenait, s'est spontanément amusé à traverser de la main le plafond de fumée et à en faire bouger les volutes (voir annexe F- séquence architecturale (plafond)). Cette atmosphère de brouillard découpé rejoint cette idée d'engagement des sens qu'encourage Pallasmaa en floutant la vision et en incitant le toucher. C'est pourquoi la présence de la fumée au sein du dispositif m'est apparue extrêmement enrichissante pour la construction de la matérialité de la lumière.

Mon dispositif scénique s'est donc élaboré autour de l'idée de ce grand lit avec un cyclorama suspendu au-dessus qui place le corps des participant·e·s dans une position couchée de réception accrue de la lumière (voir annexe B – dispositif 3 et annexe F (visuel du dispositif scénique final)). J'ai voulu multiplier les types de sources ainsi que les procédés lumineux dans une perspective de contraste, de renouvellement et d'atteinte d'états de corps variés. La recherche de dynamisme est également venue interférer pour le choix des projecteurs ainsi que leur positionnement. Alors que la présence de machines à fumée a permis une matérialisation de la lumière et une certaine interactivité avec l'environnement. C'est donc à partir de ces éléments que la constitution de l'installation scénographique a d'abord pris forme.

2.3 Constitution du dispositif sonore

Une autre composante importante du dispositif est l'intégration de l'aspect sonore de la performance. En étroite collaboration avec Gabrielle Couillard, conceptrice sonore du projet, nous avons cherché comment arriver à un amalgame parfait entre les médias (son et lumière) pour permettre aux participant·e·s de se laisser aller dans la proposition, de s'abandonner à la performance. On cherchait à ce que la cohésion soit tellement naturelle que le public ne serait pas bloqué dans l'analyse des médiums, mais qu'il glisse plutôt dans l'expérimentation de manière globale. Dans son article « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », Marcel Freydefont présente précisément l'impact recherché dans la conception sonore d'une œuvre immersive :

Cet environnement sonore enveloppant, aux couches multiples et changeantes, affecte les activités perceptives du spectateur. Nouées à l'expérience sensible, celles-ci sont inséparables du mouvant processus de construction du sens — ou de sens — dans lequel il s'engage. La plongée dans un tel environnement sonore constitue un « motif récurrent » du théâtre immersif et matérialise, au moins en partie, l'une de ses visées: « entraîner le spectateur au cœur de l'action, et lui proposer [...] une expérience multisensorielle qui le

dépayse, le déboussole, pour l'atteindre au plus profond de lui-même » (Freydefond, 2011, cité par Cyr, 2015, p.86)

Toucher le public au plus profond de lui-même est vraiment l'ultime objectif, mais l'alliage entre le son et la lumière doit être parfaitement arrimé afin qu'ils ne se nuisent pas l'un l'autre.

2.3.1 Éviter le double discours

Il faut avouer que nous avons pris une mauvaise direction au début du projet. Pour le premier laboratoire, j'avais suggéré d'expérimenter des trames sonores qui chercheraient à « amplifier » l'état de corps qui était visé par le procédé lumineux afin que la perception de celui-ci soit accentuée. J'avais donc passé une commande à ma conceptrice d'une série d'ambiances sonores qui devaient entrer en relation avec la liste de procédés et d'images d'inspirations envisagées. J'avais discuté avec Gabrielle des états de corps souhaités et celle-ci a réalisé six trames sonores avec des sonorités de machines et de drones qui donnaient une ambiance planante tentant de mettre le public dans la disposition associée souhaitée. Elle avait aussi initialement le mandat de camoufler un peu le bruit des machines du lieu (ventilation, machines à fumée, gradateurs, etc.) que j'estimais pouvoir être dérangeant. Rapidement, nous avons réalisé que cela constituait un double discours et bien que l'environnement sonore cherchait à nous faire entrer dans un mode méditatif, il ne s'amalgamait pas nécessaire aux procédés lumineux. Bien qu'il y ait une tentative de synchronicité entre les deux travaux, le fait d'avoir deux couches d'informations différentes brouillaient le ressenti et faisait dévier l'expérience des spectateur·ice·s, d'autant plus que cela devenait difficile pour moi d'analyser ce qui appartenait aux procédés lumineux versus aux trames sonores. Les discours divergeaient et pouvaient se nuire. C'est pourquoi cette approche de l'environnement sonore a rapidement été écartée au profit d'une autre stratégie, l'interactivité.

2.3.2 Interactivité et traitement sonore via les machines

Lors du deuxième laboratoire, un désir grandissant d'interactivité entre les deux médiums (lumière et son) s'est fait sentir afin d'atteindre une certaine symbiose et que l'on cesse le double discours. C'est à ce moment, que Gabrielle a suggéré, que plutôt que de tenter de camoufler le côté « machine » de l'expérimentation, que nous nous nourrissions de ces sonorités pour développer l'ambiance sonore du dispositif. Elle est donc partie à la chasse aux sons, que faisaient les lampes, en les enregistrant avec des micros contact et des micros à conduction électromagnétique. En alternant les types de micros, nous avons découvert que chaque type de lampe avait son propre signal électromagnétique et que ce « chant » émettait une gamme de bruits selon l'état de la lampe (intensité, couleur RVB (RGB) pour les leds,

utilisation du strobe ou du zoom, etc.). Dans son rapport sur sa conception sonore (voir annexe M), Gabrielle inscrit :

Les lampes analogiques ont une gamme très subtile, [mais bien présent] du moment qu'un signal est envoyé (toutefois ce signal tend à disparaître lorsque la lampe est allumée à 100%). Les lampes plus complexes, à LED, vont quant à elles avoir un bruit constant, plus ou moins modulé selon les couleurs utilisés dans les LED. Enfin, il apparaîtra plus tard que les machines à fumée, dont le bruit acoustique est inévitable et assez puissant, sont plus intéressantes à amplifier via un microphone de contact plus traditionnel (comme un C-Ducer, microphone utilisé sur des guitares, violons, percussion, etc. et qui capte le bruit directement à travers le corps de l'instrument, plutôt que lorsqu'il se propage dans l'air), faisant émerger la complexité du mécanisme interne. (Couillard, 2023)³⁸

Ainsi, à partir de cette prémisse, nous avons enregistré chaque lampe pour obtenir un échantillonnage sonore de leur champ électromagnétique et l'archiver dans l'ordinateur de Gabrielle, qui pourrait s'en servir, ensuite, comme sonorités dans la construction de la conception.

Lors du troisième laboratoire, nous avons le désir de tenter une approche différente en passant par le son pour moduler la lumière. Avec le logiciel Max MSP à l'aide du module partagé *Git Hub* d'Erin Gee³⁹, nous avons pris le son d'une respiration et nous avons raccordé les variantes d'intensités aux paramètres (RGBW-Zoom) d'une lampe Del *PL3 Selecon*. Gabrielle a paramétré le module informatique pour que l'onde sonore impacte les contrôles de la lumière et que, via le signal DMX d'une ENTTEC, la lampe réagisse directement en adéquation. Le résultat était assez efficace et cela fut ajouté aux procédés lumineux employés lors de la performance dans la séquence **respiration profonde**. Par contre, c'était davantage le son qui devenait l'élément en contrôle, alors que pour les besoins de cette recherche, je recherchais plutôt l'inverse. Nous n'avons donc pas poussé d'autres explorations avec ce procédé.

C'est dans cette perspective que nous avons décidé de revenir au principe de la lumière qui génère et crée l'environnement sonore. Nous nous sommes reconcentrées sur l'utilisation de micros sur les lampes. Certes, ils nous avaient permis d'enregistrer les sonorités des lampes, mais en les installant pour la performance, ils pouvaient également nous fournir le signal directement des projecteurs. Les lampes

³⁸ Rapport des idées et des stratégies de la conception sonore de Photosensible rédigé par Gabrielle Couillard en juin 2023 suite aux représentations disponible dans l'annexe M.

³⁹ Site internet donnant accès au Hub d'Erin Gee : https://github.com/eringee/DMXUSBPRO_MASSANGER, consulté en mai 2023. Merci à Erin qui grâce à son module informatique nous a permis de faire parler le logiciel de MAXMSP avec une node ENTTEC dmx.

devenaient la source sonore en temps réel de la performance et venaient activer (toujours à travers MAX MSP) le traitement sonore choisi pour s'amalgamer à la séquence. C'était un peu comme faire chanter les lampes en ayant le contrôle sur leur hauteur (*pitch*) et sur leur réverbération. Il nous a fallu être stratégiques dans nos choix d'emplacement parce que nous n'avions que huit micros à conduction électromagnétique et un C-Ducer alors qu'il y avait plus de quatre-vingt-dix lampes dans l'installation. J'ai ciblé une lampe de chaque groupe (exemple : fresnels, lekos, pars Led, etc.) pour les micros à conduction et le C-Ducer est allé sur une machine à fumée au plafond technique.

Nous nous, ensuite, attardées à rendre ces sonorités les plus riches possibles. Pour ce faire, Gabrielle possédait une banque de transformations sonores potentielles. Cela se divisait principalement en deux catégories : des transformations par convolution et d'autres par chaînes d'effets :

Les convolutions permettent d'appliquer l'enveloppe d'un son à un autre son; [par exemple] pour la séquence «pulsation» évoquant les battements de coeurs, l'enveloppe du son d'un battement de coeur est appliquée au son de la lampe; lors de la séquence «Éveil au monde ou massage interne», un rassurant bruit de drone se voit appliquer l'enveloppe du bruit des lampes, qui à ce moment s'éteignent et s'allument progressivement, le «massage sonore» prenant forme via le «massage lumineux». Les chaînes d'effets varient d'un tableau à un autre, tantôt avec des effets de *Reverb* complexes (manipulées dans le temps et dans le champ des fréquences), tantôt avec différents effets de granulation, de délais, de manipulations numériques, etc., qui amplifient le potentiel musical du bruit des lampes; directement dépendante de la manipulation de ces projecteurs, la conception sonore émerge donc de la conception lumineuse, mais aussi et surtout reste sensible aux variations inévitables dues à la performance en direct des séquences lumineuses. (Couillard, 2023)⁴⁰

Ainsi, le travail interactif entre l'ambiance sonore et le jeu de lumière fut constant et partie prenante du dispositif global. C'est devenu un véritable terrain de jeu où, peu importe ce qui était déclenché, l'ensemble des sonorités suivait le rythme des lampes et exacerbait les sensations perpétrées par le procédé lumineux. Au fur et à mesure de la manipulation, j'ai pris également conscience de comment travailler l'ambiance sonore à travers des jeux d'intensités avec les projecteurs de lumières, ce qui permettait aux deux médiums de fusionner et de s'enrichir l'un l'autre.

⁴⁰ Toujours issu du rapport des idées et des stratégies de la conception sonore de Photosensible rédigé par Gabrielle Couillard en juin 2023 suite aux représentations, disponible à l'annexe M.

2.3.3 Présence Invisible

Nous avons également bonifié le dispositif d'une autre stratégie sonore, soit la présence non identifiable de deux tonalités qui résonnent en continu dans l'espace. Pour l'**entrée publique**, Gabrielle a fait installer deux caissons de sous-graves, d'où variaient lentement des fréquences pures très basses entre 25 et 35 hertz, environ l'un face à l'autre. Une des deux boîtes était en inversion des phases avec un léger délai, ce qui en résultait une sensation physique très subtile, mais tout de même légèrement oppressante. Les boîtes de sons étant actives dès l'entrée des spectateur·ice·s participant·e·s, ceux-ci ne s'apercevaient pas de la présence d'une sonorité dans la salle. On pouvait attribuer la sensation à la vibration d'une machine ou à la ventilation du lieu. D'autant plus qu'à certains endroits dans la pièce, on tombait directement en annulation de phases ⁴¹, donc le ressenti était infime. Cette présence presque fantomatique devenait soudainement tangible lorsque le tout s'éteignait au même moment qu'un **noir profond** prenait place dans la salle : on réalisait que quelque chose d'omniprésent et d'oppressant s'était éteint. Inspiré de l'essai *Air* de Bruno Latour, la prise de conscience par la perte soudaine de *quelque chose* qui était présent depuis le début devient d'une fulgurance qui peut nous décontenancer.

L'objectif de cette conception sonore a vraiment été d'embrasser le médium de la lumière sans le compromettre. Le son et la lumière devaient parler le même langage et entrer en symbiose pour se magnifier. La synchronicité par l'interactivité a été la clé pour arriver à amalgamer les deux médiums. Dans cet esprit, le fait de mettre une ambiance sonore «invisible» qui disparaît en même temps que la lumière continue d'accentuer cette stratégie de fusion entre les deux médias. L'idée d'utiliser le son venant directement des projecteurs, ce que l'on a appelé le « chant des lampes », a permis de mettre en valeur les protagonistes de l'expérience et de faire résonner leur rythme, leur dynamique et d'accentuer le sentiment de leur vitalité.

2.4 Constitution conceptuelle et rythmique de la lumière

Le cœur de ma recherche s'est élaboré autour de la construction de la conception des éclairages. Celle-ci a pris forme au fur et à mesure des trouvailles et des choix de procédés lumineux que j'ai faits lors de chaque laboratoire. Dans cette section du mémoire, je vais décortiquer les stratégies et les procédés

⁴¹ L'annulation de phase se produit lorsque deux sources identiques génèrent des sources déphasées, ce qui donne l'impression d'absence de source sonore. (Définition de Gabrielle Couillard, 19 mai 2025)

lumineux qui ont marqué chaque séquence menant à la réalisation de *Photosensible* (voir annexe E à titre référentiel).

À force d'expérimentations, j'ai développé une stratégie qui est devenue la technique principale de ma création : la reproduction de rythmes du corps. Souhaitant stimuler notre sensorium, je me suis attardée aux actions que produit le corps lui-même, le siège de nos sensations. Plusieurs motifs me sont apparus intéressants: les respirations, les battements de cœur, les contractions, les crampes, les influx du système nerveux, le fait de déglutir, de pleurer, de rire, de naître, etc. Ces thématiques me semblaient actantes, parce qu'une vitalité se dégageait de celles-ci, non seulement elles étaient rythmées, mais elles étaient également référentielles, c'est-à-dire qu'elles stimulaient un imaginaire commun à toute personne ayant un corps. En métaphorisant des rythmes propres à notre système interne via la lumière, je m'inspirais de la reproduction de microcosme, un peu comme la *Lumia* (le light art) que faisait Thomas Wilfred. Reproduire des dynamiques d'une autre échelle me permettait d'envisager plus clairement la vitalité de ce qu'on dit non vivant. La cellule, l'atome et le trou noir sont des éléments à priori sans vie qui ont tout de même des rythmiques et des dynamiques marquées. La lumière appartenant à une couche vibratoire (Bennett, 2010), elle s'énergise de cette approche.

Cela dit, j'ai tout de même laissé de la place pour certains procédés qui n'étaient pas nécessairement des rythmiques corporelles, comme **le noir** du début, **l'imperceptible** et **la cassure** de la fin. Bien que ces procédés puissent représenter la mort ou un cycle de vie, je les envisageais plutôt comme une remise à zéro (un reset) et une manière d'aiguiser les sens. Ensuite, **l'architectural-sensible** mène à une interactivité avec le ou la participant-e et à un rapport plus proprioceptif. Le **tourbillon** met en valeur le rapport sonore de l'œuvre tout en utilisant la périphérie. Alors que, **l'accumulation** travaille la thermoception et l'intensité dépassant le seuil du confort. J'ai expérimenté chacun de ces procédés, je les ai peaufinés et adaptés pour tenter d'arriver aux sensations les plus évidentes et contrastées. Le désir de créer à la fois une courbe dramatique ainsi que des séquences qui se répondent ou s'opposent a orienté la plupart des choix artistiques de la conception d'éclairage.

2.4.1 Réinitialisation des sens et perte de repère : noir absolu

Une des premières expérimentations que je souhaitais réaliser a été un **noir absolu** (ou noir profond), une absence de lumière tellement complète qu'on ne peut pas voir sa main à dix centimètres de son visage. C'est comme un trou noir qui avale tout, une perte de repères instantanée, mais c'est aussi le déploiement

des autres sens pour pallier celui qui devient inutile. Au fur et à mesure de l'expérimentation de ce noir, mon oreille s'est affinée, mon nez s'est mis à déceler l'environnement par l'odeur âcre de la fumée qui embaumait l'atmosphère et j'ai ramené mes mains près de mon corps pour me protéger. Ces déclenchements sont physiques et intuitifs. Il ne nous arrive pratiquement jamais de nous retrouver dans un noir aussi profond. Une sensation de déséquilibre m'a envahie, un besoin de me poser, de ne plus bouger, d'accueillir sereinement ce calme, cette apparence d'absence de stimulants. Il est rare que quelqu'un s'assoie ou se couche dans le noir d'une pièce sombre, sauf pour aller dormir. L'absence de lumière provoque des impacts physiologiques universels et documentés, comme la diminution du rythme cardiaque, la production de mélatonine (l'hormone du sommeil) qui rend propice à l'endormissement⁴². C'est donc un couteau à double tranchant que de commencer le spectacle en laissant l'auditoire dans l'obscurité dans une installation rappelant un lit. Une occasion de se glisser dans le sommeil? C'est bel et bien une plongée en nous-même que l'on recherche, dans le moment présent, mais idéalement, on reste pleinement conscient-e-s de l'expérience. Pour contrer cet état de somnolence qui nous assiege rapidement, j'ai décidé d'ajouter une voix hors champ, mais qui ne débute qu'après quatre longues minutes dans le noir. Flirter avec un état d'attente jusqu'à ce qu'une voix se fasse entendre, confirmant que la performance a véritablement commencé et que c'est l'absence de lumière sur laquelle on doit se concentrer. Cette voix récite un extrait de l'essai *Air* de Bruno Latour : «[...] on ressent, non pas quelque chose, mais l'absence de cette chose dont on ne savait pas qu'elle pouvait éventuellement disparaître.» (2006) Le lâcher-prise dans le noir doit être octroyé, sinon c'est plutôt l'angoisse qui prend toute la place. Un noir est tellement associé, dans notre culture, au rituel de début d'un spectacle que lorsqu'il dure, on soupçonne tout de suite des problèmes techniques. De mon côté, il m'était important que l'on arrive à cet état d'abandon pour que l'on se concentre plutôt sur l'effet qu'a sur nous cette absence de lumière. C'est ce qu'a permis l'ajout de la voix d'un guide qui suggérait le laisser-aller. On profite du calme qui s'impose dans le noir et on médite, les sens aux aguets.

⁴² Divers articles scientifiques ou de revue répertoriant les impacts de la noirceur sur le corps humain :
<https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.2113290119>, consulté le 16 mars 2025
<https://ehp.niehs.nih.gov/doi/full/10.1289/ehp.117-a20>, consulté le 16 mars 2025
https://www.nationalgeographic.fr/sciences/les-jours-raccourcissent-mais-obscurite-serait-bonne-pour-la-sante-psychologie-rythme-circadien?utm_source=chatgpt.com, consulté le 16 mars 2025
<https://relief.ca/relief-1/blogue-en-detail/symptomes-et-causes-de-la-depression-saisonniereindex/postid/5>, consulté le 16 mars 2025.

2.4.2 L'incertitude de l'imperceptible

Après avoir vécu un **noir profond**, je me disais que c'était le meilleur moment pour travailler **l'imperceptible**. Je cherchais un procédé tellement subtil que les sens se devaient d'être bien aiguisés pour le capter. Comme survolé rapidement dans la section 2.2.3 sur le mouvement, j'ai expérimenté un balayement du cyclorama avec la fonction de rétroéclairage des Mac Auras à 1% d'intensité. Cette fonction donne l'effet d'un halo sans point de focale derrière la lentille. Au départ des expérimentations, je n'ai pas fait attention à la période d'exposition de ma rétine avant ce tableau à la lumière. Je trouvais cela assez efficace, car je pouvais insuffler un mouvement qui nous faisait réaliser que quelque chose était en action, alors que ce que l'on voyait était infime. Toutefois, après l'avoir ré-expérimenter dans un autre laboratoire suite à un long noir, l'ouverture, même à seulement 1%, m'apparaissait d'une grande évidence, puisque ma rétine s'était habituée à l'absence de lumière et la recherchait avidement. Les appareils DEL ayant une courbe d'ouverture peu subtile, je me suis tournée vers l'éclairage traditionnel pour combler l'écart entre le noir et la lumière. J'ai utilisé des Iris 3 (projecteurs traditionnels incandescents) à très basse intensité en ajoutant même un gel bleu assez foncé (R80) pour réduire le rayonnement de l'ampoule. Dépendamment des lampes et des gradateurs, parfois, il ne se passait rien. Mais en les préchauffant (*pre-heat*) et en les laissant s'ouvrir à 3%, on ne voyait que la lueur du filament de tungstène qui rougissait à la chaleur : c'était comme des petites étoiles très lointaines. Cela faisait le pont avec la suite de la séquence, qui enchaînait avec l'aura des *moving lights*. Cette séquence visait à faire surgir le doute chez les spectateur·rice·s pour développer une forme d'incertitude, à savoir si c'est notre œil qui nous joue des tours ou si quelque chose se passe réellement. Le mouvement des *movings lights* calqué sur celui d'un pendule avait aussi un côté hypnotisant. Étonnamment, on ne sentait pas la lumière se promener, notre attention était plutôt captée par la zone d'ombre qui se déplaçait tranquillement d'un côté à l'autre en opposition à la faible lueur. Cela faisait un étrange effet d'optique qui permettait ultimement de transitionner de l'incertitude vers le prochain état de corps.

2.4.3 Rythmique du corps 1 : la respiration

Un des motifs que j'ai le plus travaillés dans cette ligne conceptuelle des rythmiques du corps, c'est **la respiration**. Pour ce faire, j'ai tenté de décortiquer ma propre respiration en l'enregistrant dans mon téléphone afin de fragmenter le temps d'inspiration, d'expiration et de pauses entre les deux. En prenant une capture d'environ deux minutes, en notant les irrégularités, les suspensions ainsi que les mouvements de ma cage thoracique, j'ai segmenté la ligne de temps que j'ai redécoupé en ayant près d'une quarantaine d'étapes qui se sont transformées en *cues* d'éclairage. Avec l'inspiration, la lumière apparaissait des 2

côtés opposés de la toile et s'avancait vers le centre en augmentant d'intensité, alors qu'à l'expiration, la lumière repartait du centre vers les extrémités en s'éteignant. Entre les actions, il y avait un court moment de suspension, la lumière ouverte lorsque l'on retient notre souffle et la lumière éteinte lorsque l'on a tout expiré. L'exercice était d'abord d'accéder à une rythmique régulière sur laquelle notre subconscient pourrait se calquer. La monotonie n'étant généralement pas un outil dramaturgique très efficace, j'ai ajouté des événements pour agrémenter la séquence ou du moins analyser si j'arrivais à influencer la respiration des spectateur·ice·s-participant·e·s en créant des irrégularités dans la respiration. J'ai exploré une respiration plus profonde en utilisant une trame sonore (toujours d'une respiration enregistrée) pour marquer le tempo en utilisant une node ENTTEC et le logiciel Max MSP (technique décrite dans la section 2.3.2 sur le dispositif sonore). Au niveau de la lumière, on est passé du blanc au bleu indigo pour marquer un renouvellement et un approfondissement de la respiration. La qualité du dégradé d'intensité et de couleurs vers le mauve s'accordait parfaitement avec la trame. J'ai, ensuite, ajouté des respirations induites par les machines à fumée du plafond, je trouvais le parallèle évident entre l'expulsion du gaz par la machine et par notre corps. Ce qui m'a emmenée à commencer une chorégraphie entre les machines à fumée qui expiraient en même temps que les lumières. En jouant avec les machines au-dessus du plafond technique et celles au sol, c'est devenu un ballet qui se répondait. La fumée qui s'accumulait au-dessus du cyclorama créait des ombres subtiles ressemblant à la condensation de notre souffle en hiver, qui s'agglutine avant de s'évaporer dans l'air.

Ensuite, autour du troisième laboratoire, je m'étais imaginée inclure une séquence narrative dans mon travail de la respiration : quelqu'un qui dormait profondément, se réveillait, prenait conscience de l'extérieur, commençait à angoisser, se mettait à courir et finissait en se faisant tuer, tout cela simplement à travers les changements de rythmiques d'un souffle. C'était, certes, d'une grande violence, mais je souhaitais des états marqués de respiration pour voir si cela se transmettrait au public. De mon point de vue, je trouvais la séquence-lumière bien calquée sur ce narratif. Toutefois, en discutant avec mon petit comité faisant office d'œil extérieur, iels m'ont indiqué ne pas avoir nécessairement compris la panique (accélération du souffle), la course (climax) et la mort (arrêt de la respiration), mais très certainement un emballement de la respiration dans une accélération notoire. Cela m'a fait prendre conscience que je ne devais pas me perdre dans les détails d'un schéma narratif, mais plutôt me concentrer sur la rythmique, puisque c'est ce qui se transmet. Néanmoins, le fait de me raconter une histoire a stimulé ma créativité pour mieux réaliser des rythmes précis et vivants. Même si le public ne comprend pas les événements

imaginés, la séquence demeure empreinte d'une direction claire. Le narratif m'a donc donné l'impulsion et la suggestion du rythme sans toutefois offrir davantage.

2.4.4 Rythmique du corps 2 : Pulsations / Contractions / Influx du système nerveux

En suivant le mouvement de l'oxygène qui entre dans les poumons, de l'extérieur vers l'intérieur, j'ai poursuivi mon expérimentation avec ce qui se passe dans le corps. J'ai voulu débiter par une rythmique bien connue : **les pulsations cardiaques**. Je souhaitais travailler les battements de cœur et le fait de se sentir dans la chair. Avec les Iris 3 d'un rouge vif (R26) tels : les oreillettes, les ventricules, la veine cave supérieure et l'aorte, ils battaient la double mesure du cœur qui fait entrer et sortir le sang. Rapidement, mon comité d'œil extérieur m'a mentionné le sentiment d'être un fœtus dans le ventre de sa mère. Pour moi, c'était comme être aspirée dans un corps, me faire inhaler et me retrouver dans un vaisseau pour sentir le rythme du pompage sanguin, sentir les parois se resserrer et une tension augmentée jusqu'à l'impression de crampes ou de **contractions**. En rajoutant des lampes plus nerveuses, avec une réaction rapide comme des PAR DEL Microh quad zoom⁴³, j'arrivais à rajouter une couche d'intensité au procédé lumineux pour saturer les sens. Lorsque la séquence des **palpitations** (évoqué dans la section 2.2.2) a débuté, la lumière simulait un «*bad trip*» psychédélique, ce qui créait des illusions d'optique. En opérant un basculement rapide entre le rouge et le vert, la rétine de l'œil n'arrivait pas à s'adapter suffisamment rapidement et des tâches bleutées ou grises venaient se former sur la toile. L'effet d'une crise cardiaque ou d'un mal-être était recherché, question de faire évoluer en crescendo l'état initial de simples pulsations. Soudain, un éclair de clarté, la puissance des Scoops (projecteurs traditionnels incandescents) combinés aux MicroHs de couleur cyan à pleine intensité, canalisée sur la toile, faisait l'effet d'un flash ou d'une étincelle d'influx du système nerveux. Les bâtonnets de l'œil se retrouvent saturés et encaissent le choc, qui se veut une agression revivifiante, comme **un électro-choc** pour revenir à la vie. À ce stade de la performance, je cherchais une qualité d'agression pour réveiller le corps des spectateur·rice·s-participant·e·s qui s'ankylose dans le matelas.

⁴³ Projecteurs Del de ce type : <https://www.manualslib.com/manual/938484/Microh-Led-Max-Zoom-Quad.html>, consulté le 10 juin 2025.

2.4.5 Éveil au monde (Massage interne)

Après l'agression, il me semblait nécessaire d'aller davantage dans un doux contraste et pour ce faire, j'ai opté pour une forme d'éveil en douce escalade d'intensité avec des *scoops*⁴⁴. C'est Kim Crofts, une de mes conseillères à la dramaturgie-lumière, qui m'a fait remarquer que cela s'apparentait à un massage interne ou à l'impression de sortir d'un coma et de reprendre contact avec ce qui nous entoure. Nous sommes passé·e·s de ce qui était très intérieur (la chair et le corps) vers une réouverture à l'extérieur et à notre environnement. L'objectif était de trouver un état de réconfort pour ce **moment d'éveil**. J'ai ensuite ajouté une grosse dose de fumée juste au-dessus de la tête des spectateur·ice·s pour voiler l'atmosphère autour d'eux et rendre plus tangible leur contact avec l'environnement.

2.4.6 Architectural-sensible

Grâce à la réintroduction de la fumée dans l'atmosphère, j'ai recadré l'espace en créant des limites, des murs, des trouées et des plafonds avec une lumière très définie (séquence également évoquée dans la section 2.2.4). C'était un rapport au ralenti basé sur de très lentes ouvertures des lampes qui proposait d'un effet à l'autre une structure très **architecturale**. La sensibilité émanait toutefois de l'interaction des participant·e·s qui, intuitivement, souhaitaient passer leur main dans la lumière. Ils créaient un contact tactile avec l'évanescent et prenaient plaisir à perturber les tourbillons de fumée dans l'air. Tranquillement, cette expérience qui était très contemplative ou plutôt de l'ordre de l'activation intérieure est devenue accessible au toucher et l'on pouvait interférer directement avec le médium. Bien que cette séquence ait été au ballottage maintes fois en raison de l'absence de rythme plus marqué, c'est dans son côté tactile que s'est ancré son sens. Une relation plus directe pouvait désormais avoir lieu entre le sujet et le ou la participant·e. La matérialité de la lumière dans la fumée permettait une tangibilité très attirante qui arrivait même à redéfinir notre perception du dispositif.

2.4.7 Le chant des lampes et le crescendo de puissance

Une fois que l'environnement fut modelé par la séquence **architecturale**, c'est un déplacement vers le périphérique qui s'opère avec la multitude de projecteurs Pars 64 disposés autour du grand lit de fourrure où se trouve le public. Une forme de «DJ set» ou de «VJing» est mise en place dans l'idée de présenter un

⁴⁴ Vieux projecteurs halogène ayant une douce chaleur : https://www.archiexpo.fr/prod/altman-lighting/product-9853-637002.html?srltid=AfmBOOpTk55fO0vdhLw41mXzQT37t-sYSepggxRI_GOFINUCOpRclf7g, consulté le 10 juin 2025.

enchaînement d'effets lumineux au groupe de projecteurs. Un **tourbillon** plus ou moins éclectique, serré ou rapide formait une chorégraphie que j'influçais selon ma perception et celle que j'avais de l'état des participant·e·s. Si je les sentais plus fatigué·e·s, je pouvais tenter de les provoquer ou s'ils étaient réceptif·ve·s, je pouvais faire durer le moment. Chaque lampe était comme le pixel d'une image qui me permettait de faire monter ou descendre la tension en utilisant les lumières par groupes (rangée du bas, du milieu ou du haut, diagonale, bloc qui pivote autour du public, etc.) avec plus ou moins de vitesse. Cette utilisation des projecteurs est venue dès le deuxième laboratoire où Gabrielle et moi avons porté attention à la sonorité de chaque lampe. Nous avons remarqué à quel point les filaments des Pars 64 étaient bruyants. En augmentant le nombre de lampes, on augmentait la présence sonore de celles-ci. Le son se rapprochait d'un grésillement rappelant un petit four électrique. Au moment de l'allumage, certains Pars sonnaient plus aigus que d'autres, on arrivait donc à créer des rythmes et presque des mélodies. En les plaçant dans un mur de douze lampes, soit trois rangées de quatre appareils (miroir de chaque côté du lit) donc vingt-quatre lampes sur portant et douze sur base au sol encerclant l'installation, j'arrivais à insuffler une ambiance sonore particulière, ponctuée de rythmes variés. La spatialisation faisait en sorte que les participant·e·s d'une extrémité entendaient davantage les lampes de leur côté, mais pouvaient discerner quelle lampe allumait par la distance du son. De plus, une seule lampe du groupe avait un micro, le son n'était donc amplifié qu'une fois par cycle. On percevait la vitesse du rythme à chaque complétion d'un tour complet.

Pour la finale, avec ces mêmes appareils, j'ai augmenté l'intensité dans un lent crescendo qui nous faisait ressentir la puissance et la chaleur des ampoules sur la peau. La douce chaleur réconfortante devenait donc, peu à peu, de plus en plus intense, jusqu'à en fermer les yeux parce que l'on dépassait le cap du confort et que l'on se retrouvait dans une **accumulation** très intense. En plus des Pars 64 se sont ajoutés les Scoops et des découpes, toutes des lampes traditionnelles à filaments. L'intensité montait à son paroxysme jusqu'à **la cassure**, qui apparaissait comme un soulagement, et c'est ce qui a marqué la fin de la représentation. Ce procédé faisait bien ressentir la puissance autant thermique que d'intensité lumineuse qui pouvait se dégager du dispositif. L'impression de surchauffe et le contraste avec la froideur du studio, une fois les lampes éteintes, étaient saisissants.

Pour conclure cette section, je tiens à souligner la diversité des procédés-lumineux actants développés lors de mes laboratoires, car il y avait l'objectif inavoué de faire valoir une dramaturgie riche à travers la multiplicité. C'est à partir de tous ces procédés que je suis arrivée à regrouper certaines catégories et

caractéristiques de ce qui définira la dramaturgie. J'ai également établi des stratégies pour permettre un dispositif plus efficace pour mettre en valeur ces différents procédés et ils auront été la matière première pour la construction de mon essai scénique. Évidemment, tous les choix qui ont été faits lors de cette création sont basés sur mon propre ressenti, mon intuition et l'écho reçu de la part de mon comité d'œil extérieur. Après avoir finalement abouti à la présentation de ma performance, *Photosensible*, j'avais désormais un ancrage pour défendre mon approche dramaturgique de la lumière. C'est donc à partir de ce levier que j'ai pu poursuivre mon travail en entrant en dialogue avec les spectateur·rice·s-participant·e·s et pousser plus loin la réflexion.

CHAPITRE 3

ANALYSE ET CONSTATS

Dans ce chapitre, je présente, dans un premier temps, ma manière de construire les questionnaires qui ont permis de sonder le public sur leurs ressentis suite à mon essai scénique. Je me concentre, ensuite, sur l'analyse de ces résultats, je tire mes conclusions par rapport à ma question initiale portant sur les possibilités de développer une œuvre de dramaturgie de la lumière actante sur les sens et, pour ce faire, je fais ressortir les principaux procédés lumineux qui permettent de définir des caractéristiques notables de ce type précis de dramaturgie.

3.1 Les questionnaires

Au fur et à mesure que j'avancais dans les laboratoires et dans l'expérimentation, je me suis retrouvée face à l'aspect subjectif de ma démarche. Mon ressenti était une donnée valide, mais je trouvais cela très centré sur ma seule perspective. Je voulais confronter mes propres à priori. J'avais envie d'ouvrir ma recherche aux impressions d'autres individus qui seraient intéressées à vivre l'expérience de ma création. Le cadre de la recherche-crédation permet d'organiser des discussions après les représentations et d'enregistrer les commentaires. Cependant, je ne voulais pas emprunter cette voie, puisque je souhaitais avoir accès aux expériences individuelles et qu'elles ne soient pas teintées par le discours des autres. J'ai donc plutôt opté pour un questionnaire, tout de suite après la représentation, où chaque personne devait faire l'effort d'écrire son ressenti. Certes, elleux n'avaient pas beaucoup de recul face à ce qu'ils venaient de vivre, mais cela permettait de récolter leurs premières impressions et les fulgurances qui les avaient traversées. Cet exercice de retranscription me semblait être la clé pour avoir accès à la réception individualisée de chacun-e et ce, dans leurs mots. J'avais l'impression que cela ajouterait de la profondeur à ma recherche et cela me permettrait d'avoir un retour sur mes impulsions et sur mes décisions artistiques.

3.1.1 Les questions choisies et pourquoi?

D'abord, lorsqu'il y a une interaction directe avec le public en recherche, comme dans le cas d'un questionnaire, cela ajoute la nécessité de valider son protocole auprès du comité éthique de l'université. Le sujet de ma recherche n'étant pas particulièrement intrusif, je n'ai pas rencontré d'embuche à faire valider ma démarche, mais cela m'a démontré l'importance de la mise en contexte des questionnaires,

avant et au moment des représentations. Chaque participant·e devait signer un formulaire de consentement pour participer à la recherche, qui déjà annonçait la présence d'un questionnaire suite à la performance. Je réitérais l'importance de cette étape (le questionnaire) dans le programme (voir appendice B) et dans mon discours d'introduction de la performance. Toutes étaient avisé·e·s qu'iels n'étaient pas obligé·e·s de le remplir s'iels ne le désiraient pas, mais qu'iels étaient encouragé·e·s à le faire afin que je puisse récolter le plus grand échantillonnage de réponses possibles. (Pour le questionnaire, voir l'annexe H)

Les consignes au début du questionnaire visaient à mettre les participant·e·s en confiance et à faire en sorte qu'iels ne ressentent pas de pression de performance. Il y était rappelé l'objectif de la recherche et qu'il n'y avait pas de bonne ou de mauvaise réponse dans cet exercice, l'absence de ressenti étant également une donnée valide.

Ensuite, pour le choix des questions, j'ai usé de différentes stratégies. Je voulais débiter avec une question parlant d'un événement précis, une base commune, qui me permettrait de voir comment les participant·e·s décrivaient les sensations et les états de corps qui les avaient traversés, me permettant ainsi de les comparer les uns par rapport aux autres. Pour ce faire, j'ai choisi le début de la performance : l'absence complète de lumière (le noir). Cela m'a permis d'analyser les ressentis et distinguer les différences ou les ressemblances de vocabulaire employé par chacun·e.

Dans la question subséquente, j'ai voulu avoir accès à une perspective plus large pour avoir davantage de recul sur l'ensemble de la performance et déceler ce qui, pour eux, caractérisait leur rapport à la lumière pendant l'œuvre. Était-ce agressant? Était-ce agréable? Dans quelles dispositions physiques cela les a-t-il mis? Je voulais savoir ce qu'iels retenaient de l'expérience.

J'ai, également, intégré une question qui leur permettait de s'exprimer autrement qu'avec des mots, dans ce cas, par la voie du dessin. Je voulais ouvrir à d'autres moyens d'expression, puisque certaines personnes sont plus confortables à dessiner un ressenti qu'à le décrire. C'était une façon de se laisser surprendre ou de permettre à d'autres types d'intelligences de se déployer pour refléter la réception de leur moment marquant de la performance. Dans une recherche sur des dessins d'enfants faits au Japon, les chercheurs Reiko Kitahara et Takeshi Matsuishi présentent ce médium comme une alternative intéressante pour se raconter : « En effet, les dessins retracent l'existence de celui qui les dessine et révèlent ses pensées et son moi profond. Aussi, le dessin est une activité appréciée, car il stimule le désir universel de s'exprimer

et ainsi de montrer ce que l'on ressent. » (Kitahara, R. & Matsuishi, T. 2001, p.15) En utilisant cette stratégie, j'espérais toucher une sensibilité différente afin de rejoindre autrement certain·e·s spectateur·ices-participant·e·s. Les sensations n'étant pas toujours quelque chose de facile à exprimer, le dessin peut permettre de le faire de manière plus intuitive.

Ensuite, je souhaitais avoir leur retour de manière plus globale sur le déroulement de l'expérience et, donc, de la dramaturgie. Je voulais qu'ils me nomment les états de corps qu'ils avaient traversés et leur niveau de stimulations. Je souhaitais qu'ils évoquent l'évolution ou l'absence d'évolution qu'ils avaient vécu·e·s. Ces éléments me permettaient de paramétrer le type de dramaturgie qui émerge de l'expérience et d'analyser de quelle manière ils qualifient leur vécu, soit en faisant référence à une histoire, une suite d'action, un graphique ou autre chose.

Par la suite, j'avais besoin de sonder leur niveau de confort ou d'inconfort par rapport au genre (ce type d'œuvre scénique de dramaturgie de la lumière). Adhèrent-ils à la proposition ou se retrouvent-ils en résistance ? Cela m'a permis de situer leur état de corps et leur ressenti dépendamment de leurs attentes et de leur réception globale. Est-ce généralement une dramaturgie qui ne leur parle pas ou qui les enthousiasme ? Cela me permettait de «situer»⁴⁵ leur état de corps et de m'attarder aux enjeux potentiels qui pourraient avoir affecté le déroulement de la performance : par exemple, un élément technique qui fait défaut ou un·e autre participant·e qui dérange l'expérience des autres. Est-ce que le fait de les accompagner à certains moments avec une voix hors champ contribuait à propulser leur imaginaire ou si, au contraire, c'était dérangeant ? Je voulais contextualiser les ressentis et en savoir davantage sur ce qui pourrait avoir nui à la maximisation (au «bon» déroulement) de leur expérience.

Ultimement, je demandais aussi des données personnelles (âge, genre, appartenance culturelle et rapport avec la lumière) pour avoir une idée de la composition de mon échantillon, puisque, comme démontré précédemment, le sensorium peut être très ancré socialement et culturellement, ainsi ces informations m'ont permis de «situer» l'ensemble. On m'a suggéré de mettre ces questions à la fin du questionnaire afin d'éviter que les participant·e·s répondent au formulaire à travers le prisme de ces données

⁴⁵ J'emploie «situer» relativement à la définition qu'en fait Donna Haraway (1988) par rapport aux connaissances et aux savoirs situés. Elle précise que c'est en prenant compte du « lieu d'où on parle » et par l'admission d'une perspective partielle que l'on pourra atteindre une plus grande justesse ou objectivité.

identificatoires. Il était préférable que ce ne soit pas la première chose qu'on leur demande et que cela reste accessoire à la fin.

Ce fut donc 55 questionnaires qui auront émergé des représentations finales de ma recherche. C'est une bonne quantité, considérant qu'il n'y a eu que six représentations et une générale, avec une jauge de 10 personnes à chaque fois. Les participant·e·s ont été généreux·ses dans leur commentaire et cela m'a permis d'avoir un ensemble de réponses variées. Mon échantillonnage était principalement composé de personnes d'origine québécoise, quelques personnes mixtes, deux européen·ne·s-canadien·ne·s, deux sud-américain·e·s, une française et un indien (tous, vivant au Québec) me connaissant ou issu·e·s du milieu théâtral, avec une propension assez élevée de concepteur·rice·s lumières. Cela dit, les participant·e·s ne semblent pas s'être gêné·e·s pour soulever les éléments qui leur semblaient incongrus. C'était principalement des gens entre la vingtaine et la fin de la soixantaine, bien qu'il y ait eu un homme de 78 ans et une jeune fille de 6 ans (celle-ci n'a cependant pas rempli l'ensemble du questionnaire). Le groupe rassemblait vingt-neuf femmes, vingt-deux hommes, deux personnes non binaires et deux personnes n'ayant pas souhaité répondre, il y avait donc une bonne représentativité des genres, sans parité toutefois. Somme toute, une des prémisses importantes, c'est que le groupe semblait généralement intéressé et enthousiaste face à l'exercice, cela les plaçait donc dans un à priori plutôt positif.

À partir de cette collecte de données auprès des spectateur·ice·s-participant·e·s, je me sentais en confiance pour analyser si mes intentions de recherche de dramaturgie de la lumière actante sur les sens avaient été rencontrées. Ces questionnaires me permettaient d'appuyer les savoirs émergents qui me sont apparus d'abord et qui se sont répercutés auprès du public lors de ma recherche-crédation.

3.2 Analyse des dessins

Toutefois, avant de me lancer dans l'analyse globale des questionnaires, j'aimerais faire une parenthèse sur l'analyse des dessins en référence à la question quatre du questionnaire (annexe H), une étape que j'avais d'abord laissée de côté. Je n'avais pas cru pertinent de plonger en profondeur dans cette analyse, puisque le mémoire est avant tout textuel et que je trouvais l'analyse d'un autre médium que le texte plus complexe à transposer ensuite à l'écrit. Ceci dit, en m'y attardant, l'analyse de dessins s'est avérée complémentaire à celle des mots (analyse et l'ensemble des dessins accessibles en annexe L). J'ai été surprise d'y retrouver une réappropriation visuelle de certains principes ou procédés lumineux que j'avais employée dans ma performance. J'ai retrouvé dans les dessins des contrastes marqués, des lignes de

lumière franche (lumière concentrée) parallèlement à des rendus plus diffus (lumière diffuse) ainsi que des rythmes. À travers une série de lignes directionnelles, je comprenais la présence de la lumière entrecoupée par des moments de noir ou l'impulsion d'ouverture et de fermeture et ainsi, j'avais l'impression de mouvements rythmiques. Ensuite, je pouvais comprendre l'évolution de l'intensité lumineuse par le travail de saturation des couleurs dessinées sur le papier représentant le crescendo vécu lors de la finale. Finalement, l'ajout chez plusieurs personnes de la représentation d'un corps (ou d'une tache sombre représentant un sujet, ou d'une inscription « moi ») au centre de l'espace mettait de l'avant l'importance de la disposition du corps, du ressenti et des sensations au sein de la performance. Le fait de voir ces tâches, ces mélanges de couleurs, la diversité des textures évoquant la lumière ou la fumée m'aura permis de me replonger dans la performance, mais à travers une approche plus esthétisante et intuitive. J'ai été agréablement surprise de retrouver des rythmes, des intensités et des textures qui m'auront permis de confirmer que certains de mes principes transcendaient mon intention et se rendant jusqu'au public.

Cet exercice m'aura également donné accès à l'expression de la créativité des participant·e·s, j'y ai senti une grande liberté qui a permis à plusieurs de se lancer dans l'abstraction, en ne cherchant pas une représentativité, mais plutôt une impression, un mélange de couleur, une forme (la spirale est revenue dans plusieurs questionnaires) ou une texture. Plusieurs motifs semblaient ressortir des dessins, par exemple : les « barbots »⁴⁶ semblaient suggérer une saturation de l'espace et les contours flous proposaient une atmosphère. Il faut dire que le médium en soi appelle à l'évanescence, au flou et à l'imprécision. La présence de nombreux « soleils », de lignes rayonnantes ou de représentation figurative de machines ou de projecteurs démontrait le défi de représenter la lumière. Plusieurs participant·e·s ont même évité de répondre à la question ne se sentant peut-être pas en confiance pour se laisser aller à ce langage. C'est environ 60% de mon échantillonnage qui a répondu à cette question, alors que le reste s'est abstenu.

L'analyse des dessins m'est apparue intéressante en complément de celle des mots parce qu'elle me permettait d'avoir accès à une transposition visuelle des ressentis des participant·e·s. Cela étant dit, j'ai souvent eu l'impression lors de cette analyse d'imposer *mes* mots à ces représentations visuelles qui peuvent vouloir dire une multitude de choses. C'est pourquoi j'ai rapidement souhaité retourner aux écrits

⁴⁶ Définition de « barbot » selon l'Université de Sherbrooke : Tache d'encre sur du papier ; dessin, caractère d'écriture maladroit, confus ou informe. Gribouillis <https://usito.usherbrooke.ca/lexies/barbot>, consulté le 26-05-2025

des participant·e·s afin de ne pas imposer mon filtre à l'analyse finale. Je me suis recentrée sur leurs expressions pour mieux décortiquer la performance et c'est pourquoi je referme la parenthèse sur l'analyse des dessins.

3.3 Analyse par les verbes actifs de perturbation déterminant des états de corps

En me lançant dans le processus d'analyse des questionnaires, je me suis demandé comment détecter les états de corps qui marquait les différentes trajectoires empruntées par le public. Pour ce faire, j'ai cherché les verbes actifs de perturbation démontrant l'agissement de la lumière sur elleux et j'ai cherché à rassembler et à comptabiliser les synonymes répondants à la même impulsion. Ceux-ci s'apparentaient à certains champs lexicaux et forcément reflétaient certains états de corps, j'ai donc noté également tous les états de corps énoncés (implicitement ou explicitement) ainsi que leurs récurrences dans l'ensemble des questionnaires, mais principalement via la question cinq : « *Par quels états de corps avez-vous l'impression d'avoir passé et êtes-vous en mesure de le rattacher à un moment?* » (annexe H) qui avait le mérite d'être directe. Bien que j'aie noté plus d'une vingtaine de verbes actifs (voir la liste des verbes actifs dans l'annexe I) et plus d'une trentaine d'états de corps différents (voir la liste des états de corps dans l'annexe J), j'ai tenté de me concentrer sur les regroupements les plus récurrents, de les organiser et de les présenter par importance.

3.3.1 Détente et abandon

L'état le plus cité au sein des questionnaires fut la «détente»⁴⁷ dans laquelle se retrouvaient les spectateur·rice·s-participant·e·s, un mot qui a été écrit dans plus de vingt-deux questionnaires sur cinquante-cinq. Certes, cela peut sembler contradictoire avec la notion de verbes actifs de perturbation, mais pour plusieurs, cela semble avoir été un moment d'ancrage dans le présent où iels pouvaient «s'abandonner» et «décrocher» d'autres aléas de la vie. C'était une perturbation positive du rythme effréné du quotidien. C'est l'état qui semble avoir le plus rassemblé de participant·e·s lorsque l'on compile également ces synonymes. L'installation axée sur le confort semble avoir beaucoup plu et avoir mis les gens dans une disposition qui permettait de recevoir cette performance plus abstraite de la lumière. Dans la même thématique que la détente, certain·e·s ont inscrit avoir vécu un grand sentiment de «calme», de «confort» ou de «bien-être». D'autres se sont senti flotter. Quatre personnes m'ont parlé d'avoir eu l'impression d'être «comme sur un nuage», la texture douce et blanche de la fourrure ayant certainement

⁴⁷ Les mots ou les expressions entre guillemets sont repris directement des questionnaires des participant·e·s.

contribué à stimuler cet imaginaire. Cela a même progressé encore davantage pour quelques-un·e·s, alors que la détente s'est transformée en un sentiment «d'engourdissement», le fait de «lutter contre le sommeil», d'être dans un état «méditatif», «hypnotisé» avec certaines «hallucinations» dépendamment des participant·e·s. Certain·e·s ont, également, expérimenté : une «respiration qui s'approfondit», les «membres qui refusent de bouger» et/ou une langueur inextricable. Particulièrement avec le début, dans le noir, plusieurs ont noté une sensation de «vide qui vous absorbe».

Pour certain·e·s, cela s'apparentait à une sous-stimulation, presque à de l'apathie, mais en général, le référent de cet état de corps était assez positif dans le fait de se poser et de recevoir l'œuvre. On m'a parlé de «bed in» qui permettait un «temps d'arrêt». Une «relaxation comme chez le massothérapeute» qui déclenche même l'activation de certains organes internes, comme dans le cas d'une participante, de son système digestif. La position allongée au sein d'un dispositif axé sur le confort amène forcément ce genre d'état. Cela ne veut pas dire que la lumière n'y est pour rien. Son absence, sa faible intensité, l'atmosphère forgée par celle-ci a également contribué à un état de corps de laisser-aller mis constamment en tension avec l'expérience sensorielle remplie d'éléments inconnus. Cet état de détente et d'abandon est envisageable et encouragé par différents facteurs. D'abord, la confiance qu'accordaient les participant·e·s en la chercheuse et la création. Puis, l'état est amplifié par les effets d'un dispositif doux et chaleureux qui place le ou la spectateur·ice en son centre. Et finalement, le fait que la seule action demandée aux participant·e·s est un exercice d'observation. Bref, c'est donc l'assemblage de ces éléments qui mène vers ce résultat de type d'état de corps.

3.3.2 Perte de repères (spatiaux, temporels et de distance)

Résultant, peut-être, de cette détente, plusieurs ont noté «une perte de repères» à divers moments de la performance et à différents degrés. Dès le début, lors du **noir profond**⁴⁸, plusieurs perdaient leurs «repères spatiaux», s'amusant à découvrir qu'ils ne voyaient même pas leur main à quelques centimètres de leur visage. J'ai relevé l'impression de certain·e·s de «vivre une page blanche inversée» ou encore «un délicieux inconfort dans le noir» dû à l'inconfort et à l'anticipation qui caractérisent ce moment.

Ensuite, au cours des différentes séquences (principalement **l'imperceptible**, **l'éveil au monde** et **l'accumulation finale**), c'est davantage «la perte des repères de distance» en regard du cyclorama dont

⁴⁸ Dans le chapitre 3, je reprends la stratégie du chapitre 2 de mettre les noms des séquences réalisées (annexe E) dans Photosensible en gras pour structurer le texte.

plusieurs ont fait mention. Il leur semblait que dépendamment des sources et de l'intensité, le cyclo (qui restait bien fixe tout au long) était plus proche ou plus loin d'eux, créant une forme de distorsion au niveau de leur perspective. Lors de la séquence **architecture-sensible** le plafond de lumière et de fumée leur a même fait complètement oublier la présence du cyclorama suspendu. C'est ce qui démontre de différentes manières que la lumière joue avec notre perception de l'espace, bien que tous les éléments du dispositif restaient fixes.

Au terme de la performance, c'était le constat pour plusieurs qu'ils avaient complètement «perdu la notion du temps». Dans le **noir profond** du début, certain·e·s étaient dans l'attente (presque dans la frustration de l'impatience) que la performance débute, égrenant les secondes et les minutes jusqu'à ce que les lumières apparaissent. La performance s'est poursuivie tranquillement en augmentant toujours un peu le rythme jusqu'à l'**accumulation** finale, que certains auraient souhaité faire durer alors que d'autres trouvaient insupportable. Un peu comme le **noir** que certain·e·s trouvaient difficilement tolérable alors que d'autres y seraient resté·e·s des heures. Somme toute, ce qui revenait, c'était la récurrence du fait que les participant·e·s n'ont pas vu le temps passer et que plusieurs auraient souhaité que la performance dure encore une bonne heure. Le fait de vivre une expérience sensorielle a vraiment interféré avec leur notion du temps et les a déconnectés des éléments en dehors de la performance.

3.3.3 La curiosité, l'enthousiasme et les attentes

Pour plusieurs participant·e·s, ayant un lien de près ou de loin avec moi-même (la chercheuse) et connaissant le processus derrière, ils étaient très enthousiastes, fébriles et «curieu·x·ses» de voir ce que pouvait offrir la lumière en termes de dramaturgie sensorielle. Une excitation était palpable. Ils étaient «intrigué·e·s» d'avoir accès aux résultats de la démarche. L'aspect «recherche» avait été bien mis de l'avant par la signature du formulaire de consentement, par ma présentation au début de la performance et par la notion d'essai scénique elle-même. Ils étaient prêt·e·s à ressentir des « choses ». Peut-être qu'ils le voulaient trop, recherchant les moindres stimuli? Cette posture peut emmener beaucoup d'attentes envers les résultats. Les personnes critiques au commencement qui n'ont pas été impressionné·e·s par la proposition sont parfois encore plus déçu·e·s. Alors que les personnes enthousiastes ayant ressenti moult variations seront d'autant plus charmé·e·s. C'est une balance sur laquelle je n'avais pas le contrôle et qui venait interférer dans les données finales. En effet, il est plausible que les ressentis et les états de corps vécus par un public ayant de grandes attentes aient été exacerbés par l'anticipation. Ceci dit, je ne doute point de l'authenticité et de la qualité des réponses des

participant·e·s qui ont pris la peine de préciser au maximum leur pensée et de me la partager de manière constructive en relevant autant les failles que les effets les plus efficaces. Il faut noter également le caractère innovant qui favorise ou prédispose un état de curiosité et d'enthousiasme des participant·e·s, offrant volontairement de leur temps pour la construction de la définition d'une forme de dramaturgie non conventionnelle. Le contrat tacite entre les participant·e·s d'une recherche suggère l'intérêt de ces derniers pour la thématique du projet et l'expérience, mais cela ne veut pas dire qu'ils y adhéreront sans sens critique.

3.3.4 Le voyage ou la traversée

Ensuite, toujours dans la recherche de sensations incorporées par les spectateur·rice·s-participant·e·s, plusieurs personnes m'ont partagé qu'ils ont eu l'impression de «voyager», bien que ce ne fut que sur place. Une «forme de déplacement» s'est opérée à l'intérieur d'eux-mêmes. Ils ont ressenti le plaisir de se souvenir, de créer des liens sensoriels en relation avec des éléments de la performance qui les ont traversés et qui se sont instinctivement ancrés dans une partie de leur mémoire. Ils ont vécu une forme de «réconfort» et «d'enthousiasme à découvrir certaines correspondances», comme «des cycles» tels que les marées, les ressacs, la vie, le jour et la nuit, etc. Parfois, ce n'était pas des souvenirs réels, mais plutôt l'imaginaire qui voyageait, et ce, jusqu'aux confins de l'espace ou dans un univers extra-terrestre pour certain·e·s. L'étrangeté d'un non-lieu qu'est un studio, où tout semble possible, donne un espace à l'imaginaire pour remplir les trous narratifs de l'oeuvre.

Il faut dire que certaines images étaient davantage explicites, véritablement inspirées du corps ; les battements cardiaques et la respiration étaient d'une certaine manière retransposés en lumière. Toutefois, cela n'a pas empêché le public de se réapproprier ces séquences pour s'inventer leur propre histoire et partir dans leur imaginaire. La séquence des battements de cœur a été transposée pour plusieurs comme l'impression d'être à «l'état de fœtus» dans «le ventre de leur mère», alors que la respiration a semblé pour certains se rapporter à «des vagues». Ce fut donc les images, les rythmes et les sensations qui, en se rencontrant, permettaient à l'imaginaire d'être propulsé, donc de faire voyager le public, et c'est la variance d'états de corps qui a donné l'impression d'une traversée.

3.3.5 L'oppression et l'agression

Finalement, d'autres types de verbes actifs de perturbation sont ressortis, cette fois, par un petit groupe de personnes ayant été davantage «déstabilisé» par l'expérience. Ils ont vécu diverses formes

«d'agression». D'abord, il y avait l'agression de forme «physiologique», particulièrement de la rétine. Un participant m'a écrit que c'était comme «regarder le soleil» directement, donc que c'était douloureux. Très souvent, il n'a pas été capable d'ouvrir les yeux lorsque la lumière avait plus d'intensité.

Pour d'autres, c'était davantage «le stress et l'anxiété de ne pas savoir la nature de l'expérience», les «sursauts fréquents», les «crispations», la «peur» ou l'angoisse allant jusqu'à être «pétrifiés» dans le cas d'une participante. Deux participant·e·s ont vécu de la «panique» reliée à la fumée, qui leur a donné un sentiment de «suffocation» qui les a rendus inconfortables. On peut dire qu'une espèce de surstimulation a affecté ce petit groupe de gens. Ceux-ci ont été marqué·e·s par des réactions beaucoup plus accentuées que la moyenne, des douleurs et même des déclenchements («triggers») inattendus. Ces réactions, qui semblent prendre racine au-delà de l'expérience, au sein de sensibilités particulières, d'autres traumatismes ou d'inconforts, ont émergé par les sensations créées lors de la performance. Il est question d'un peu moins de 10% des participant·e·s qui ont fait mention d'agression, que ce soit en raison du malaise causé par une lumière trop forte dans les yeux ou relatif à la fumée. Il est certain que les agressions et l'oppression ont marqué leur trajectoire de manière plus notoire. Il m'apparaît intéressant de relater ces cas également pour démontrer l'amplitude des états de corps qui ont émergé de l'expérience. La fluctuation des effets lors de la performance était un objectif et l'expérimentation d'une forme de *qualité d'agression* faisait partie des états corporels recherchés. Néanmoins, il faut dire que ce sont principalement des éléments précis, tels que la présence accrue de fumée ou l'absence totale de lumière qui ont déclenché ces états chez certaines personnes. Il n'est jamais exclu que des personnes ressentent de manière amplifiée ce que l'on avait anticipé, surtout dans une expérience provoquant la stimulation. Nous n'avons jamais totalement le contrôle, c'est pourquoi il m'est apparu nécessaire de donner des lampes de poche à chaque personne pour qu'elles aient le pouvoir de sortir de la pièce si cela devenait trop intense pour elles.

3.4 La mise en comparaison

Une fois les états de corps qui ont traversé les participant·e·s ressortis des questionnaires, mon objectif était de vérifier si mes intentions et les procédés utilisés avaient fonctionné sur le public autant que sur moi. Ce moment de comparaison m'a permis de constater les ressemblances, les différences ainsi que les éléments qui auront pris une tournure inattendue tout en pointant les enjeux ou les éléments perturbateurs qui ont entravé l'expérience de certain·e·s. Ce fut aussi le moment pour statuer l'efficacité plus ou moins avérée de certains procédés.

3.4.1 Les ressemblances ou les résonances avec mon propre vécu

D'abord, je tiens à rappeler que le fait d'avoir réalisé le processus de création par le biais d'une série de laboratoires a permis d'élaguer au fur et à mesure les procédés les moins efficaces. Les ayant d'abord testés sur ma personne, j'ai pu mettre de l'avant ce qui m'apparaissait les approches les plus pertinentes pour mon travail. On peut statuer assez rapidement que, de manière générale, la plupart des procédés ont atteint leur objectif de générer des états de corps. Était-ce toujours celui que j'avais vécu de mon côté ou que j'anticipais? Pas systématiquement, mais souvent. Il faut dire que comme le soulève David Howes, la perception est teintée de la vie de chaque personne, leur construction du sens leur est donc propre. Ceci dit, le dessein de stimuler la sensorialité (en l'activant par les procédés lumineux) a semblé assez efficace.

Ainsi, certaines des stratégies, que j'ai travaillées spécifiquement dans mon chapitre 2, se sont dégagées des questionnaires, décelées avec justesse par les participant-e-s. Ces stratégies sont centrales dans ma création et m'ont permis de définir d'une certaine manière les bases d'une dramaturgie actante sur les sens.

L'utilisation de *contrastes*, comme défendue dans la section 2.2.2, s'est avérée avoir marqué l'imaginaire des spectateur-ric-e-s. On me parlait beaucoup des extrêmes : le noir, le minimalisme, la matérialité de la fumée avec les découpes, l'intensité maximale (trop plein). En ayant travaillé et en présentant des situations opposées, les participant-e-s détectaient mieux les différences; le vide versus l'espace saturé, l'absence vers la présence accrue amplifient l'expérience globale, et ce, à n'importe quel niveau, que ce soit dans le son, la fumée ou la lumière. L'un et l'autre permettaient d'apprécier la gradation au sein de l'œuvre. Tous les semblent avoir suivi de près ou de loin une évolution.

Le public a également apprécié *sa disposition*, comme proposé dans la section 2.2.1, le confort et le bien-être engendré par la douceur du grand lit ont encouragé une adhésion à la performance. Plusieurs ont inscrit qu'ils se sentaient au cœur d'un environnement enveloppant, englobant, ce qui faisait partie de mon approche et qui a montré l'efficacité de ma stratégie de sortir de la position assise traditionnelle du spectateur et d'orienter le regard autrement. On m'a écrit que l'on se sentait sous une couverture ou dans un cocon, ce qui a également contribué au sentiment de sécurité et de validation, important à mes yeux pour une réelle plongée dans l'expérience. *L'aspect immersif* de l'installation a permis aux spectateur-ric-e-s de se laisser glisser dans leur corps ou leur imaginaire et, de cette manière, de prendre en charge la signification dramaturgique de l'expérience, ce qui était incontournable dans cette traversée.

Finalement, un des éléments qui m'apparaissait plus abstrait à saisir, c'est *la vitalité de la lumière*, comme soutenue dans la section 2.2.3 via le mouvement et le dynamisme, que je tentais de convoquer à travers la manipulation «live» des effets lors de la performance et la recherche constante de mouvement au sein de mes procédés. Plusieurs ont fait des métaphores ou des références à des phénomènes issus du vivant pour parler des lumières : l'impression d'être dans «le ventre de sa mère», dans un «cocon», d'observer «les baleines au fond de l'eau». Évidemment, la lumière fait partie de la nature, mais en général, elle n'incarne pas directement le vivant. Ceci dit, deux participant·e·s ont généré des commentaires par rapport au sentiment de *vitalité* qui se dégageait de l'expérience : « j'ai imaginé la lumière battre des paupières » et « j'ai eu le sentiment d'être en contact avec quelque chose de vivant. » Pour moi, c'est une grande victoire qu'ils m'aient partagé ce ressenti, puisque cela fait directement écho à mes intentions et que je n'ai fait aucune mention, dans le questionnaire, de ma recherche de vitalité.

3.4.2 Ce qui n'a pas été reçu comme je l'avais anticipé

D'autre part, la lecture des questionnaires m'a également permis de prendre conscience de certains éléments qui n'ont pas évolué comme je le souhaitais ou comme je l'avais anticipé dans l'expérimentation. Des personnes ont rencontré des blocages, des inconforts ou des éléments qui les ont sortis de l'expérience. Cela ne semble pas être des commentaires généralisés, mais des réflexions fortes qui reflètent le vécu de certain·e·s participant·e·s. Il m'est donc important de prendre en compte ces cas de figure.

Par exemple, quelques personnes particulièrement sensibles ont eu un rapport très viscéral à l'expérience, un inconfort notoire en raison d'une stimulation proche de la douleur. Pour certaines personnes, leur positionnement au sein du dispositif accentuait ce rapport parce qu'ils étaient plus proches de certaines sources (sur une des extrémités) ou qu'ils les avaient davantage dans leur champ de vision (leur positionnement dans le lit). Évidemment, cela a mis de l'avant que certains endroits du dispositif étaient mieux que d'autres pour le public. Le centre du lit offrait peut-être une expérience plus immersive parce que l'on avait moins conscience des limites du dispositif. Ensuite, toujours au niveau des inconforts, je ne m'attendais pas non plus à créer de grandes peurs ou des vertiges à certaines personnes. Cela me fait penser à l'ajout potentiel d'avertissements lors de la promotion de ce genre d'événement, afin que les gens réagissant fortement à la lumière ne s'y retrouvent qu'en connaissance de cause. Ceci dit, cela peut aussi créer l'effet inverse de provoquer des attentes ou des craintes démesurées pour d'autres.

Paradoxalement, j'ai été surprise de recevoir précisément ce commentaire opposé à ceux ayant vécu un inconfort, et ce, à de multiples reprises, qu'ultimement, peu de gens ont été réellement "agressés" par la lumière. Pour plusieurs, les stimuli lumineux n'étaient pas particulièrement intenses ou douloureux. Le niveau de confort de la plupart des gens n'a pas vraiment été outrepassé comme je l'anticipais. Je pensais travailler certains états de corps au seuil de l'agréabilité, qui feraient grincer des dents, qui donneraient des palpitations, bref, qui joueraient sur les nerfs des participant·e·s, mais, mis à part quelques personnes très sensibles, ça ne semble pas avoir importuné tellement le public. De manière plus surprenante pour moi, plusieurs personnes ont plutôt relevé que c'est davantage le son qui les a incommodés lors des passages plus intenses. N'ayant pas eu cet inconfort, j'ai eu peur que certaines sonorités ou séquences sonores aient pris trop de place dans l'expérience de certain·e·s participant·e·s, cela démontre que l'on ne peut tout prévoir.

Il y a aussi deux participant·e·s qui n'ont pas vraiment réussi à adhérer à la proposition et à plonger dans l'expérience immersive. Ceci équivaut à 3,5% de l'échantillonnage, mais leur expérience demeure significative. Ils sont resté·e·s à distance, incapables de voir davantage que des lumières qui s'allument et s'éteignent. Ils n'ont pas créé de relation particulière avec l'œuvre et la dramaturgie n'a pas opéré pour eux.

Dans cette même perspective de retenue d'une plongée au sein de l'expérience, une personne a soulevé la dichotomie entre une expérience qui devait aller « au-delà des mots »⁴⁹ et la présence d'autant de mots via la voix hors champ. Cet ajout de portions de textes issues de ma revue de littérature visait à guider ou à permettre une certaine réflexion chez le public. Je voulais offrir certains ancrages à l'auditoire sur les objectifs de la recherche. Toutefois, la constante réactivation du rationnel tout au long de la performance empêchait certaines personnes de se laisser aller complètement, puisque le cerveau était constamment ramené à réfléchir pour analyser et comprendre les paroles qui lui était insufflé.

Une personne a également soulevé que la position de contemplation suggérée par le texte et la position corporelle couchée créait, pour elle, une barrière dans son interaction avec l'œuvre. Elle écrit : « J'étais plutôt dans l'attente et l'analyse. La position suggérée impliquait une certaine passivité et incitait à un

⁴⁹ Traduction personnelle d'une citation, que j'ai employé dans le texte énoncé en voix off lors de l'essai-scénique, de James Turrell : «My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought.» <https://jamesturrell.com/about/introduction/>

usage de l'intellect plutôt que de la corporalité. Je me sentais appelé à contempler, mais pas tant à jouer.» Il est vrai que le discours scientifique et littéraire autour du médium de la lumière, et surtout de la position d'observateur évoquée, encourageait une certaine intellectualisation du procédé. La position d'écoute et de réflexion peut rendre la plongée plus difficile lorsque l'on est coincé dans sa tête. Cela peut devenir contre-intuitif de se laisser aller simplement dans son ressenti corporel parallèlement à l'énonciation d'un discours sur la perception ou la réception.

Cela dit, plusieurs participant·e·s ont tout de même été en mesure de le faire. Selon la disponibilité de leur attention, iels attrapaient quelques bribes de mots énoncés ici et là, et la plongée s'opérait dans leur corps les coupant de la quête de sens. Iels ne cherchaient pas non plus une mobilité dans l'espace pour jouer avec la lumière, iels se laissaient simplement imprégner. Certain·e·s se sont davantage accroché à l'expérience presque d'ASMR⁵⁰ (*autonomous sensory meridian response* ou, en français, *réponse sensorielle culminante autonome*) de la voix douce et posée de l'enregistrement, cette technique de relaxation basée sur des *stimuli* auditifs, notamment par le chuchotement. Pour d'autres, c'était tout simplement trop de *stimuli* à absorber au même moment, iels ont donc cessé d'écouter et de chercher un sens aux phrases, n'entretenant pas de frustration par rapport à la voix.

Somme toute, il y en a tout de même pour qui ce fut un désagrément important. Iels se sont sentis brimé·e·s dans leur liberté de recevoir l'expérience. Pour elleux, c'était comme si le discours leur racontait comment percevoir chaque segment et qu'iels n'avaient plus de place pour vivre autre chose. C'est un point très important qui a été soulevé et qui m'apparaît juste, il y avait effectivement probablement trop de texte dans la performance. Les informations soulevées au début ont été bien reçues afin de donner le cadre de l'expérience, mais les énoncés qui arrivaient pratiquement jusqu'à la fin de la performance semblaient de trop et nuisaient à l'expérience corporelle qui se voulait effectivement «au-delà des mots».

3.5 Caractéristiques d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens

Après avoir réalisé mes quatre laboratoires, les représentations et l'analyse des questionnaires, j'en arrive finalement au moment de ressortir les caractéristiques importantes qui mènent au développement d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens selon ma perspective.

⁵⁰ Définition d'ASMR : «Sensation de bien-être provoquée par certains *stimuli*, notamment auditifs » <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/asmr>, consulté le 10-04-2025.

D'abord, la première caractéristique et l'élément moteur de cette dramaturgie sont la recherche d'une lumière visant une forme **d'agentivité**⁵¹ (une capacité d'agir) sur les corps et **une vitalité** qui transcende l'expérience. Sans cette quête, rien n'aurait persisté de mon exploration. Bien que ce ne soit pas évident pour le public qui assiste à la performance, la motivation intrinsèque à développer une lumière qui se manifeste le plus organiquement possible permet à la dramaturgie de se déployer. Tous les procédés lumineux se devaient de suivre la contrainte de donner l'impression d'une force, d'une tension et d'être en vie. Dans *Photosensible*, il n'y avait aucune image fixe. Parfois, c'était de lentes progressions à peine perceptibles, mais il y avait toujours un mouvement ou un rythme. L'immobilisme ramène au tableau, à l'image et aux natures mortes, alors que pour faire écho à un corps en vie, la recherche de vitalité est incontournable.

Forcément, en tentant d'agir sur le corps, il en résulte une **forte présence de réactions physiologiques**, ce qui pourrait être amalgamé à **une sensibilité générale exacerbée** incluant **les perceptions des organes sensoriels et de la somesthésie**⁵². Cela regroupe tout ce qui mobilise la perception consciente du corps : des sensations cutanéomuqueuses, des viscères, des éléments du système musculaire, osseux et articulaire. La somesthésie rassemble le tact, la proprioception, l'équilibre, la kinesthésie, la thermoception et la douleur. Les organes sensoriels, plus connus, réunissent quant à eux : la vue, le goût, le toucher, l'odorat et l'ouïe. De cette manière, l'omniprésence de déclenchements physiologiques par la lumière est souhaitée et recherchée au sein de la dramaturgie pour faire vivre le spectacle dans le corps des spectateurices-participant-e-s. Dans le cas de *Photosensible*, diverses manifestations du corps se sont fait sentir de manière très concrète chez les participant-e-s : « un ajustement constant de la rétine », « une respiration troublée par les rythmes lumineux », « la chaleur de la lumière sur la peau », « une douleur aux yeux à cause de la puissance de la lumière » ou l'impression de « suffoquer » à cause de la fumée. Certain-e-s ont même vécu-e-s « la présence d'extraordinaires phosphènes⁵³ », phénomène de sensation, devant l'œil, d'éclairs lumineux blancs ou bleutés, principalement à la fin de l'expérience, suite à la grande

⁵¹ Dans ce chapitre, je mets en gras et en italique les éléments constitutifs des caractéristiques d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens pour les mettre en exergue dans le texte.

⁵² Définitions de *la somesthésie* venant d'un mélange de diverses sources : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/somesthésie/73394>, <https://www.academie-medecine.fr/le-dictionnaire/index.php?q=somesthésie>, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8876194/somesthesie>, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/somesthesie>, toutes consultées le 23 août 2024.

⁵³ Définition du dictionnaire Larousse de Phosphène : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phosphène/60375>, consulté le 7 août 2024.

accumulation d'intensité de lumière. Toutes les manifestations de ces réactions physiologiques sont autant d'exemples de cette recherche de variations dans les ressentis-sensations (de notre sensorium) et de la tension interne qui s'accumule avec les vibrations extérieures qui créent les différents états de corps (Guisgand, 2012) qui marquent l'œuvre.

Ces états de corps et ces réactions physiologiques sont la métaphore de la performance et permettent de nous faire traverser quelque chose, mais ultimement ce qui ressort de cette dramaturgie c'est qu'il faut **la vivre**, il faut **l'expérimenter** pour qu'elle opère. Si on ne l'a pas vécu, on ne peut y faire du sens. Et si on ne ressent rien, on passe à côté de son sens. La dernière caractéristique majeure de cette dramaturgie, c'est qu'elle s'appuie sur **l'expérimentation**. Dans *Photosensible*, à titre de créatrice, je n'impose pas un discours précis et fixe sur le monde, le propos est très libre. Le «sens», «l'histoire» ou la «signification» **émergent de manière introspective de l'expérimentation comme incarnation et compréhension du monde**. C'est une dramaturgie qui prend ancrage chez les gens qui assistent à la performance. Une attention sur soi, sur son ressenti, permet de déceler les tensions et l'incorporation de sensations en interdépendance avec l'évolution lumineuse dans l'espace. Il n'y a pas de ligne narrative claire, c'est une série de changements plus ou moins importants qui s'opèrent en nous, de diverses stimulations de nos sens.

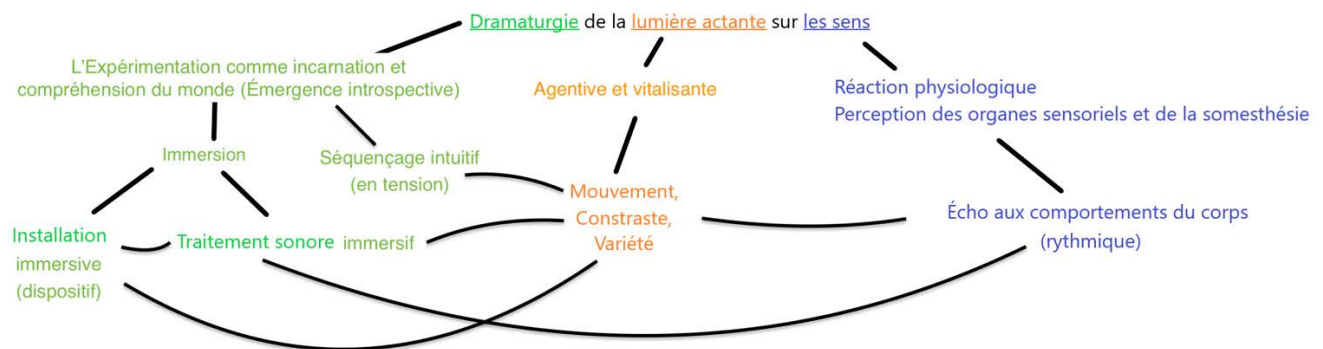


Figure 3.1 Caractéristiques et procédés permettant de définir une dramaturgie de la lumière actante sur les sens

3.5.1 Les procédés qui permettent d'atteindre les caractéristiques de la dramaturgie

Maintenant que les caractéristiques de la dramaturgie de la lumière actante sur les sens sont bien établies (expérimentation/émergence, agentivité et vitalité, réaction physiologique), il est plus facile de déterminer quels procédés ou quelles stratégies ont été réellement utiles pour arriver à la réalisation

d'une performance qui les déploie. Pour mieux présenter ces procédés et ces stratégies (troisième et quatrième ligne de la figure 9), j'ai réalisé un diagramme qui les inscrit dans une perspective de ruissellement par rapport aux caractéristiques. Je les nommerai rapidement d'abord, puis je détaillerai chaque élément dans les sections subséquentes.

La première branche, qui découle «d'une dramaturgie émergeant chez le spectateur ou la spectatrice à travers son expérience», s'active grâce à un **séquençage des procédés lumineux (qui crée les états de corps) en tension perpétuelle** et à cette fameuse plongée interne qui, elle, est facilitée par **l'immersion**. **La tension** entre les procédés lumineux permet de garder l'attention du public au fur et à mesure de la performance, alors que **l'immersion** sous-tend la possibilité d'un certain lâcher-prise et l'adhésion (contrat tacite) à la forme dramaturgique. Elle est concrétisée par **l'installation** et **le traitement sonore** qui permettent de créer une ambiance englobante contribuant à notre capacité de décrocher du réel et de plonger dans l'atmosphère proposée.

La deuxième branche qui vise «une lumière actante» propose d'atteindre l'agentivité et la vitalité de la lumière grâce **au mouvement, au contraste et à la variété d'effets ou d'états de corps**. D'abord, **le mouvement** dans les procédés lumineux crée un environnement organique qui semble «vivre» en même temps que nous. Le **contraste** permet le passage d'un écart à l'autre, ce qui facilite la distinction entre les différents états de corps et garde une tension comme stratégie globale de la performance. La présence de **multiples états de corps** donne également l'effet d'une évolution dans l'œuvre et l'impression de vivre une traversée. Et, la **multiplicité des effets** (lumineux) permet de constamment renouveler l'attention du regardant.

Finalement, pour la dernière branche issue «des sens» qui fait état de réactions physiologiques marquées, c'est le procédé de faire **écho à des rythmiques du corps** qui semble avoir le mieux atteint les spectateur·rice·s, en réveillant leur imaginaire et leurs sensations. Ce procédé permet de ne faire qu'un avec l'ensemble et de permettre aux participant·e·s de se sentir partie prenante de l'écologie de ce milieu.

Ce sont donc l'ensemble de ces procédés qui permettent de mieux atteindre une ou l'autre des caractéristiques fondamentales. Toutefois, il n'est pas nécessaire d'avoir tous les procédés au sein d'une œuvre pour atteindre le type de dramaturgie. Néanmoins, je développerai plus profondément comment je me suis approprié ces stratégies afin de rendre chaque action toujours plus utile et liée à l'objectif de recherche.

3.5.1.1 L'immersion dans le dispositif et le traitement sonore

Un des éléments primordiaux, c'est l'avènement de **la plongée** en nous-même (Boisclair 2019), on veut que cet abandon à l'expérience se produise pour que le processus opère. Pour atteindre **une immersion**, il faut être immergé, il faut baigner dans l'environnement et pour ce faire, le dispositif (installation) et l'environnement sonore s'avèrent des éléments centraux. Un travail à 360 degrés autour des spectateur·rice·s-participant·e·s, que ce soit dans le positionnement de l'installation (le lit dans le cas de *Photosensible*) au centre de la pièce ou dans l'installation des boîtes de son en *surround*, s'avère une stratégie efficace. Aussi, pour que les participant·e·s se sentent détendu·e·s et aptes à plonger, on doit éliminer les irritants extérieurs, rendre l'expérience la plus attrayante possible afin de la vivre intensément, d'y donner un sens et de se l'approprier.

Ainsi, **le dispositif** doit regrouper plusieurs qualités pour favoriser l'adhésion des participant·e·s. Une forme de confiance doit être établie. Il est souhaitable que les participant·e·s se sentent en sécurité pour mieux entrer entièrement dans la proposition. Un dispositif invitant et confortable permettant une certaine détente est intéressant à ce niveau. Le public devrait aussi avoir une certaine liberté. Peut-être, est-ce en se levant, en changeant de position ou en pouvant interagir avec l'œuvre que cela prend son sens? C'est un élément que j'aurais peut-être pu pousser plus loin avec *Photosensible*. Il est également souhaitable que la position du corps active un autre régime d'attention, que celui plus habituel des spectateur·rice·s en salle (assis sur un siège), puisque cette dramaturgie propose un rapport plus intime avec les sensations corporelles. Cela permettrait également de faire résonner leur corps avec des expériences significatives vécues (par exemple dans le cas de *Photosensible* la position couchée pour l'observation des étoiles).

La conception sonore est certainement la deuxième clé pour atteindre l'immersion et donner de la profondeur à la performance. Dans le cas de *Photosensible*, le fait d'avoir mis des micros directement sur les lampes permettait que l'ambiance sonore augmente le champ d'action des projecteurs lumière sur différents organes de perception, particulièrement à travers un travail de synchronicité entre le son et la lumière qui donnait une organicité et une profondeur aux stimuli visuels. L'échange constant entre les sources lumineuses et la sonorité s'avèrent extrêmement riches pour accentuer le sentiment d'intégration du corps au dispositif. Les vibrations sonores accompagnant les vibrations visuelles proposaient une approche holistique. Pour Gabrielle (ma conceptrice sonore) et moi, il était évident que le type de sonorité devait également se marier avec la nature du projet, soit une certaine recherche d'organicité via des

machines. Par exemple, la rythmique d'un battement de cœur (au niveau de la lumière) est amplifiée (sonorement) par un microphone d'onde électromagnétique qui, avec une réverbération bien choisie, rappelle la cavité de la cage thoracique. Le rythme organique des lumières devient le chef d'orchestre de la performance. Le travail sur deux dimensions (son et lumière) permet de jouer sur cette tension omniprésente entre la machine et l'organicité du projet. La recherche du son des machines à titre de générateur de l'environnement sonore met le dispositif et les projecteurs à l'avant-plan comme acteurs de la performance. Les sons récupérés des lampes permettent d'enrichir la partition lumineuse et même de la rendre encore plus grandiose, car sans l'apport du son, cette dramaturgie de la lumière ne serait pas aussi puissante.

3.5.1.2 Séquençage intuitif et en tension

Vient, ensuite, **le «séquençage» des états de corps** qui a pour objectif de **créer une traversée**. C'est l'apposition de séquences (de procédés lumineux amenant à différents états de corps), l'une après l'autre, marquée par les choix de mettre tels effets après tels effets pour garder une tension constante dans le *flow* de la performance. Le ou la créateur-ricer/metteur-r-se en scène tisse ensemble les impacts physiologiques pour qu'une dramaturgie, une "courbe", naisse et fasse œuvre. Toutefois, l'absence d'un texte fixant le discours permet une grande ouverture dans l'interprétation et la création de « sens ». Dans ma démarche avec *Photosensible*, lorsque j'ai fixé la structure de l'œuvre, il était clair pour moi que la dramaturgie s'inscrivait dans des mouvements, des actions, des lignes de tensions ou des contrastes. On passait de la déprivation au trop-plein, de l'intériorité vers l'extériorité, d'un rapport subtil-interne vers une matérialité périphérique à soi (voir l'appendice A pour le séquençage de *Photosensible*). Ceci dit, c'est une lecture qui peut être complètement déconstruite. Le séquençage que j'ai créé suit ma logique personnelle et mon intuition, mais ne possède pas le monopole du «sens». Chacun-e se le réapproprie de manière très intime. Mon travail ne veut pas dire qu'une chose spécifique, il y a trop d'éléments pouvant être interprétés de manières différentes. Ceci dit, il y a une quête intuitive d'efficacité de la courbe dramaturgique. L'objectif principal est de travailler une tension constante entre les différents états de corps pour que le public reste accroché à la performance. Il est nécessaire d'éviter l'ennui le plus possible, considérant que c'est une dramaturgie qui s'inscrit dans une ambiance sombre propice à l'endormissement. De garder le public à l'affût des événements et d'éléments de surprise permet également de nourrir cette tension essentielle.

3.5.1.3 Mouvements, contrastes et variété

En suivant la logique d'un séquençage en tension forcément **les mouvements, les contrastes et la variété** deviennent corollaires autant pour façonner les procédés lumineux qu'influencer les états de corps. Le passage d'un extrême à l'autre jusque dans les séquences, en passant du noir (début de la performance) au trop-plein (fin de la performance), démontre une stratégie sous-jacente à l'ensemble de l'essai scénique. Le champ lexical du contraste et des extrêmes était omniprésent dans la manière dont les spectateur·ice·s-participant·e·s ont qualifié leur expérience : le vide, le plein ou le trop plein, etc. C'est également cette variété qui permet de construire la courbe dramatique que plusieurs m'ont présentée spontanément, même sous forme de graphiques avec différents paramètres (voir annexe K), certain·e·s évoquent le niveau de stimulation versus le temps, d'autres des mots-clés qui représentent les séquences qui les ont marqués et finalement, certain·e·s m'ont fait des phrases-résumé, comme celle-ci : « Au début, on était dans le vide, puis l'espace s'est rempli, la lumière est devenue définie (j'ai pu la toucher) et ça a fini en trop-plein ». On retrouve toujours une variété d'états marqués et définis ainsi qu'une référence à la quantité de stimuli ressentis selon le moment de la performance (beaucoup de stimuli, quelques-un, pas du tout). Parallèlement, il y a toujours un mouvement constant suggéré par la temporalité ou par les événements dans les séquences elles-mêmes qui soutient toute la vitalité et la perception d'organicité de l'ensemble.

3.5.1.4 Écho aux comportements du corps

Pour terminer, il semble également que **l'écho aux comportements du corps** fut une stratégie efficace. Pour entrer en relation avec le corps, s'inspirer de ses propres rythmes est une manière de faire miroir et de brouiller les limites entre nous et l'œuvre, de s'ancrer dans des référents ressentis au quotidien, des éléments qui n'auraient pas forcément de valeur esthétique, mais qui, par leur rythmique bien connue, nous interpellent. En étirant un procédé dans le temps, on peut même tenter d'influencer le corps de la personne qui regarde. Dans le cas de *Photosensible*, à travers la séquence de la respiration, quelques participant·e·s m'ont indiqué avoir fini par sentir que leur corps se calquait sur le rythme observé. Pour une personne, le rythme d'ouverture et de fermeture de la lumière affectait plutôt ses paupières, qui battaient la mesure, et elle avait parfois l'impression d'ouvrir et de fermer les yeux, alors que ce n'était pas le cas. Une espèce de synesthésie des sens se faisait sentir entre les couleurs, les organes et les parties du corps répondant aux stimuli des rythmes, un mélange qui fait que tout se fond ensemble et se confond.

À travers ce chapitre, mon objectif a été de définir des caractéristiques qui représentent une dramaturgie de la lumière actante sur les sens des spectateur·rice·s. Selon mon travail et ma recherche, cette dramaturgie est construite sur une approche de l'expérience comme incarnation du monde, sur la quête de réactions physiologiques, sur l'émergence d'un sens unique à chaque spectateur·rice-participant·e et elle est constituée d'un type de lumière ayant une certaine agentivité et une vitalité. Ces fondements caractéristiques sont soutenus par des procédés précis, qui pour mon essai scénique, ont consolidé l'ensemble de la proposition, tels que l'immersion (au sein de l'installation et du traitement sonore), le séquençage intuitif et en tension, le principe du mouvement-contraste-variété et l'écho aux comportements du corps. Ces procédés s'appuient et se lient d'une certaine façon les uns sur les autres, puisqu'ils ont le même objectif de créer des états de corps variés chez les spectateur·rice·s-participant·e·s. Cette dramaturgie qui émerge, et ce de manière distincte, chez chaque personne devient un reflet du participant ou de la participante, de ses souvenirs, de ses expériences et de son rapport à la lumière. C'est pourquoi j'ai ressenti le besoin et le désir d'avoir des retours personnalisés en employant des questionnaires qui me donneraient accès à une part de leur intimité et de leur façon de voir le monde. La lumière est un médium tellement vaste et omniprésent que tenter de décortiquer son impact sur nous était certainement une grande entreprise. En l'ancrant dans l'imaginaire, j'ai l'impression de lui redonner une place de choix afin qu'on la considère davantage et que l'on se permette de jouer avec elle dans une perspective dramaturgique.

CONCLUSION

Cette recherche sur le développement d'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens a, d'abord, été soutenue par l'impulsion de créer une performance dans laquelle la lumière agit directement sur le corps. En m'appuyant sur les qualités intrinsèques du médium-lumière, il s'agissait d'interroger son influence sur notre sensorium et les modalités par lesquelles une forme d'organicité pouvait émerger. En m'appuyant sur la pensée des nouveaux-matérialistes, je souhaitais faire ressortir cette capacité vibratoire de la lumière pour déployer cette agentivité sur le corps humain. Mon exploration s'est donc basée sur les tensions et les sensations que moi-même et les participant-e-s avons vues émerger en nous lors des laboratoires et de la présentation de ma création *Photosensible*. De cette manière, c'est la relation entre les différents êtres en présence, les matières (lumière, son, matérialité de l'installation), moi-même (la conceptrice/metteuse en scène) qui manipule en temps réel le rythme de l'expérience et la réception des spectateur-ice-s-participant-e-s qui est devenue le cœur de l'expérience. Ainsi, j'ai présenté un essai scénique déployant les préceptes de cette dramaturgie et j'ai tenté de coucher sur papier mes apprentissages, mes découvertes et mes prises de conscience.

La prémisse de ma recherche s'est ancrée dans ma position de praticienne-réflexive, ayant exploré diverses manières d'utiliser la lumière comme élément moteur à la création au cours de mon parcours académique et professionnel d'éclairagiste, c'est dans une quête de rassembler ces savoirs et de les approfondir que j'ai orienté mon travail. Des artistes ayant des approches similaires que ce soit lors de la démocratisation de l'électricité en 1900 (Fuller, Salzmann, Wilfred) ou de nos jours (Bussièrès, Dalphond-Laporte, Delorme-Bouchard) ont fait office d'inspirations et d'influences pour les procédés lumineux et les stratégies de création à explorer en laboratoire. Des chercheur-se-s tels que Bruno Latour, Jane Bennett, Fabrizio Crisafulli, Anyssa Kapelusz, Louise Boisclair, Juhani Pallasmaa, Christ Salter, David Howes, Philippe Guisgand et Gustav Freytag ont soutenu les concepts fondamentaux qui structurent mon travail. Ainsi, c'est en définissant le type de lumière dans lequel je m'inscrivais que j'ai pu réfléchir et changer ma perspective de la vitalité non-humaine et de l'autonomisation d'agent «non-vivant». La notion d'immersion est devenue centrale pour le positionnement du corps et pour la façon d'engager les sens. Ceci dit, je me suis attardée à prendre en compte la construction de ces derniers et de la nécessité d'inclure l'ensemble de la somesthésie. C'est ce qui permettra aux états de corps d'advenir et servir d'événements ponctuant la courbe dramaturgique de l'œuvre.

Sont venues, ensuite, la création du dispositif et l'exploration en laboratoire de ces concepts et de ces idées qui se canaliseront dans la réalisation de mon essai scénique. Le premier objectif a été de créer les meilleures conditions pour permettre une plongée en nous-même, décrocher du quotidien et se concentrer sur les sensations physiologiques ressenties par l'activation de procédés lumineux. Pour ce faire, l'immersion était nécessaire, mêlant un traitement sonore enveloppant et un positionnement du corps au centre de l'espace pour se retrouver au cœur de l'expérience. Afin de changer le régime d'attention habituel du public, la disposition couchée dans un grand lit de fausse fourrure surmontée d'un cyclorama suspendu a été choisie. Rappelant à la fois la cabane en couverture d'enfants, un cocon ou un nuage, c'était une installation permettant un travail tout autour et une grande variété d'accroches pour les projecteurs. L'exploitation de l'espace périphérique est omniprésente et nous garde dans une bulle floutée. Un peu comme la myopie qui distorsionne les contours, cette stratégie met en valeur l'atmosphère plutôt qu'une image précise. Mélangé à de la fumée, cela devient un écrin atmosphérique presque tangible qui nous ramène à notre propre chair. Parallèlement, afin d'insuffler une vitalité, une recherche de variété, de contrastes et de mouvements était centrale, que ce soit, dans la multiplicité des types de projecteurs (traditionnels, DEL ou projecteurs robotisés), de leur positionnement et/ou dans les couleurs (primaires et saturées). L'intégration du traitement sonore a été également extrêmement riche à la dramaturgie, mais pour éviter un double discours entre le son et la lumière, un travail d'interactivité a été réalisé en apposant des micros contacts sur les projecteurs. En captant leurs ondes électromagnétiques en temps réel, ils nous donnaient accès au chant des lampes qui s'activait en parfaite synchronicité avec les procédés lumineux. Un effet de symbiose et de vitalité transcendait la stratégie et venait toucher directement le public.

Les procédés lumineux quant à eux ont été soigneusement sélectionnés en partant du noir absolu, à un travail dans l'extrême subtilité, vers l'intégration de rythmiques du corps tels que la respiration, les pulsations cardiaques, les contractions, les influx du système nerveux, pour ensuite, vivre des électrochocs avant de revenir tranquillement au monde, entrer en relation avec celui-ci dans une architecture vaporeuse et sensible, pour finalement sentir la pluralité et la puissance de l'énergie lumineuse dans un dernier grand éclat. Dépendamment des procédés lumineux employés, les spectateur·rice·s participant·e·s ont ressenti diverses vagues de sensations et d'émotions. L'interdépendance de l'actant et de l'hôte dans cette dramaturgie fait en sorte que la courbe dramaturgique n'est mesurable qu'à travers l'évolution des états de corps de celui ou celle qui vit la performance. C'est la quantité plus ou moins grande de stimuli qui ponctue cette courbe. Je ne tends pas vers une histoire, je cherche une stimulation

contrastée. L'évolution de la performance s'inscrit dans notre sensorium qui a ses propres référents, mais dont des lignes de tensions et des fulgurances regroupent nos expériences de manière plus généralisée. C'est suite à ce constat que le besoin d'ajouter des questionnaires pour sonder les participant-e-s s'est fait sentir, question de valider mes propres intuitions et les stratégies qui ont ponctué ma création.

En me permettant d'avoir directement accès aux mots et aux ressentis du public, il m'était plus facile de ressortir des caractéristiques plus claires de la dramaturgie et de ressortir les procédés lumineux les plus efficaces. Ainsi, suite à l'analyse des retours des spectateur·rice·s-participant·e·s et à l'ensemble de mon processus de recherche, il m'est apparu qu'une dramaturgie de la lumière actante sur les sens se définit par l'activation physiologique du corps via des procédés lumineux issus d'une lumière agitive et vitalisante qui permet l'émergence en soi de son sens. Cette dramaturgie s'inscrit dans l'expérimentation comme incarnation et compréhension du monde via la perception de nos organes sensoriels qui s'active grâce à la lumière. Pour y arriver, l'emploi de procédés lumineux utilisant une variété de rythmiques contrastées et en mouvement dans un séquençage en tension au cœur d'un dispositif immersif semble la méthode la plus efficace. Faire écho aux comportements déjà présents et connus dans nos corps à travers des procédés lumineux permet également de faire miroir, de troubler et d'affecter notre ressenti.

Ultimement, c'est l'expérience de l'instant présent qui ressort du projet, elle est décuplée par le fait qu'il faut se connecter à soi, mais également qu'il faut un lâcher-prise. On accepte la perte de contrôle, de repères. On s'abandonne au voyage, même si parfois, il est ponctué d'éléments stressants. Plusieurs participant-e-s ont soulevé l'aspect contemplatif de l'expérience. C'est comme si le vide apparent de l'expérience redonnait de l'air à notre espace mental. Guidé par la beauté de la lumière, au cœur du dispositif, on peut laisser vagabonder notre esprit. On a l'impression de ralentir, puisque la concentration de stimuli est ramenée autour du médium de la lumière, tout en subtilité et en sensibilité. Cette dramaturgie permet ainsi de porter plus attention à notre environnement, mais surtout à nous-même.

Ainsi, *Photosensible* fut un merveilleux banc d'essai pour l'expérimentation d'intuitions longtemps mijotées. C'est l'idée d'employer des projecteurs lumières pour réaliser un dispositif permettant l'émergence de sensations corporelles qui permet une démonstration de la capacité de la lumière à agir sur nous. Baigner dans la lumière fait du bien, mais c'est aussi un environnement entièrement fabriqué. Cette fabrication permet un contrôle et une possibilité de reproductibilité étudiable, mais elle met en exergue la tension qui existe entre l'aspect artificiel des machines (éclairage contrôlé) et la quête de

généraliser un univers organique où la sensibilité (notre humanité) est exacerbée. Il y a quelque chose de l'ordre de l'outil pour nous influencer, parfois, dans une quête de bien-être, ou d'autres fois davantage dans la provocation. L'expérience devient un véhicule pour faire remonter certaines émotions ou états de corps à la surface. Sans trop le déterminer en amont, je me suis concentrée sur la recherche d'états de corps dans lesquels j'avais envie de me retrouver, de manière inconsciente peut-être. Je voulais me donner un espace de réflexivité pour décrocher du quotidien, pour méditer et pour plonger dans la lumière. C'est certainement ce qui sous-tend l'ensemble du projet. Et, c'est ce que j'ai compris au fur et à mesure de la performance : des tensions naissent au sein de l'expérience entre mes intentions de créatrice et la réception des participant-e-s, mais il y a quelque chose dans l'épuration (malgré le dispositif chargé) des éléments porteurs du sens qui donne de la place aux gens pour être et vivre en toute liberté.

Maintenant, si on prend un pas de recul pour analyser ce que ce genre de dramaturgie pourrait apporter au milieu théâtral, on se retrouve devant une forme axée sur l'écriture scénique s'attardant à déployer les potentialités agentives de la lumière et du son. Donnant à des éléments souvent pris pour acquis davantage d'espace dans le processus créatif, on met de l'avant l'aspect expérientiel de la forme théâtrale, déclassant le texte et la performance d'acteur·rice. Plusieurs stratégies de mise en scène peuvent être mises de l'avant pour exprimer un même événement. L'expérimentation, au sein d'écritures plurielles issues de divers médiums, permet d'essayer des procédés en salle de répétition (celle-ci doit être équipée techniquement) et de les inscrire dans une recherche constante pour définir ce qui donne le plus de sens au projet. C'est, donc, peut-être, un appel à la redistribution des pouvoirs et des approches artistiques, que je tente de faire en donnant des lettres de noblesse à une écriture de plateau scénographique qui semble générer des formes en pleines effervescences.

Comme le présente la chercheuse et professeure, Marie-Christine Lesage, on retrouve de plus en plus de *véritables pièce-paysages expérientielles*. Cette terminologie, empruntée en partie à Gertrude Stein, illustre ces œuvres axées sur la composition de « tensions et de collisions entre des médias hétérogènes » et qui, par leur processus de création complexe, proposent une différente manière de créer :

Les manières de faire dessinent ce que j'appelle des « micropoïétiques processuelles » qui se composent dans la réinvention constante des pratiques. Autrement dit, la singularisation du geste artistique tend à mettre en échec certaines valeurs dominantes du théâtre et de ses institutions, notamment en valorisant les processus et les explorations plutôt que le rythme effréné de la production, et en ne mettant pas la représentation humaine ou mimétique nécessairement au cœur de leurs œuvres. (Lesage, 2023)

Pour atteindre un certain niveau de vitalité et d'agentivité de la matière, il faut se donner du temps et des moyens, c'est-à-dire avoir l'espace pour expérimenter avec les médiums, en se mettant littéralement les mains dedans. Les potentialités, les procédés et les principes se développent au cœur d'une recherche de praticien-ne-réflexif-ve par essais-erreurs et en recadrant toujours ses objectifs après chaque cycle heuristique. Ces conditions sont nécessaires pour ce genre de forme, mais à l'encontre d'une perspective capitaliste qui souhaite arriver le plus rapidement possible à un produit présentable, ce qui rend la réalisation complexe dans cette dynamique. Lesage articule habilement ce que les stratégies de résistance à cette pensée hégémonique ouvrent pour la création :

Cette défense d'un espace où peut se déployer une pratique qui ne soit pas enchaînée à l'immédiateté d'une fin temporellement circonscrite est micropolitique, car elle tente, à l'intérieur d'un système institué, de trouver les moyens d'assouplir le format du temps de création en inventant des réserves de disponibilités temporelles. (2023)

Disons qu'une forme de dramaturgie basée sur la recherche et la mise en relation constante de médiums concrets place le projet dans une position de précarité. La demande importante de ressources de ce genre de dramaturgie au sein d'un milieu déjà sous-financé force les compromis et le don de soi. Dans ce monde néo-libéraliste et capitaliste, faire de la recherche en arts est un acte de foi. Persévérer dans ce domaine envers et contre tous tient de l'ordre du privilège. Mon projet, dans le cadre d'une maîtrise universitaire, a été rendu possible à force de beaucoup d'amitiés et de travail acharné, mais je ne sais pas s'il serait viable en dehors des murs de l'École Supérieure de Théâtre, puisque j'ai tout créé selon le matériel et le lieu à disposition. Il y a dans cette forme de dramaturgie, une injonction à s'adapter aux ressources disponibles et à tenter d'en tirer le meilleur parti. Ceci dit, j'aimerais poursuivre certains axes de recherche suite à l'établissement de ces premières bases issues de mon mémoire-crédation.

D'abord, je souhaiterais m'attarder à déployer de nouveaux états de corps grâce à la lumière en perpétuant la tension⁵⁴ entre émotions générées, événements lumineux et mouvements performatifs. Question de me renouveler, j'irais plutôt dans un registre de l'inconfort, rejoignant des états de crispation, de peur, d'étourdissement, de mal de cœur ou d'ivresse. J'ai assisté récemment à la production *Triptych* de la compagnie de danse *Peeping Tom*⁵⁵ et le niveau d'angoisse qu'elle arrivait à générer dans son univers

⁵⁴Guisgand, P. Les états de corps : <https://www.numeridanse.tv/node/70692>, consulté le 21 janvier 2025.

⁵⁵ La compagnie belge Peeping Tom présente dans ses performances dansées, à travers une riche imagerie, un combat fascinant se joue alors entre l'individu, son environnement et lui-même. <https://www.peepingtom.be>, consulté le 15 août 2025.

à la fois glauque et cauchemardesque était impressionnant. Cela m’a fait réaliser à quel point il pouvait y avoir un effet cathartique à traverser des états de corps violents, durs ou déstabilisants pour libérer des choses en nous.

J’aimerais également réfléchir au développement d’un autre dispositif pour cette dramaturgie de la lumière actante sur les sens en récupérant les caractéristiques établies, mais en les amenant encore plus loin. J’aimerais imaginer un dispositif où une seule personne est au cœur de l’expérience. Celle-ci ne pourrait donc pas être perturbée par les autres participant-e-s. L’objectif de créer une véritable bulle immersive pourrait donc être emmené encore plus loin. Le trouble des sens ne serait qu’encore plus prenant si l’on est laissé seul face à soi-même. Dans cette perspective, peut-être que l’implantation de ce genre de forme au sein d’une institution muséale permettrait de sortir des attentes du milieu théâtral et d’encourager une expérience individualisée plus intense.

Cela pourrait aussi être un lieu où l’œuvre s’inscrirait dans la longévité. Un peu comme dans la pratique de James Turrell, je pourrais envisager des installations plus permanentes et peut-être que cela permettrait de poursuivre la recherche dans le long terme sur les impacts de la lumière sur le corps. Il serait également possible de faire évoluer la performance au sein d’un même dispositif, un peu comme la SATosphere⁵⁶ à Montréal (un lieu très intéressant pour la vidéo, mais sans option d’accrochage de projecteurs lumières). Un lieu pensé pour la lumière qui permettrait d’engranger un répertoire d’œuvres variées. En effet, la création d’un espace dédié à la recherche sur la lumière où des processus émergents pourraient prendre place, une salle accessible qui serait équipée avec du matériel d’éclairage de pointe permettrait réellement d’aller plus loin dans l’expérimentation et dans la réflexion sur la perception de la lumière.

À n’en point douter, la dramaturgie de la lumière actante sur les sens n’est qu’une branche du grand arbre de la dramaturgie de la lumière. Il faudra en définir les différentes orientations et les explorer pour mieux saisir toutes les capacités du médium de la lumière et en faire littéralement un champ artistique autonome et assumé, comme Thomas Wilfred aspirait de le faire à travers *Lumia*.

⁵⁶ Le dôme de la Société des Arts Technologiques permet une approche immersive avec un travail de projection vidéo sur l’ensemble à 180° ou 210° et en vertical jusqu’à 360°. <https://sat.qc.ca/fr/satosphere>, consulté le 7 sept 2025

ANNEXE A

Liens de captation

*Avertissement la lentille de la caméra vidéo a eu beaucoup de mal à s'ajuster aux faibles intensités lumineuses ainsi qu'à l'augmentation drastique de lumière, puisque le tout a été réalisé pour l'œil humain beaucoup plus sensible à la lumière. Ces captations ont été réalisées pour archivage seulement.

Captation vidéo de la performance : Photosensible

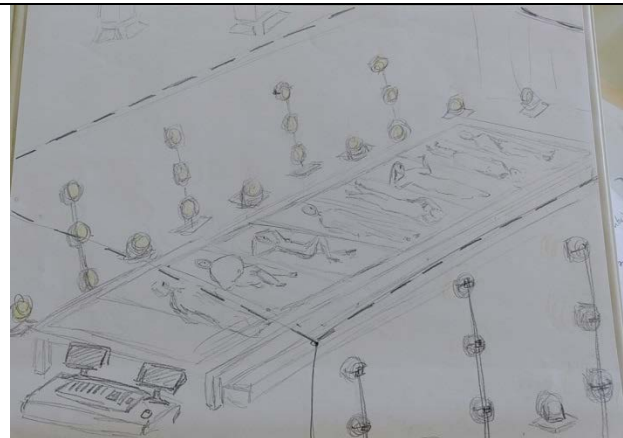
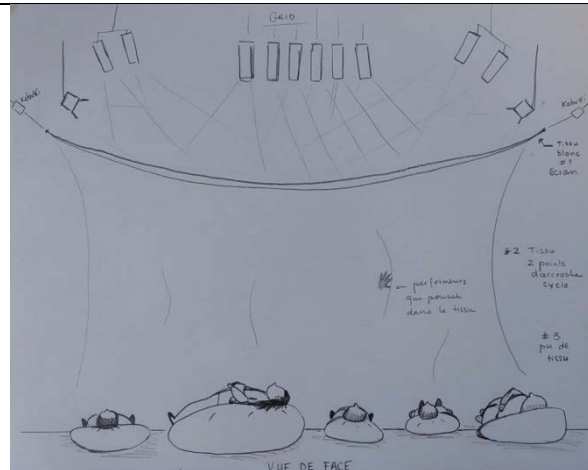
Partie 1 (Entrée publique à noir absolu) : <https://youtu.be/qQDCdPfDvPM>

Partie 2 (noir absolu à électro-choc) : <https://youtu.be/lzCNBeGgxFO>

Partie 3 (Éveil au monde à tourbillonner): <https://youtu.be/tqk432RB7IY>

Partie 4 (tourbillonner à accumulation/ rupture) : https://youtu.be/HP_DOTQQCDM

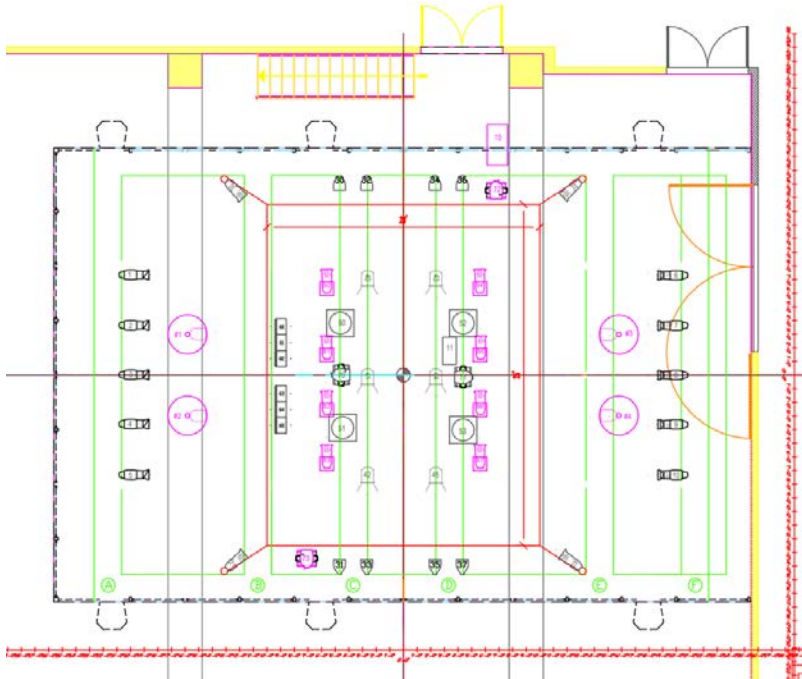
Évolution du dispositif scénographique



ANNEXE C

Évolution des dispositifs d'éclairage via les plans d'accrochage

Labo 1 -Septembre 2022



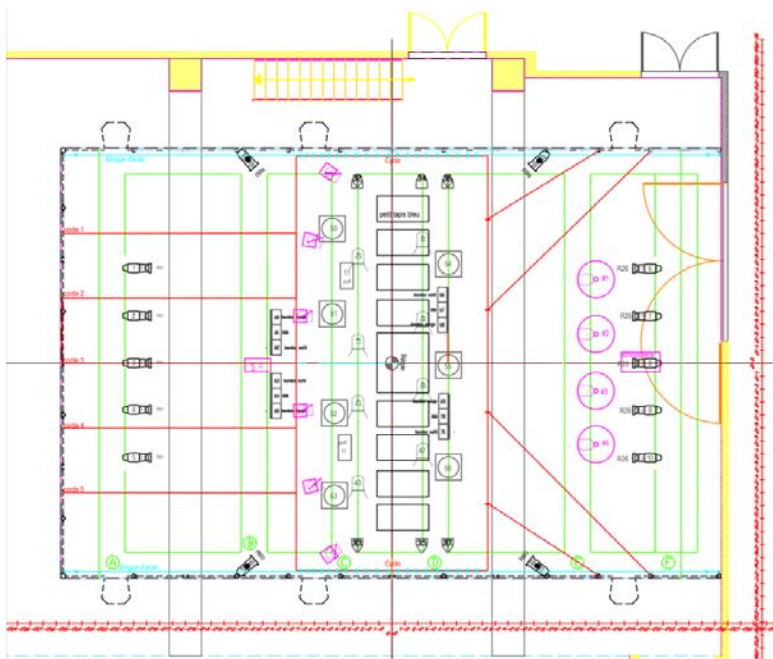
Dispositif préliminaire

Beaucoup d'appareils au sol orientés sur la toile, méthode peu intéressante.

Prémisse de beaucoup de procédés.

Manque de distance entre les moving lights et la toile.

Labo 2 - Janvier 2023



Dispositif préliminaire

Dispositif test

Tentative de mouvement du cyclo.

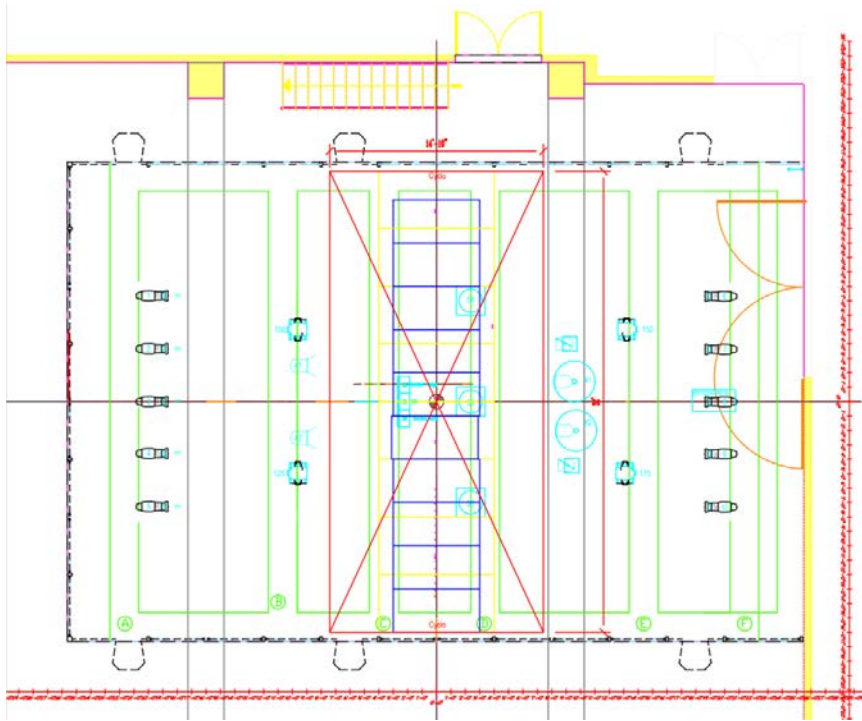
Ajout des tapis bleus dû à l'absence de pouf.

Régie au centre du dispositif pour ressentir les effets.

Mur de Par 64 pour travail de sonorité.

Démultiplication des sources puissantes (scoop, Par 64, fresnel).

Labo 3 -Mars 2023



Dispositif minimaliste dû à peu de temps de salle

Travail concentré sur les movings light avec les Mac Aura pour l'introduction du mouvement lumière.

Test de hauteur des praticables.

Dispositif minimaliste dû à peu de temps de salle

Travail concentré sur les movings light avec les Mac Aura pour l'introduction du mouvement lumière.

Test de hauteur des praticables.

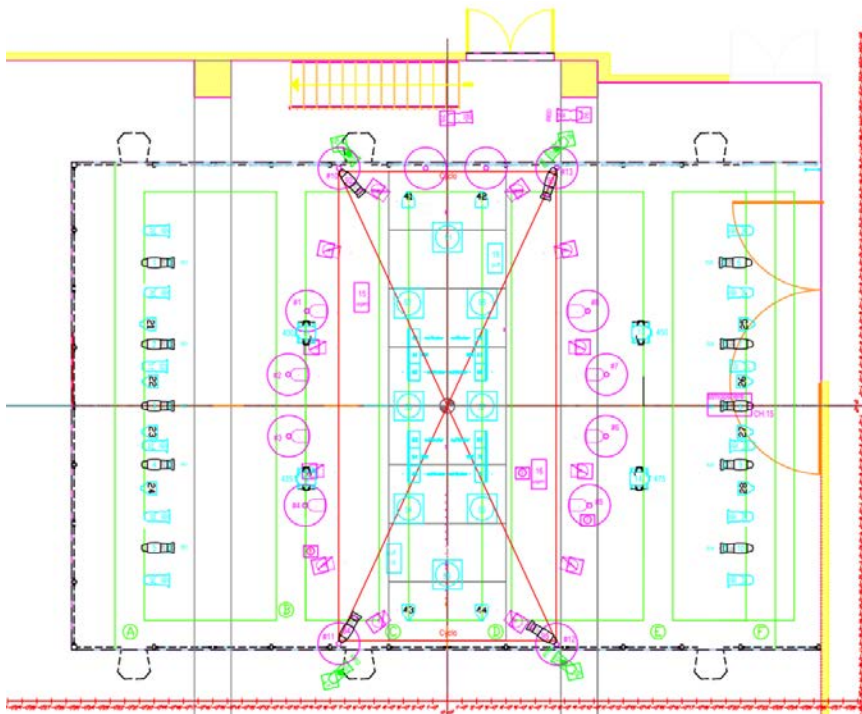
du grand lit.

Ajout du SAS de l'entrée et des microphones sur le plan.

Dispositif final

Regroupement de toutes les expérimentations. Mélange

Labo 4 - Juin 2023



ANNEXE D

Listes des procédés lumineux explorés en laboratoire

Intensité :

- Lumières ténébreuses (beaucoup de sources à faibles intensités)
- (Peu de sources à faible intensité)- extrême minimaliste
- Faisceaux tout petits (concentré – laser, mini sources)
- Pleine puissance : bain de lumière ou flash
- Une source très forte (fresnel 2k ou 5k (si disponible))

Couleur :

- Couleurs vives
- Couleurs sombres
- Gélatines multicolores – tableaux de mélange de couleurs
- Monochrome – couleur primaire -lumière : Rouge-Vert-Bleu
- Monochrome – couleur primaire -pigment: Cyan-Magenta-Jaune
- Exposition prolongée à chaque couleur (saturation de la rétine)

Mouvement :

- Motion d'un seul point de lumière (hypnotique, pendule)
- Léger mouvement de lumière subtile (flatter doucement, mouvement presque indiscernable)
- Lenteur (ligne, cercle)
- Rapide, très rapide, mal de cœur (plusieurs points en mouvement dans la même direction, tentative de mal des transports)
- Plusieurs points en mouvement dans des directions opposées

Positionnement (architecture /structure) :

- Angles des faisceaux lumières (abrupte ou bas (point d'horizon))
- Mur de lumière
- Plafond de lumière
- Plancher de lumière
- (3D) Assis ou debout avec des sources en dessous de toi et au-dessus en plus de la périphérie
- (2D) Couché au sol ou debout (tout autour de toi)
- Sources de lumière à 360°
- À côté du corps vs. direct sur le corps

Profondeur et interaction avec objet :

- Lumière matérialisé dans une grande étoffe -toile-tissu
- Lumière diffuse et irradiante d'un cyclorama
- Modulation de lampe derrière un cyclorama
- Fumée + lumière : enveloppante (dont on ne voit pas la source)
- Lumière découpée de manière franche dans la fumée (proche ou loin)

Sonorité :

- Écoute des sons des lampes sans amplification

- Jeu de musique avec l'ouverture et la fermeture du grésillement de lampe de type Par 64
- Récupération des sons des lampes avec amplification : Micro-électromagnétique sur les lampes
- Interaction (dialogue) de la lumière avec le son (ajout d'ambiances sonores (ex : drones))
- Percussion sur les lampes
- Mouvement sonore de certaines lampes (ex : moving light)

Thermoception :

- Chaleur d'un faisceau puissant sur la peau (proche, moyen, lointain)
- Recherche de froideur (absence de lumière sur la peau -retirer rapidement la source)
- Led sur la peau / tenter de sentir l'électromagnétisme de la lampe

Influence de l'humain :

- Bouger le cyclorama
- Bouger une source lumière
- Faire bouger la fumée dans la lumière

Faire écho :

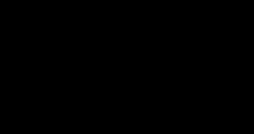
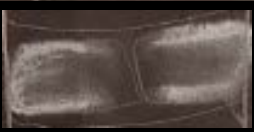
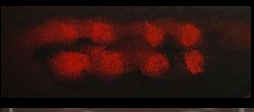
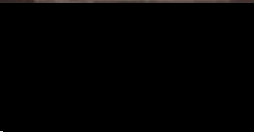
- Reflet d'univers, de monde naturel : sous l'eau, dans la forêt, dans le sol, dans les airs, soleil, etc.
- Microscopique : Vaisseaux sanguins – cellules-molécules-atomes
- Macroscopique : Cosmos (planètes), trous noirs
- Noir profond, perte de repères complète

Séquentiel :

- Motif de l'escalier
- Motif avance-recule
- Motif circulaire
- Motif de va et vient
- Motif de poursuite
- Motif de zig-zag dans un mur de Par (4x3 lampes)
- Simulation d'histoire (course poursuite, meurtre)
- Motif de chutes
- Motif de scintillement

ANNEXE E

Procédés lumineux utilisés dans Photosensible

Séquences	Images	États de corps visé	Effet / technique	Lampes utilisées	Ressentie
Noir profond		Remise à zéro / Perte de repère / Exacerbation des sens	S'assurer d'un noir profond / couvrir chaque petite lumière: craque de porte, led, etc.	Aucune	Amusement, Relaxation ou Peur
Imperceptible		Incertitude, recherche, mise en acuité, effleurement	Intensité la plus basse possible pour l'œil nu	Mac aura (source intérieur)	fatigue de l'œil, incertitude du début, curiosité,
Respiration		Détente, synchronisé - tenter d'influencer le rythme de notre respiration	régularité, chronométré et paramétré ma respiration pour la mettre en séquence lumière	Mac aura (fixure pixel)	Va et vient, déplacement, conscience de sa respiration
Pulsation		Sentiment de moiteur, d'être un fœtus	Battement de cœur calquer sur ma rythmique	Iris 3 / gel rouge	Le rouge énergisé, rapport à la chair
Contraction		Crispation interne, inconfort	son agressant, vibration rapide,	MicroH en rouge	Léger inconfort, tension
Palpitation		Flash vert et rouge, persistance rétinienne, points bleu	Battements de cœur accélérés	leko 50 deg. Rouge R26 (ouest) et R91 (est)	Malaise, inconfort
Électro-choc (système nerveux)		Flash, agression des rétines, surstimulation	Flash puissant, décharge	Scoop et microH agua / leko 50° vert et rouge	Éblouissement, agression de la rétine de l'œil
Éveil au monde (fumée)		Petits à-coups, remonter, rythme ralenti	Montée en escalier en crescendo, augmentation graduelle de la puissance	Scoop	Massage interne
Architectural		Découverte, jeu, matérialisation des faisceaux	Mur de lumière opaque juste au dessus du public	Leko 25/50 couper serré ou avec gobos	Découverte, envie de passer ses doigts dans la lumière
Tourbillonner		Encerclé, point culminant en mouvance comme une vague	Quantité importante de lampes entourant le public, jeu de poursuite et de rythmique	Pars 64 - lentille large ou médium	Étourdissement, danse des reflets sur la toile
Accumulation		Réconfort, sensation de bien-être jusqu'au dépassement du cap, puis inconfort	Augmentation graduelle d'un ensemble de lampe incandescente très puissante	Scoop, Pars 64	D'abord une chaleur agréable vers une puissance aveuglante
Cassure - Fin		Rupture	Éteindre d'un coup à la vitesse maximale des gradateurs du studio	Scoop, Pars 64 à pleine puissance	Suspension, attente de confirmation de la finalité

ANNEXE F

Photos des séquences des procédés lumineux de Photosensible

Crédit de l'ensemble des photos : Patrice Tremblay

SAS (extérieur du studio vers l'entrée)



Entrée public tamisée avec série de Pars s'allumant en suivant les spectateur·ice·s



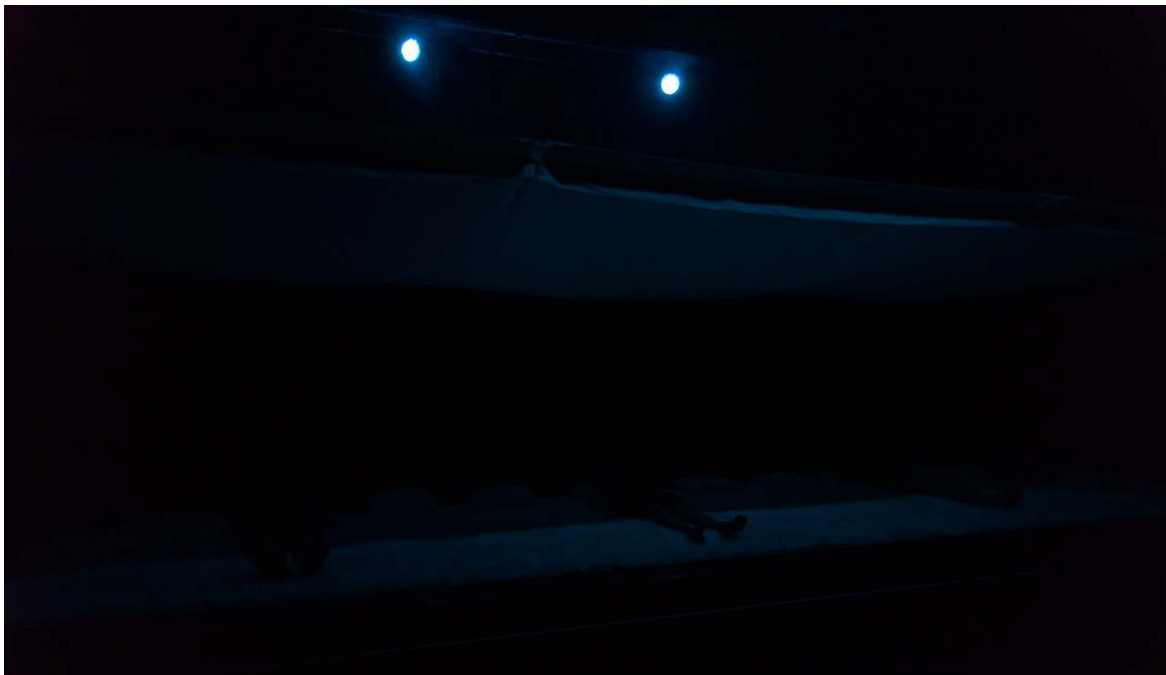
Mot de présentation



Noir absolu (pas d'image)



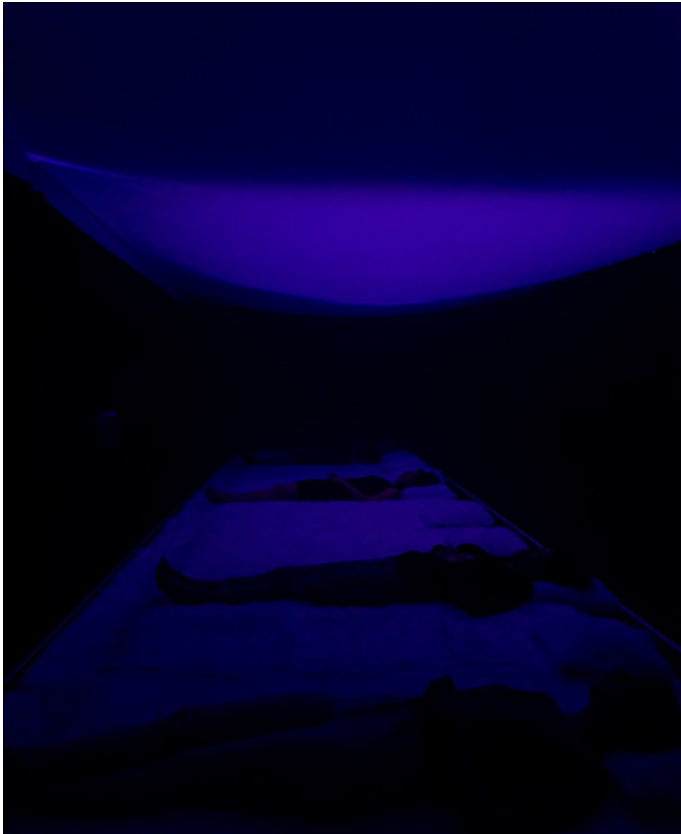
Imperceptible



Respirations



Respiration profonde (module Enttec / Max Msp)



Souffle avec fumée



Pulsations



Contraction (Crampes)



Palpitations



2x Électro-chocs (Ajout du flash des scoops non-présent sur cette photo)



Éveil au monde



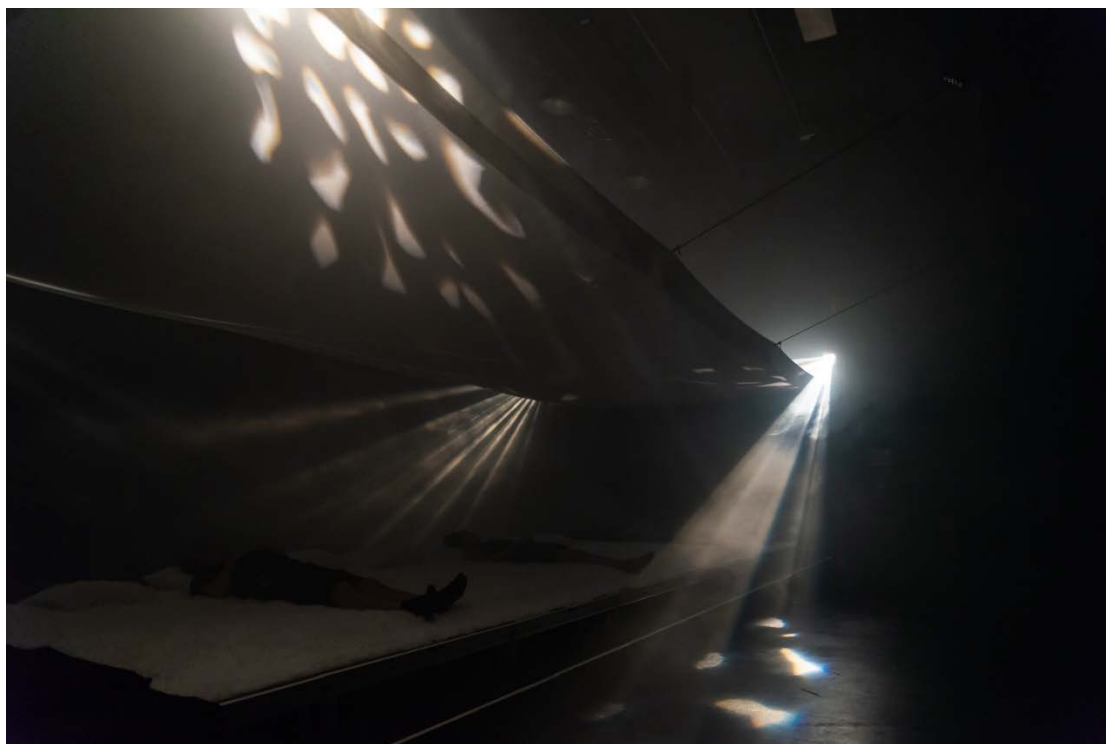
Éveil au monde avec fumée



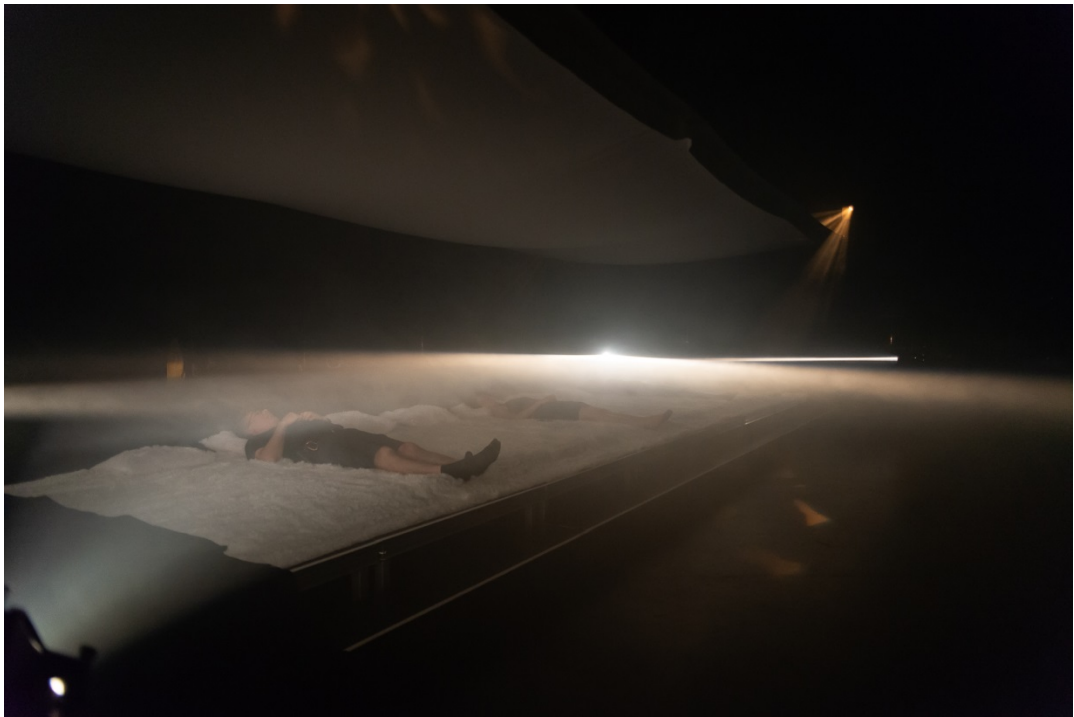
Architectural (Bordures)



Architectural (Percées)



Architectural (Plafond)





Tourbillonner (circonvolution)





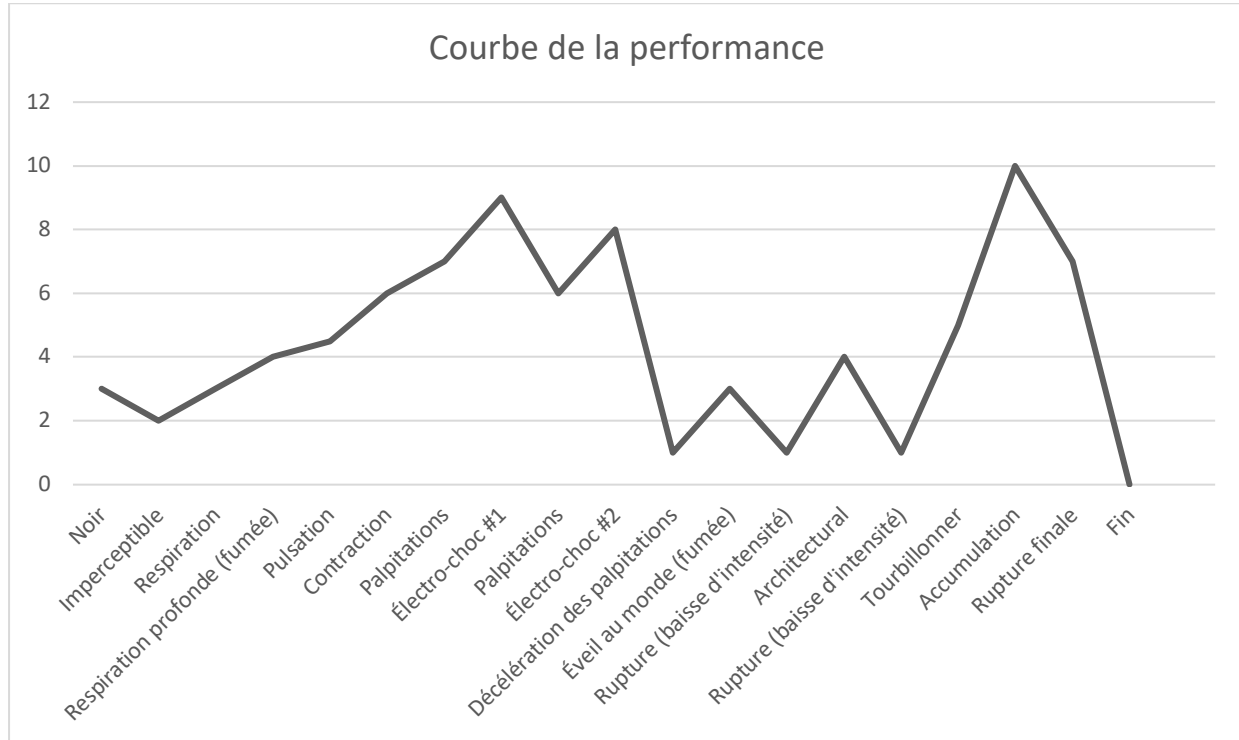
Accumulation





ANNEXE G

Courbe de la performance de Photosensible



Légende :

Axe des X

Séquences de Photosensible dans l'ordre chronologique

Axe des Y

0 : Peu de sensation

8 : Seuil du confort

10 : Extrêmement stimulé-e

12 : Douleur aiguë

ANNEXE H

Questionnaire de Photosensible

QUESTIONNAIRE

Tout d'abord, merci de vos prêter à l'exercice de remplir ce questionnaire dans le but d'étoffer la recherche sur le ressenti du public par rapport à la lumière. Vous êtes invités à répondre de manière ouverte, sans jugement et sans égard au lien d'affiliation potentiel entre la chercheuse et vous-mêmes. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses, le but est simplement d'avoir un portrait le plus juste possible de l'expérience vécue. Ne rien avoir ressenti ou s'être senti largué à un ou plusieurs moments sont également des réponses tout à fait valide. Le questionnaire devrait prendre entre 15 et 30 minutes à répondre. Les réponses ne seront utilisées que dans le cadre de mon mémoire.

Q1. Qu'avez-vous ressenti au tout début de l'expérience face au noir?

Q2. Comment décrieriez-vous votre rapport à la lumière lors de l'exercice?

Q3. Qu'est-ce qui a été le plus marquant pour vous?

Q4. Si vous aviez à dessiner le ressenti ou à exprimer de la manière la plus spontanée votre ressenti de ce moment marquant, que feriez-vous? Faites-le ici.



Q5. Par quels états de corps avez-vous l'impression d'avoir passé et êtes-vous en mesure de le rattacher à un moment?

(Ex : inconfort, détente, agression, tendu, surstimuler, sous-stimuler, incompréhension, vertige, etc.)

Q6. Comment qualifieriez-vous le déroulement ou l'évolution de la performance? (Si vous avez eu l'impression qu'il n'y a pas eu d'évolution, c'est tout à fait valide. Si vous avez eu l'impression d'une histoire, faites-m'en part ici.)

Q7. Sur une échelle de 1 à 10. Où situeriez-vous votre niveau de confort face à l'œuvre?



Q8. Sur une échelle de 1 à 10. Où situeriez-vous votre niveau de compréhension ou d'adéquation face à l'œuvre?



Q9. Vous êtes-vous senti agressé à certains moments? Si oui, lesquels?

Q10. Comment vous sentiez-vous par rapport aux phrases énoncées au fur et à mesure de la performance?

Q11. Y a-t-il des enjeux (techniques ou contextuels) qui sont venus modifier (positivement ou négativement) votre expérience?

Q12. Qu'est-ce que vous retenez de l'expérience globale?

Q13. Quel est votre âge :

Q14. Quelle est votre genre :

Q15. Quelle est votre appartenance culturelle (peut être mixte et/ou variée) :

Q16. Avez-vous un lien particulier avec la lumière :

(ex : électricien, éclairagiste, designer d'intérieur, photographe, peintre, ou non, rien de particulier)

Commentaires / Remarques :

ANNEXE I

Listes des verbes actifs de perturbation

- 1-Voyager
- 2-Plonger
- 3-S'abandonner
- 4-Accepter, s'adapter
- 5-Se relâcher

- 6-Se recueillir
- 7-En profiter
- 8-Avoir envie de toucher, de jouer

- 9-Chercher la lumière
- 10-Attendre

- 11-S'endormir
- 12-S'engourdir
- 13-Halluciner
- 14-Être hypnotisé
- 15-Vivre une grande détente

- 16-Respirer profondément
- 17-Méditer
- 18-Roder autour de moi-même (transcendance ?)

- 19-Être retenu·e (incapable de plonger)

- 20-Être aveuglé (avoir l'impression de regarder le soleil (douleur))
- 21-Suffoquer
- 22-Être agressé
- 23-Se crispier
- 24-Sursauter
- 25-Être anxieu·x·se
- 26-Être pétrifié

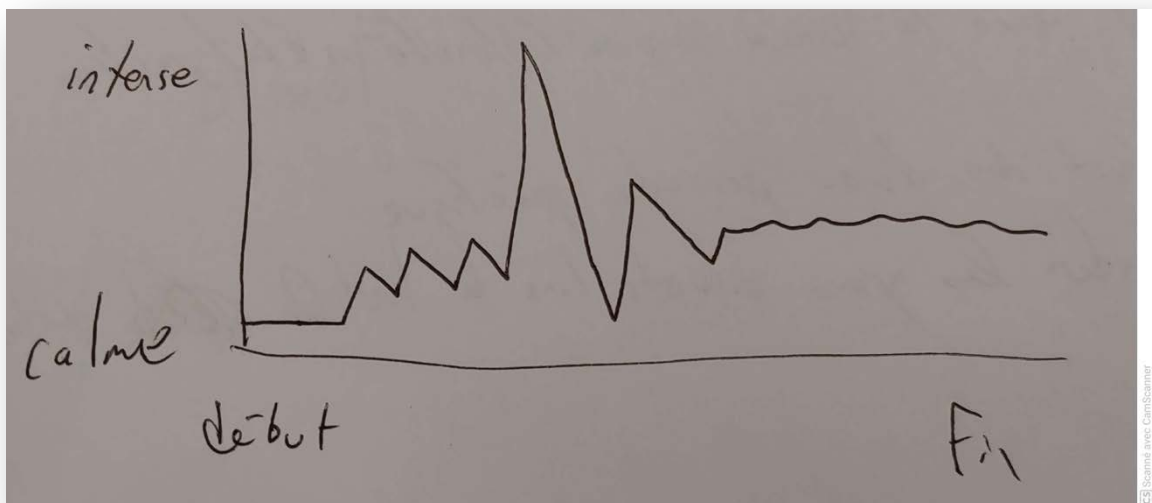
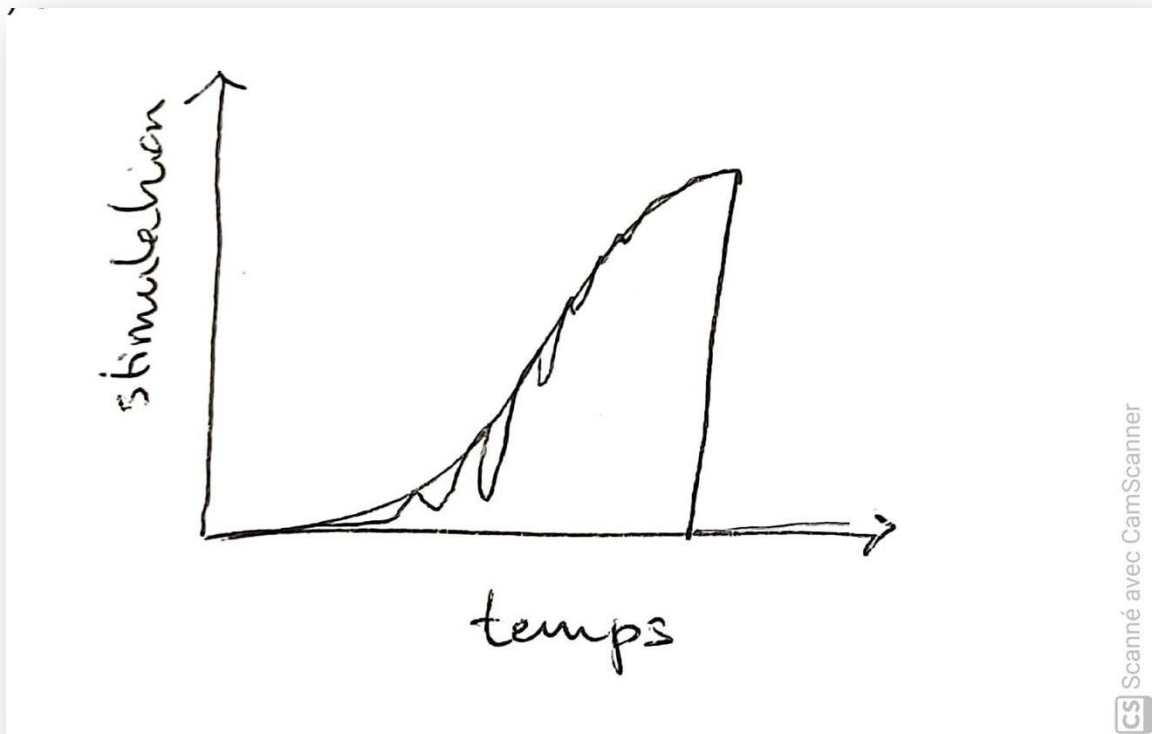
ANNEXE J

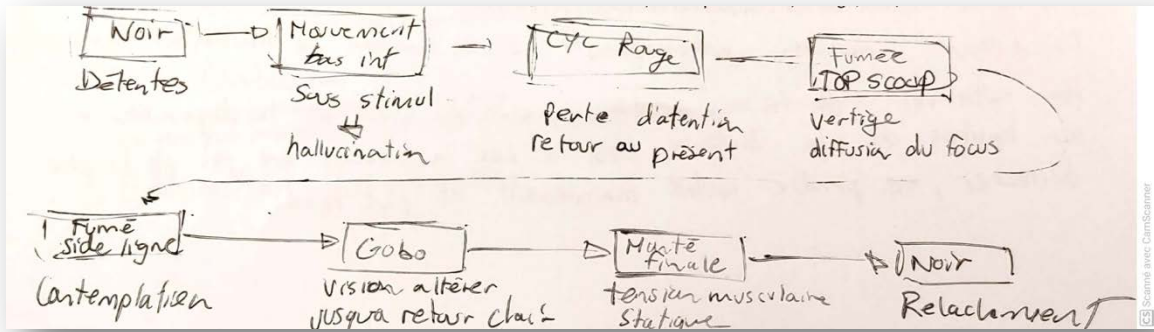
Liste des états de corps énoncés par les participant.e.s

- 1-Confort
- 2-Sentiment de sécurité
- 3-Inconfort (dans le dispositif)
- 4-Curiosité, intrigué
- 5-Rire intérieurement
- 6-Excitation
- 7-Lutter contre le sommeil
- 8-Endormi
- 9-Détendu
- 10-Relax
- 11-Calme / sérénitude
- 12-Bien-être
- 13-Apaisé (Le corps et l'esprit)
- 14-Flotter
- 15-Se recentrer sur soi
- 16-Soulagement
- 17-Être sous-stimuler
- 18-Apathie
- 19-Attente
- 20-Être surstimulé
- 21-Tension musculaire
- 22-Hyper vigilance
- 23-oppresser
- 24-pétrifier
- 25-angoisser
- 26-agresser
- 27-Perdre ses repères (spatiale, temps et la notion de distance)
- 28-Sentir un vertige
- 29-Chercher appui
- 30-Être émerveillé-e
- 31-Sentir une sensualité

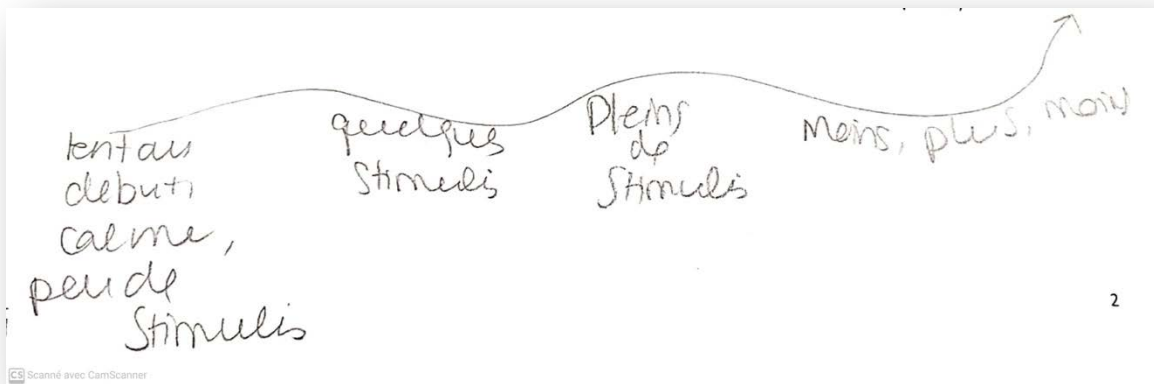
ANNEXE K

Rassemblement des graphiques de la courbe dramatique de quelques questionnaires





Passer du noir au flou au calme à la fin puis à la union intense.



Q5. Par quels états de corps avez-vous l'impression d'avoir passé et êtes-vous en mesure de le rattacher
(Ex : inconfort, détente, agression, tendu, sur-stimuler, sous-stimuler, incompréhension, vertige, etc.)

détente = noir/bleu/mauve
énergie = rouge
agression = rouge flash
bonheur = jaune
Confort = noir/blanc variation

Pour ma part, une courbe dramatique semblait claire : au départ, une pulsation, prenant de plus en plus de place, dans une approche "organique". Puis, des approches plus plastiques, variant et se jouant des perceptions. Il en va de même avec l'organisation du discours. Comme si la lumière au départ nous disait : je suis enfin et qu'ensuite, elle disait : "voilà tout ce que je peux être. Tout ce que je peux vous faire vivre."

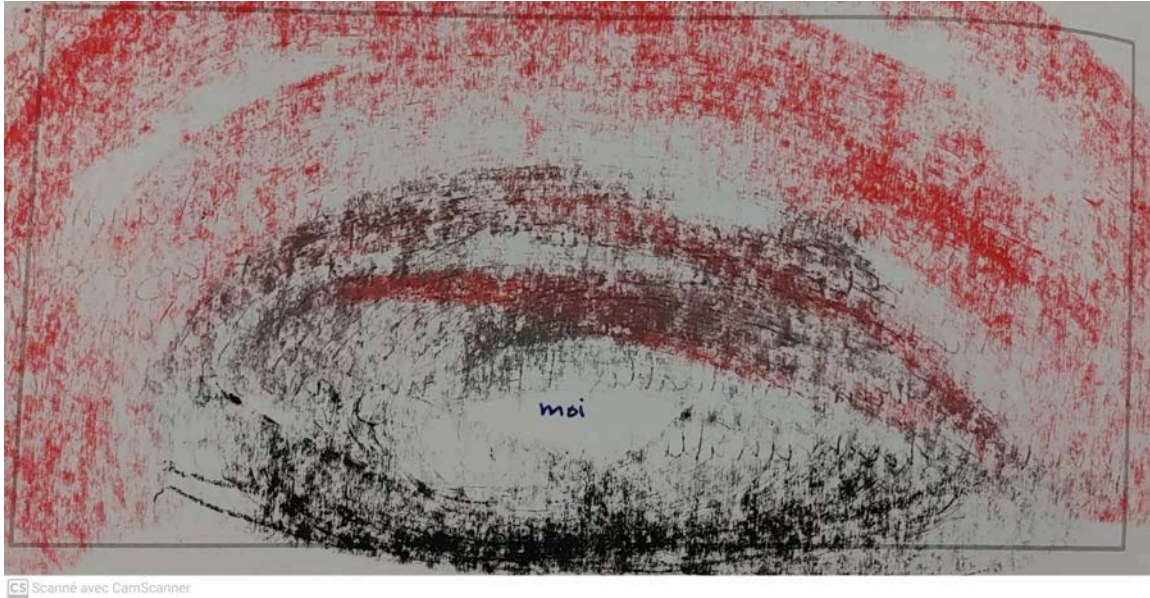
Je suis passée par une gamme de ressentis :

- Douceur • dès le début, avant le noir
- Appréhension • dans le noir
- légère agression • la fin, lumière trop forte
- Vertige • Premiers moments
- (Détente) sous le ciel de ferrée
- Flottement •

Scanné avec CamScanner

ANNEXE L

Analyse des dessins issus des questionnaires



Dessin 1

- Le «moi» au centre (légèrement vers le bas) de l'œuvre, enveloppé-e de rouge au-dessus et de noir enveloppant. Les deux couleurs se mélangent.
- Quelque chose de plus grand que le moi, de vaste, de diffus



Dessin 2

- Un grand rond avec un mélange de couleurs : bleu, jaune, mauve, vert
- Une fleur ou des spirales au centre
- pas nécessairement figuratif, un peu abstrait



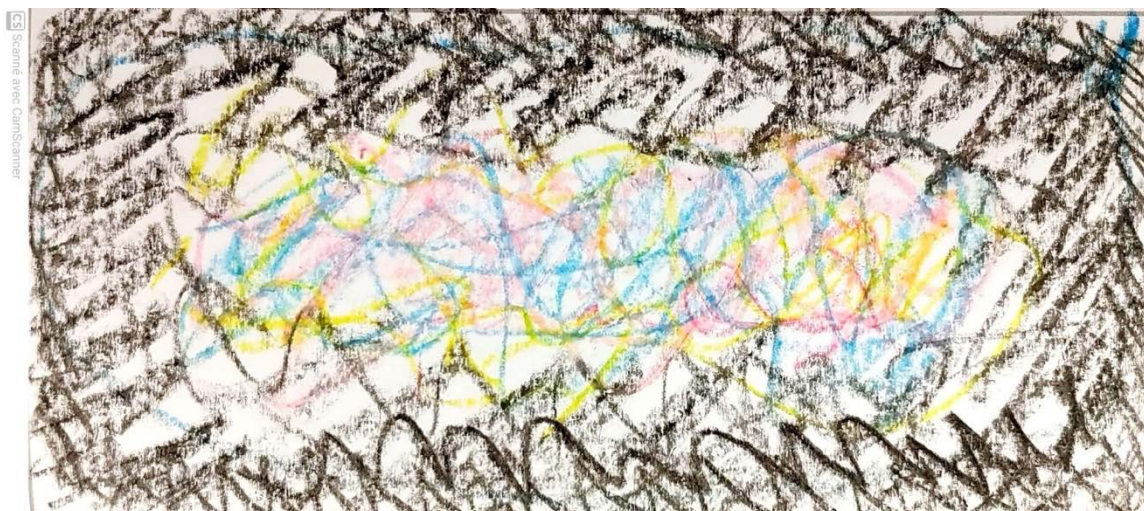
Dessin 3

- Des lignes mélangées et texturées
- Mélange noir-rouge, jaune
- diffus
- rythmé / saccades



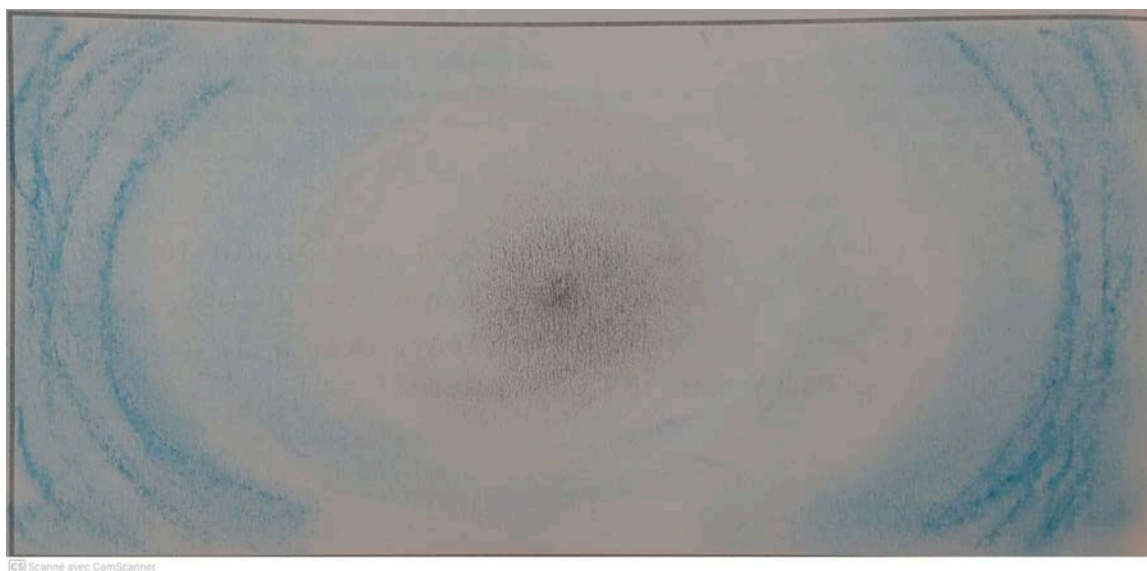
Dessin 4

- Un fond noir ou une base noire – diffus, estompé
- Surmonté d'un voile jaune qui balaye l'ensemble du dessin



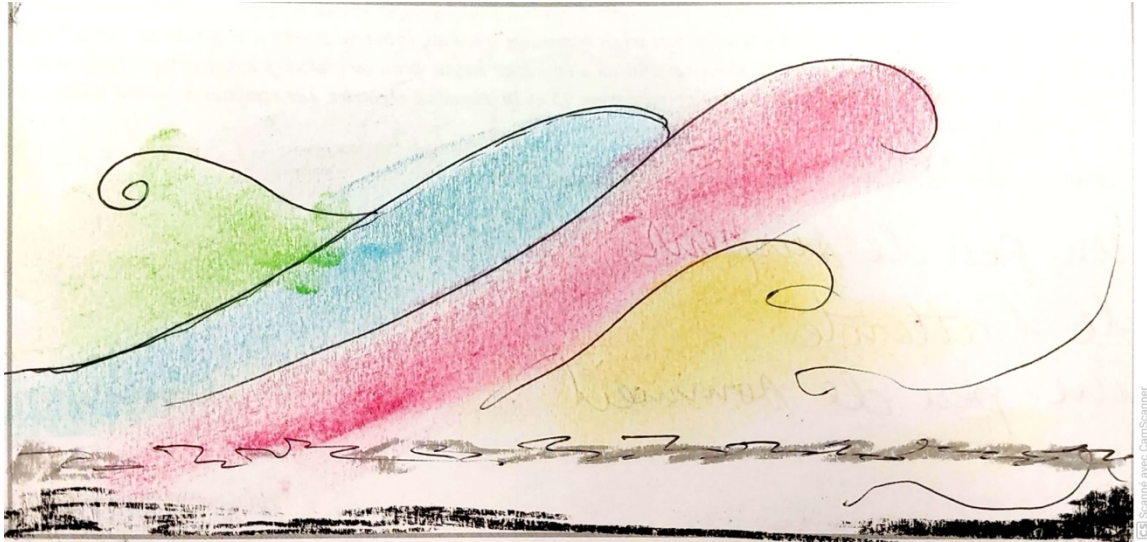
Dessin 5

- Très expressif, très compacte, très chargé
- Un espace hachuré de noir en périphérie
- Un centre très coloré : jaune, bleu, rose
- S'apparentant à des barbots, des lignes continues entremêlées



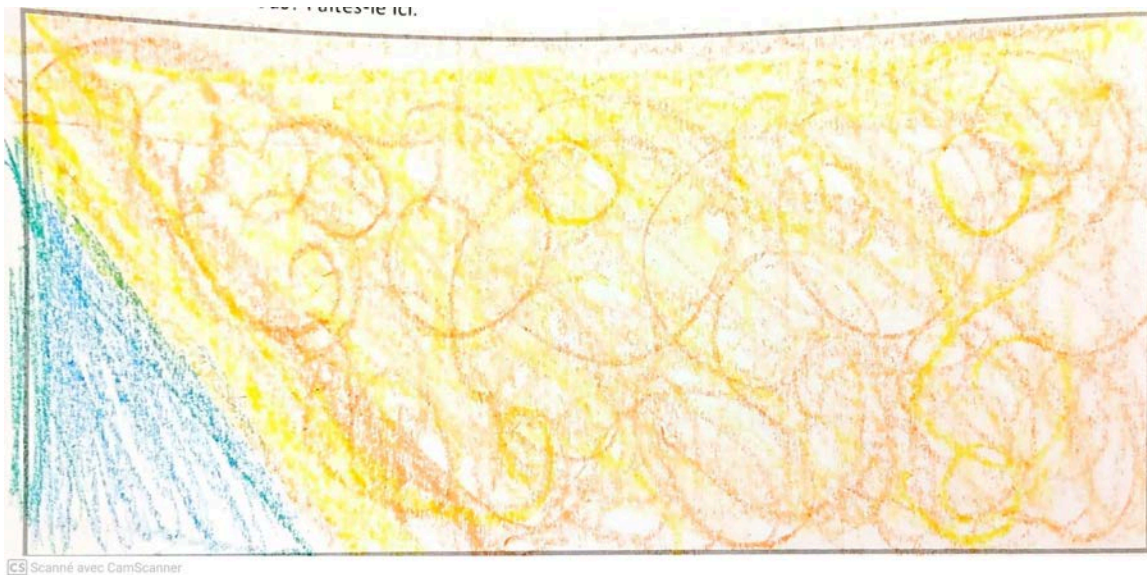
Dessin 6

- Centre sombre (noir) avec un point foncé au centre s'estompant tranquillement
- Ondulations bleues qui se dirigent vers les extrémités en passant de trais pâles vers foncés
- Cela me donne l'impression d'avoir la perspective de la personne sous la toile



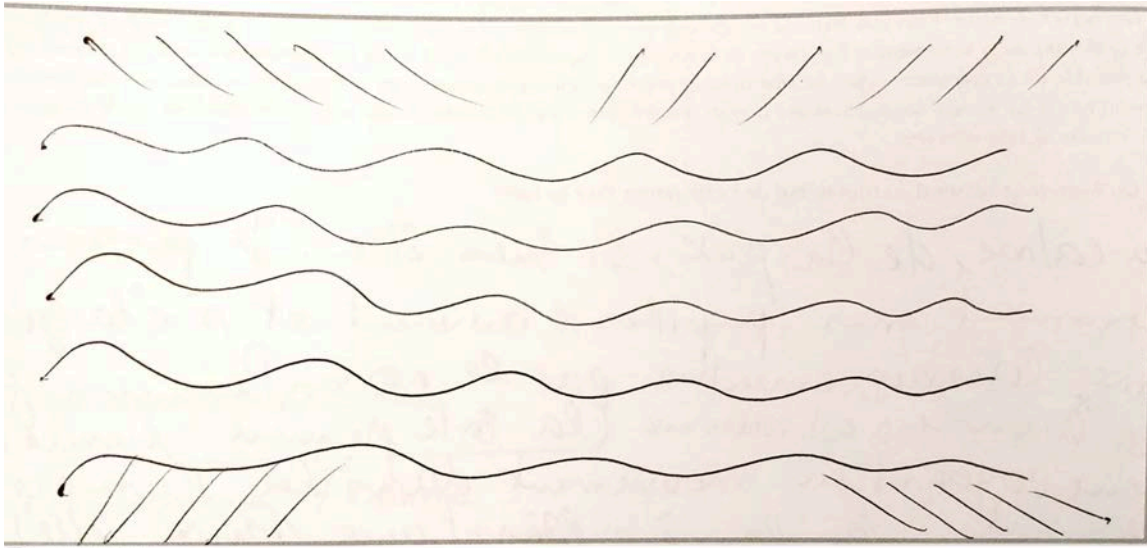
Dessin 7

- Série de volutes, spirales, de couleurs variées et vives : vert, cyan, magenta, jaune
- Avec une base ou le fond noir surplombé d'une ligne très organique grise rappelant de la fumée
- Mélange du stylo bille et des pastels secs, de trait et de couleurs estompées



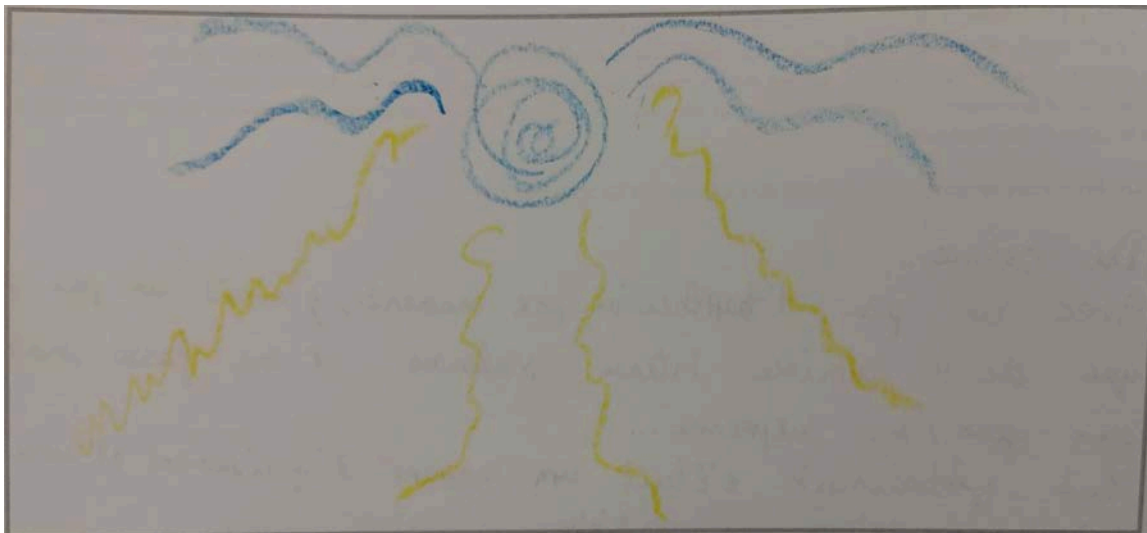
Dessin 8

- Contraste entre deux couleurs complémentaires du cercle chromatique : jaune et bleu
- Directionnalité en partance du coin droit. Ligne de séparation en la petite section de bleue et la grande section jaune-orangée
- Grand faisceau jaune avec des spirales orangées. Mélange de textures
- Rappelle le coin de la toile suspendue



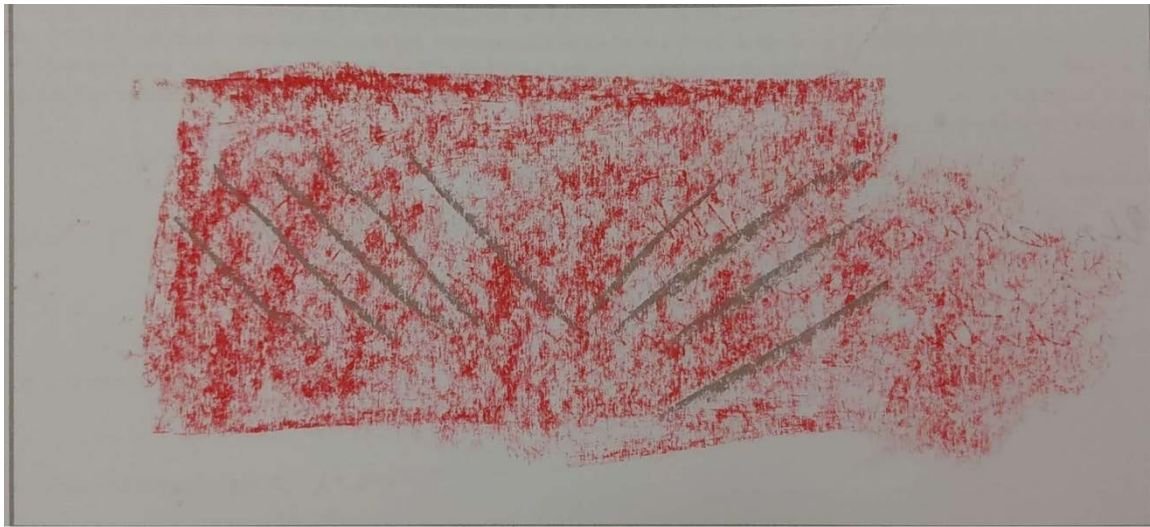
Dessin 9

- Beaucoup de lignes, symétriques
- Impression de rayonnements aux quatre coins
- Rappel des ondes et même une portée musicale dont les lignes seraient ondulées



Dessin 10

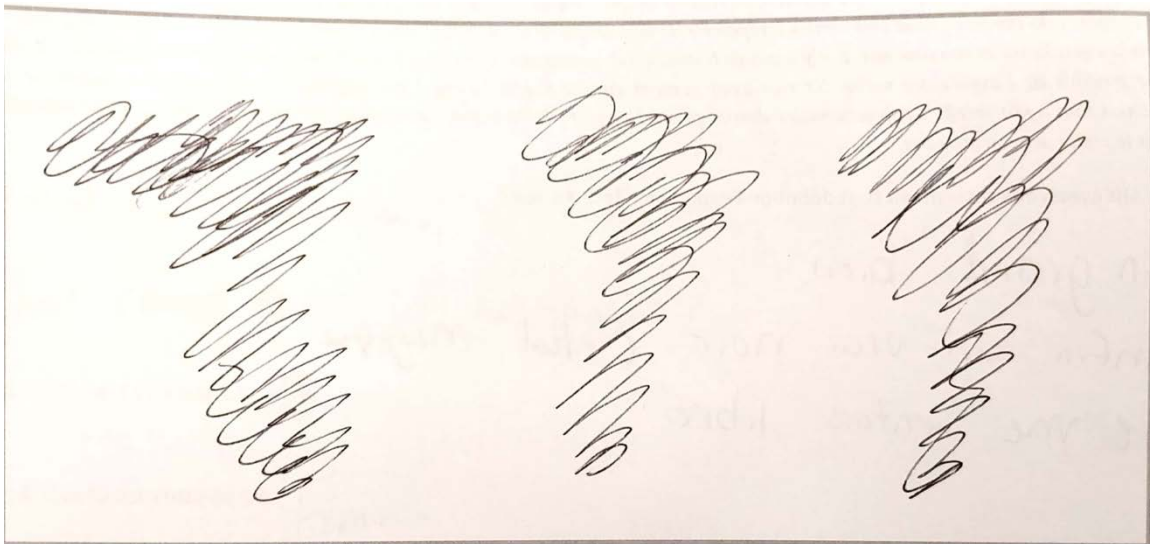
- L'impression d'un grand soleil bleu et jaune dont les rayons irradient sur une grande distance
- Sensation d'être surplombé par ce soleil



CS Scanné avec CamScanner

Dessin 11

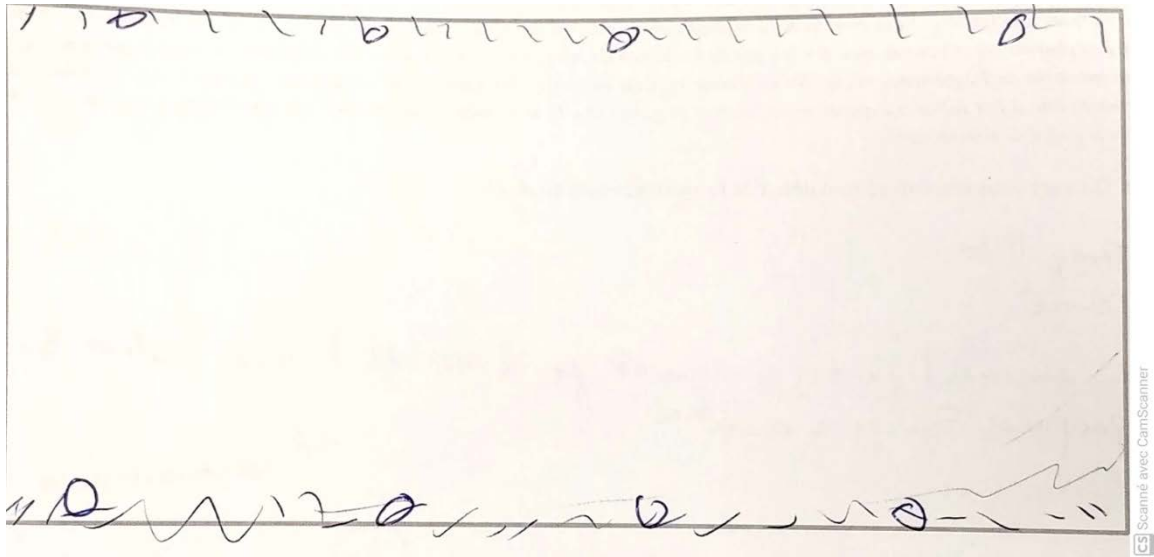
- Grand rectangle rouge avec des traits brun directionnels vers le centre
- 4 traits de chaque côté comme des griffes



CS Scanné avec CamScanner

Dessin 12

- 3 tourbillons à l'encre noire de forme organique, mais similaire rappelant de petites tornades
- On ressent une certaine rythmique entre les 3



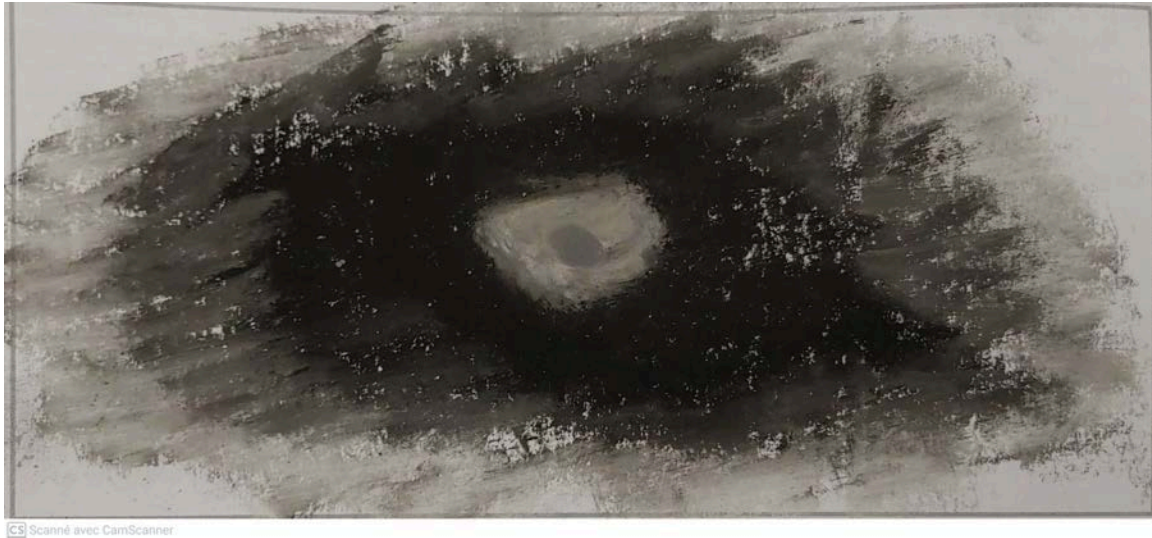
Dessin 13

- Huit cercles au pourtour du dessin entrecoupé de petites lignes qui les rattachent
- La périphérie est mise en valeur
- On sent un mouvement, une direction



Dessin 14

- Un faisceau blanc qui part du coin au gauche vers la droite ayant des tracés gris torsadés à l'intérieur rappelant les volutes de fumée dans la lumière
- Les côtés du faisceau sont noirs (sombre)
- Il y a une mise en valeur par le faisceau blanc de la «fumée»



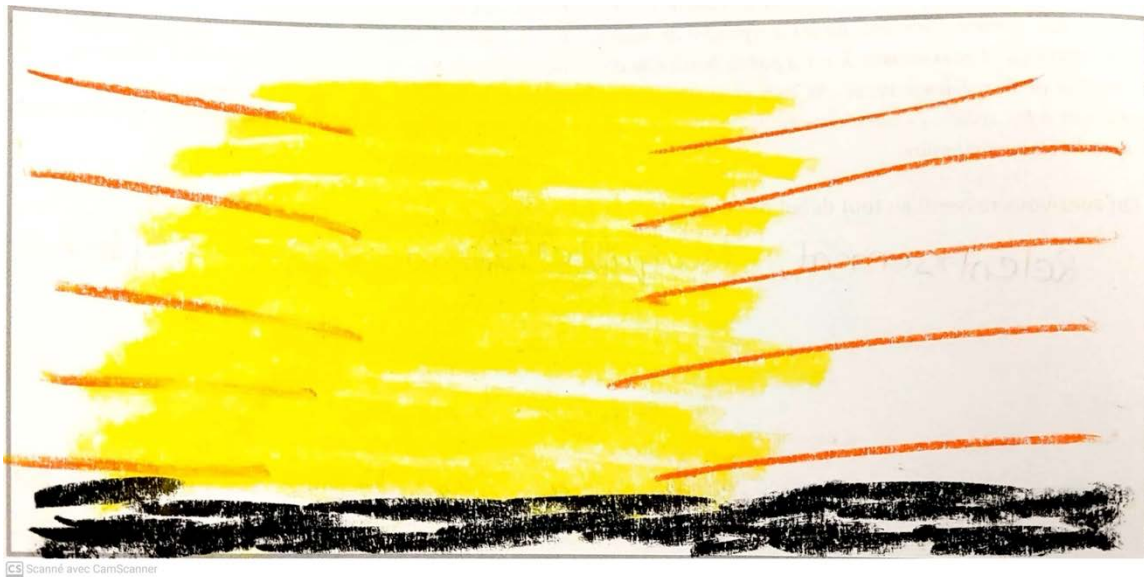
Dessin 15

- Une virgule, un fœtus, une crevette dans un cocon gris au centre d'une masse noire qui se dissipe en dégradé plus pâle vers les extrémités
- Quelqu'un ou quelque chose d'oppressé ou de protégé dans cette petite bulle d'air



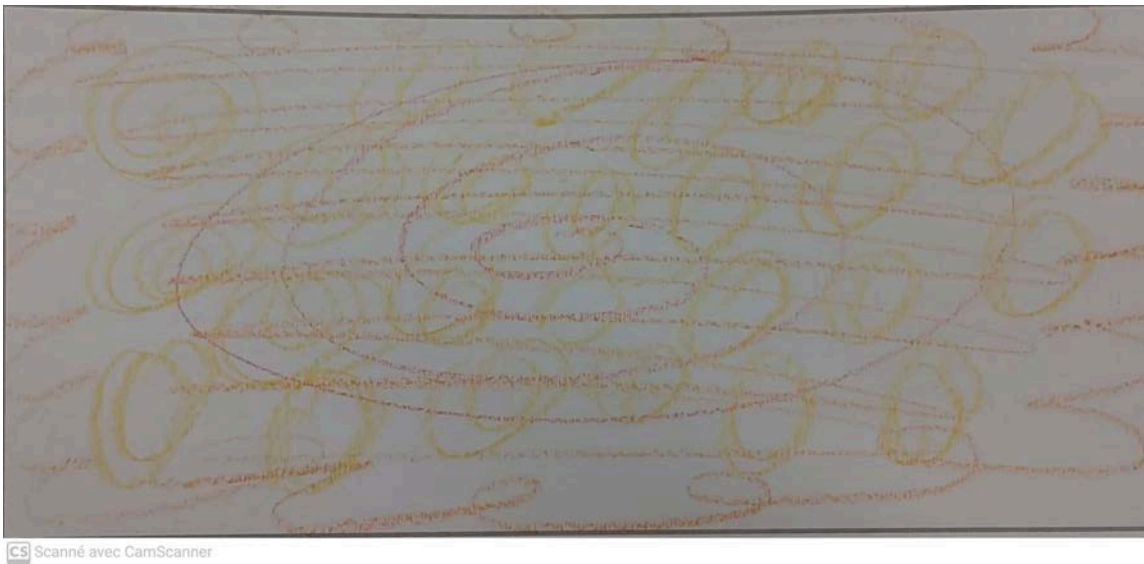
Dessin 16

- Deux sections, peut-être deux perspectives ou deux échelles
- D'abord, il y a deux petits nuages noirs ou molécules ou taches d'encre à la forme estompée.
- Puis, il y a un grand triangle inversé aux contours précis avec en son centre des traits noirs diffus et mélangés dans le jaune
- L'ensemble évoque la fumée, le premier dans un rapport plus micro de ressortir les éléments et le deuxième dans un rapport plus macro où les nuages sont intégrés dans le faisceau ou la «lumière ambiante».



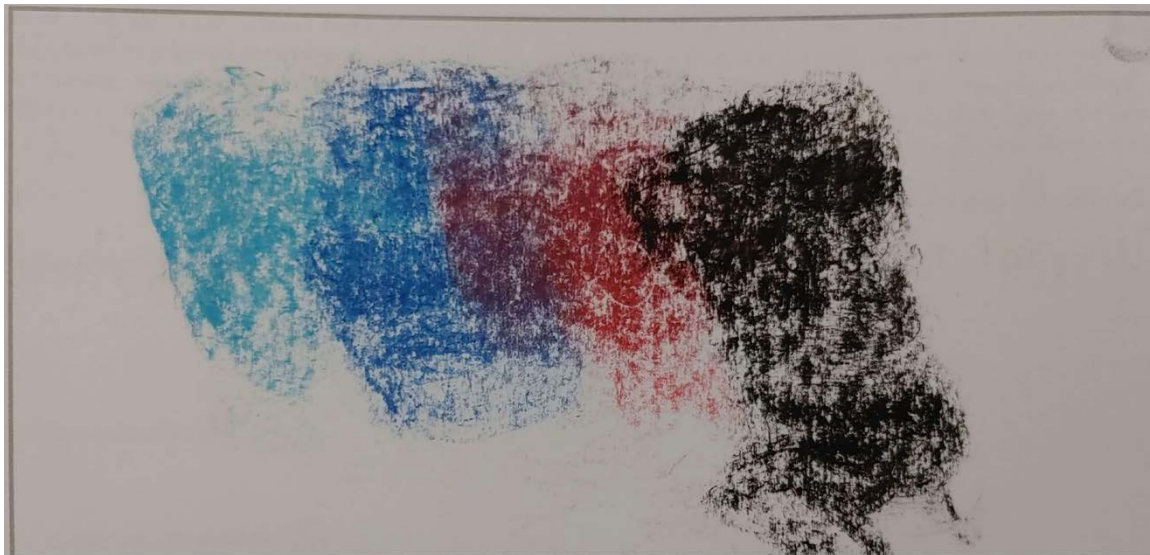
Dessin 17

-Fond, base ou plancher de couleur noir surmonté d'un espace crayonné dans un jaune saturé où des lignes orange arrivent ou partent vers les côtés.



Dessin 18

-Multitude de petites spirales jaunes surplombées d'une grande spirale rouge raturée et entourée d'un nuage orange spiralé
 -Toutes les teintes sont chaudes
 -Superposition d'éléments et récurrence de la spirale



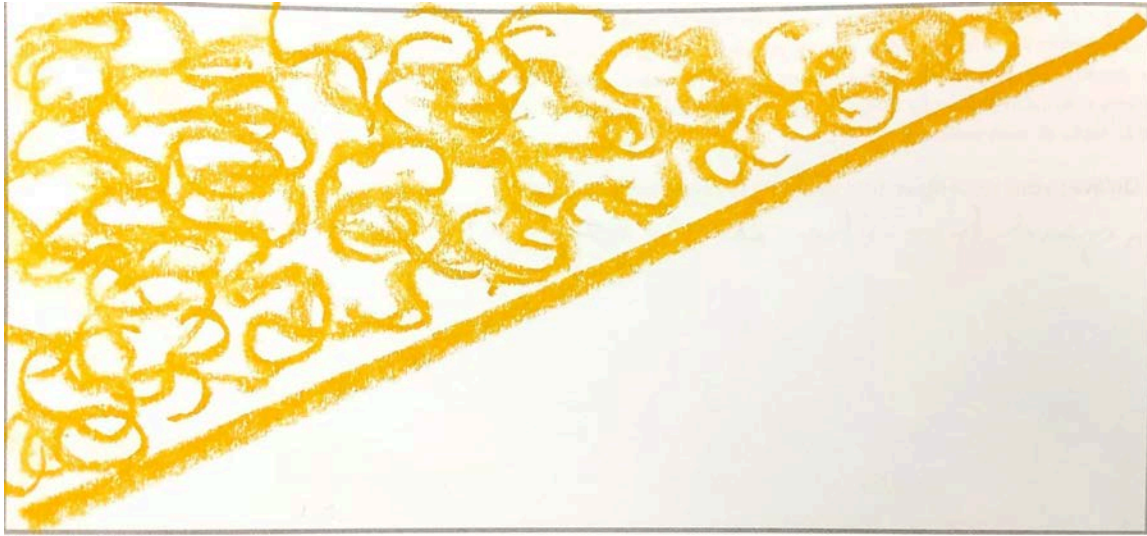
Dessin 19

- Taches diffuses de couleur : cyan, bleu, rouge et noir
- Elles se mélangent, mais s'alignent
- Plutôt abstrait



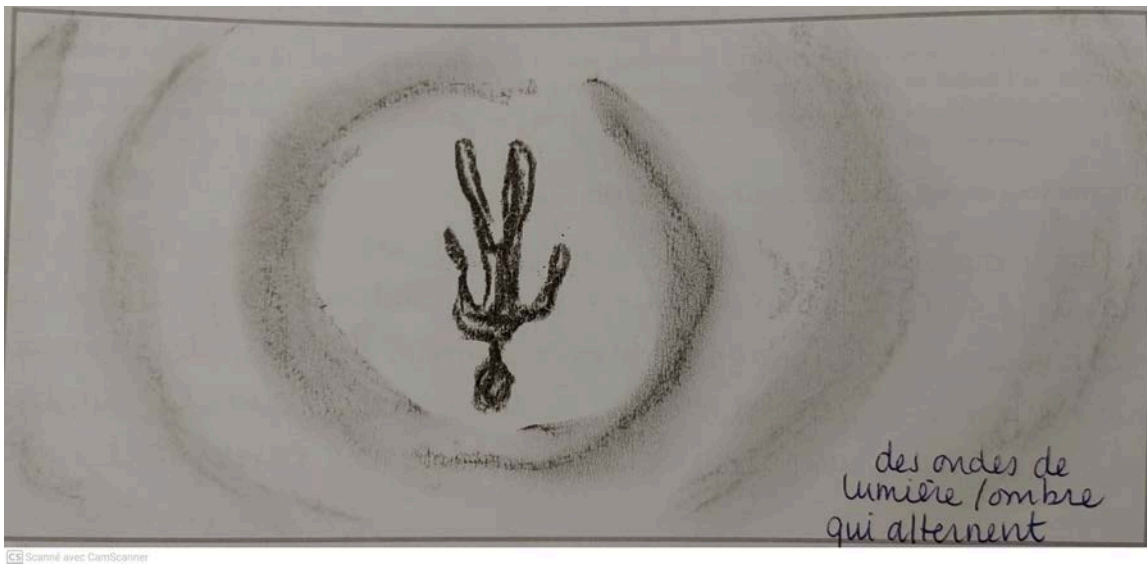
Dessin 20

- Grand cercle ou spirale condensée de couleur jaune au centre de l'œuvre
- Semble suggérer une intensité



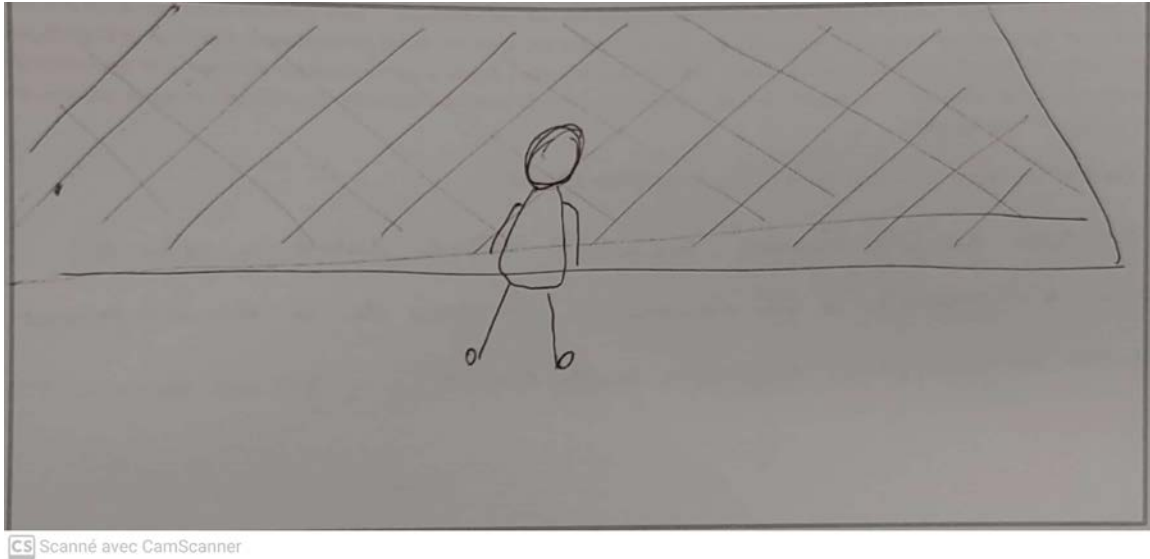
Dessin 21

- Une diagonale divisant deux espaces précis : un très chargé de traits organiques dorés et l'autre complètement vide
- Rappel de la fumée dans la lumière chaude



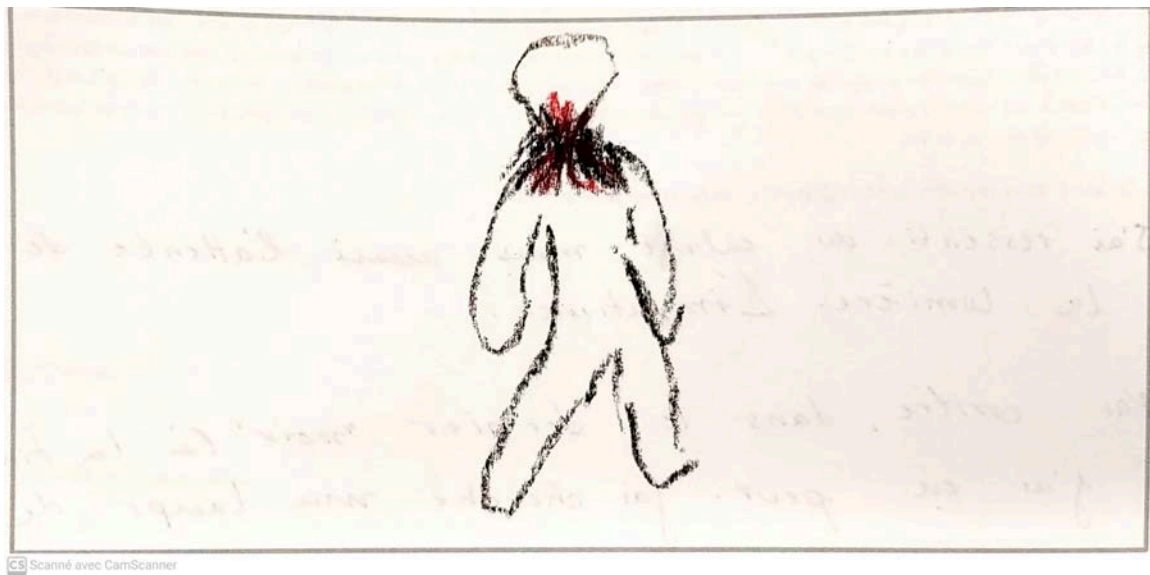
Dessin 22

- Un corps étendu (ou que l'on voit de haut) de couleur noire au centre du dessin dont semblent émaner des ondes de lumière entrecoupée d'ombre (comme l'indique la spécification textuelle)
- Ressenti d'une alternance, d'un rythme



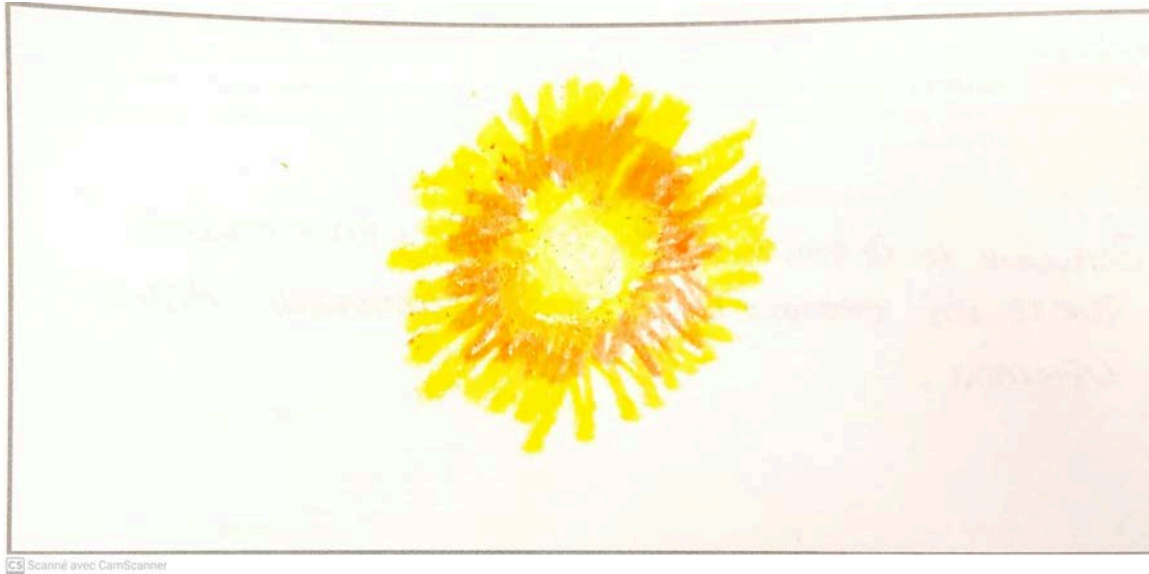
Dessin 23

-Plus figuratif, on observe un corps étendu sous un rectangle quadrillé qui rappelle la toile ou le plafond de fumée au-dessus des spectateur·rice·s



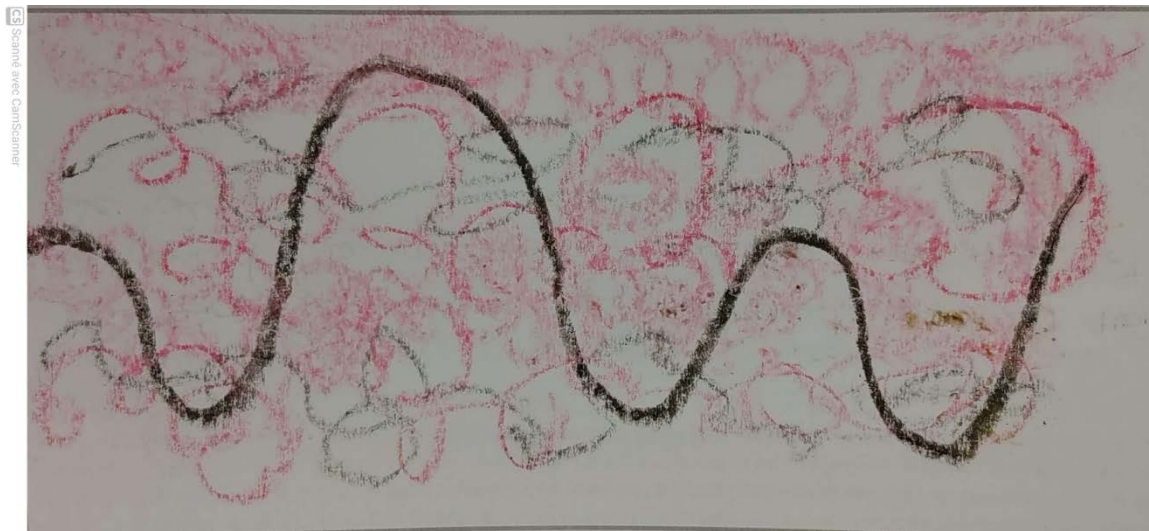
Dessin 24

-Un corps est dessiné où la section du cou est obscurcie de noir et de rouge donnant la sensation d'une asphyxie
 -Un inconfort semble avoir été marquant dans le ressenti de l'oeuvre



Dessin 25

- Un grand soleil jaune au centre plus pâle gagnant en intensité et dont la troisième corolle est orangée contrastant avec le reste.
- Rappelle l'image d'un pissenlit
- On sent des couches annexées une à l'autre



Dessin 26

- Fond marqué de spirales rouges et noir, traversé d'une ligne noire ondulée donnant l'impression d'une chaîne de montagnes.



Dessin 27

- Dessin abstrait mélangeant des couleurs variées telles que le bleu, le rouge, le beige, le vert.
- Prédominance du bleu dans l'ensemble du «barbot» cherchant à couvrir l'ensemble de l'espace pour dessiner



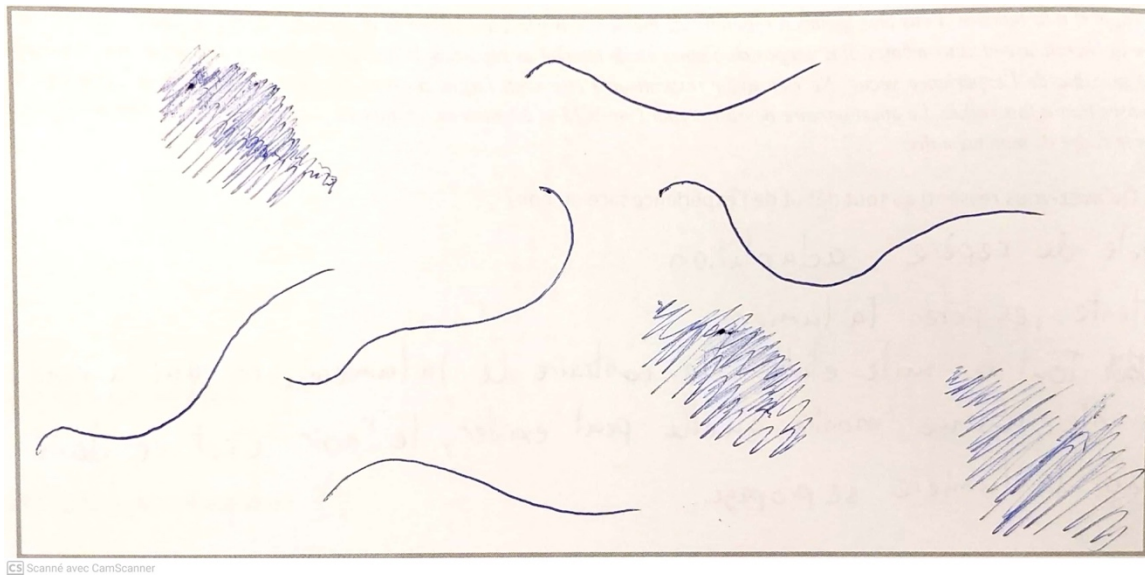
Dessin 28

- Rappelant le test de Rorschach (tests des taches d'encre en psychologie) par sa forme abstraite, on voit une forme sombre, diffuse, organique, éclatée au centre de l'œuvre.
- Les pourtours sont bleutés avec du vert
- Il y a des espaces blancs non colorés de part et d'autre de la «tâche»



Dessin 29

- Sur le fond est coloriée une zone plutôt rectangulaire de mauve foncé, mais dont les deux extrémités tirent sur le rose.
- Sur le fond, au centre, se trouve un cercle beige et de chaque côté, toujours sur le fond, deux «faisceaux» beiges donne l'impression de chute ou de jet d'eau de part et d'autre.



Dessin 30

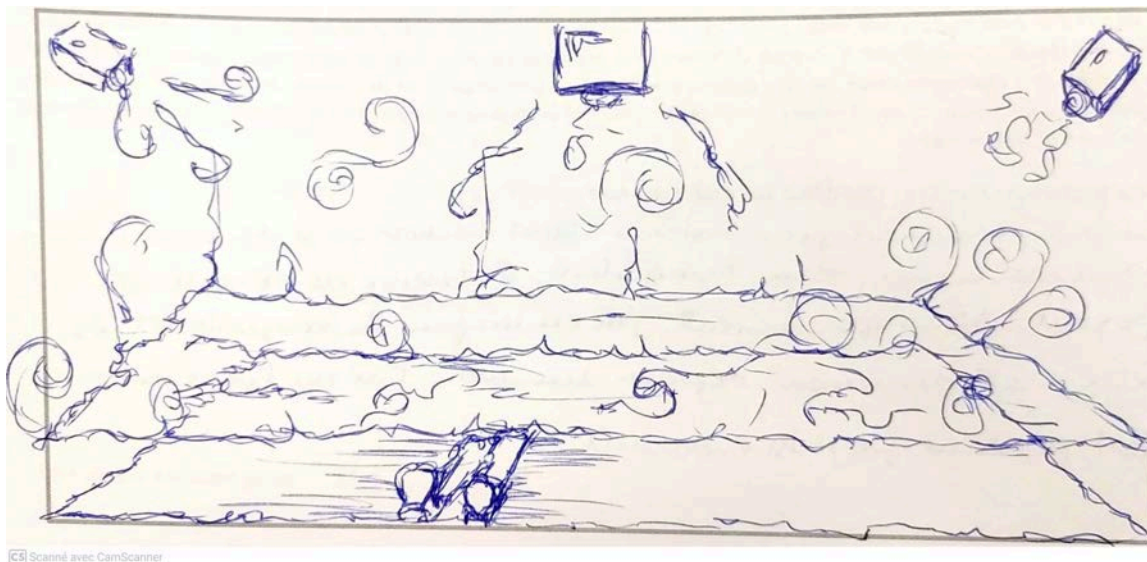
- Seulement réalisé au stylo bille, on y va cinq lignes organiques-courbes donnant l'impression de courant d'air
- Cela est assorti de trois taches obscurcies, rappelant des traces de pas

44. Si vous aviez à dessiner le ressenti ou à exprimer de la manière la plus spontanée votre ressenti de ce moment marquant, que feriez-vous? Faites-le ici.



Dessin 31

- Ce dessin possède un titre ou une indication, référant à un tourbillon de couleur qui représente bien l'objet présenté dans l'œuvre.
- Motif de spirale partant du gris au centre vers le cyan, puis le marine, le violet, le rose, le rouge et finalement le beige
- On débute avec une teinte plutôt pâle et neutre, on passe par les couleurs vives pour finalement retourner à une teinte pâle et peu saturée



Dessin 32

- Plutôt figuratif, on ne voit que les pieds d'une personne couchée sous un plafond de fumée (bien dessinée avec des volutes et l'impression d'une certaine densité).
- Représentation des machines à fumée



Dessin 33

- Dessin abstrait représentant des taches de couleur beige, orange et verte sur un fond parsemé de bleu, de rose, de beige et de noir.
- Les taches semblent dégagées une version plus pâle de leur couleur

Notice -dessin poétique 34

désolée, le dessin n'est
pas mon médium
du tout
mais j'étais dans une
sensation de prisme
qui vibre, comme si le
ressenti de toutes les
couleurs combinées dans
ce blanc devenaient
perceptibles, dans cette
chaleur enveloppante
et ce délicat opus
d'harmonies.

ANNEXE M

Rapport de la conception sonore de Photosensible

Écrit par Gabrielle Couillard (conceptrice de l'environnement sonore), Septembre 2023

Genèse

La conception sonore pour *Photosensible* s'est entamée à l'automne 2022. Jacinthe m'a approchée avec sa problématique sur la lumière actante, ainsi qu'avec son schéma narratif traçant les grandes lignes à propos des ambiances qu'elle souhaitait évoquer ainsi que les éléments sensibles qu'elle souhaitait faire émerger. Une première phase de conception sonore a menée à la création de pistes sonores, à synchroniser dans le temps avec une chorégraphie lumineuse, laissant en suspens l'idée que la conception sonore soit *interactive*, sans que la question ne soit directement adressée, cherchant encore comment cette interactivité pouvait prendre place dans la conception, au-delà de la relation de synchronicité temporelle, mais plutôt dans un modèle plus près de celui du dispositif (tel que défini par Agamben). Dans ce premier laboratoire en septembre, un ensemble de compositions a été associé à des tableaux, tentant de faire écho au ressenti que j'avais eu par rapport aux indications de Jacinthe et à ses premières expériences lumineuses.

Le résultat était peu probant; les ambiances sonores racontaient quelque chose qui n'était pas tout à fait en accord avec ce que la lumière racontait, créant une œuvre sonore détachée de tout élément visuel, faisant pratiquement dévier l'expérience sensible du spectateur. Sans que ce soit tout à fait un constat d'échec, il était évident que la conception sonore devait prendre des orientations différentes, répondant plus directement à la lumière; lors de cette courte résidence, il m'avait aussi paru évident que le bruit des lampes et des machines, que nous avions beaucoup tenté de couvrir, n'était pas aussi parasites que ce qu'il m'avait semblé à la base. Au contraire.

Dans un second labo, en janvier 2023, pour lequel ma participation était plus limitée et où il ne devait pas y avoir d'étape dans la conception sonore, j'ai décidé de laisser tomber la diffusion sonore pour me concentrer sur la cueillette de son, afin de tout simplement accompagner le processus de création. Je suis retournée dans ma banque d'outils sonores et j'ai décidé d'utiliser des microphones de contact et des microphones à conduction électro-magnétiques, souhaitant capturer le bruit des lampes pour mieux comprendre dans quel état sonore initial se placerait ma conception. C'est grâce à un microphone à

conduction électro-magnétique (qui capte les champs magnétiques pour utiliser ces impulsions comme son) que nous avons découvert que chaque type de lampe avait son “chant” personnel, sa gamme de bruits qui témoignait de différents états; les lampes analogiques ont une gamme très subtile, du moment qu’un signal est envoyé (toutefois ce signal tend à disparaître lorsque la lampe est allumée à 100%); les lampes plus complexes, à LED, vont quant à elles avoir un bruit constant, plus ou moins modulé selon les couleurs utilisés dans les LED; enfin, il apparaîtra plus tard que les machines à fumée, dont le bruit acoustique est inévitable et assez puissant, sont plus intéressantes à amplifier via un microphone de contact plus traditionnel (comme un C-Ducer, microphone utilisé sur des guitares, violons, percussion, etc. et qui captent le bruit directement à travers le corps de l’instrument, plutôt que lorsqu’il se propage dans l’air), faisant émerger la complexité du mécanisme interne.

Les problématiques de l’interactivité

À partir de ce point, il me semblait important que le dispositif sonore puisse refléter réellement le bruit des lampes, via possiblement des micros, ou encore en utilisant les données envoyées vers les lampes pour moduler une ambiance sonore; que par exemple, le changement d’état d’une lampe, de 0% à 50% d’intensité, ou de bleu à rouge, soit marqué simultanément au son; la donnée envoyée à une lampe serait alors envoyée à un module sonore dans MAX MSP, pour que l’ambiance réponde directement à l’effet lumineux; à ce point, j’avais une banque de bruits provenant des lampes que je cherchais à relier ainsi, et plutôt que de composer et fabriquer des trames qui seraient toujours identiques, je souhaitais construire un *terrain sonore* dans lequel Jacinthe pourrait jouer, faire moduler au même titre qu’elle ferait moduler ses lumières d’une représentation à une autre, et idéalement, qu’elle ferait moduler à même sa manipulation de la lumière.

Les langages permettant de communiquer entre différentes machines et logiciels sont parfois complexes, et dans le cas qui nous intéressait (récupérer via protocole OSC ou MIDI les données de la GrandMA3), nous n’avions pas de référent (expérience antérieure, manuel d’instruction, guide et tutoriel en ligne, etc.) qui nous permettaient de tout à fait réaliser ce que nous souhaitions; nous avons expérimenté, les objectifs étant clairs (que les données envoyées aux lampes soient simultanément envoyées aux modules sonores), mais nous nous sommes butées, dans ce processus, à ne pas pouvoir “intercepter” les données que la GrandMA3 envoie aux lampes. Il aurait été possible à ce point d’imaginer que la GrandMA3 enverrait des

messages que nous pré-programmions vers les modules sonores... mais cela ajoutait une étape de conception qui non seulement était une charge de travail supplémentaire, mais aussi nous plaçait dans ce qui me semblait être une illusion d'interactivité: l'interaction ne se faisant plus entre le médium lumineux et le médium sonore directement, mais plutôt à travers la conception d'une trame par l'humain. Cette option offrait un état interactif limité qui surtout ne me semblait pas pertinent dans ce cadre.

Nous avons aussi expérimenté avec une node ENTEC et le module partagé via GitHub par Erin Gee (https://github.com/eringee/DMXUSBPRO_MASSANGER), pour que les données allant vers les lampes prennent sources sur mon ordinateur, et puissent donc être envoyées directement aux modules sonores. La voie, intéressante, a donc permis d'imaginer une lumière qui pouvait répondre au son, ou un son qui serait simultanément modulé avec la lumière.

Ce mode d'interactivité me semblait déjà plus efficace (la relation son-lumière pouvant être ressentie), j'ai souhaité conserver cette voie. De même, nous éloignant des données pour plonger plus directement dans la question des *capteurs*, une notion jusque-là ignorée est apparue évidente; le changement d'état des lampes se marquait déjà au son, via les micros, et il suffisait de directement utiliser cet intrant pour faire moduler les éléments du système sonore; se faisant, le dispositif devait mettre en évidence la relation entre son et lumière, plutôt que de simplement en faire usage; la lumière ne faisait plus seulement qu'*activer* le son, mais en devenait la source principale.

Faire chanter les lampes

Jacinthe et moi avons ciblés quelles lampes seraient plus pertinentes à utiliser comme sources; nous avions un nombre restreint de microphones (8 à conduction électro-magnétiques; 1 C-Ducer; nous avions aussi accès à des micros dynamiques et à condensateurs traditionnels, mais ceux-ci impliquaient une source sonore moins directe, captant plus de bruits parasites, donc moins intéressante), et j'avais une banque de transformations sonores possibles avec laquelle entamer le travail.

Un premier élément sonore, apparaissant au bout d'un début entièrement silencieux, utilisait cette idée que mon ordinateur envoie des données aux lampes: via le ENTEC, mon ordinateur envoyait des données qui donnaient l'impression que 4 lampes motorisées "respiraient" (en cherchant à reproduire le rythme

d'une respiration), s'allumant et s'éteignant au rythme d'une inspiration et d'une expiration, variant très légèrement dans la teinte; le son de ces lampes est diffusé avec de légères transformations pour permettre au son d'être plus diffus et flottant, plutôt que strident et sec; la respiration est donc suggérée à la fois par la lumière et par le son, qui sont dans une synchronicité naturelle et parfaite.

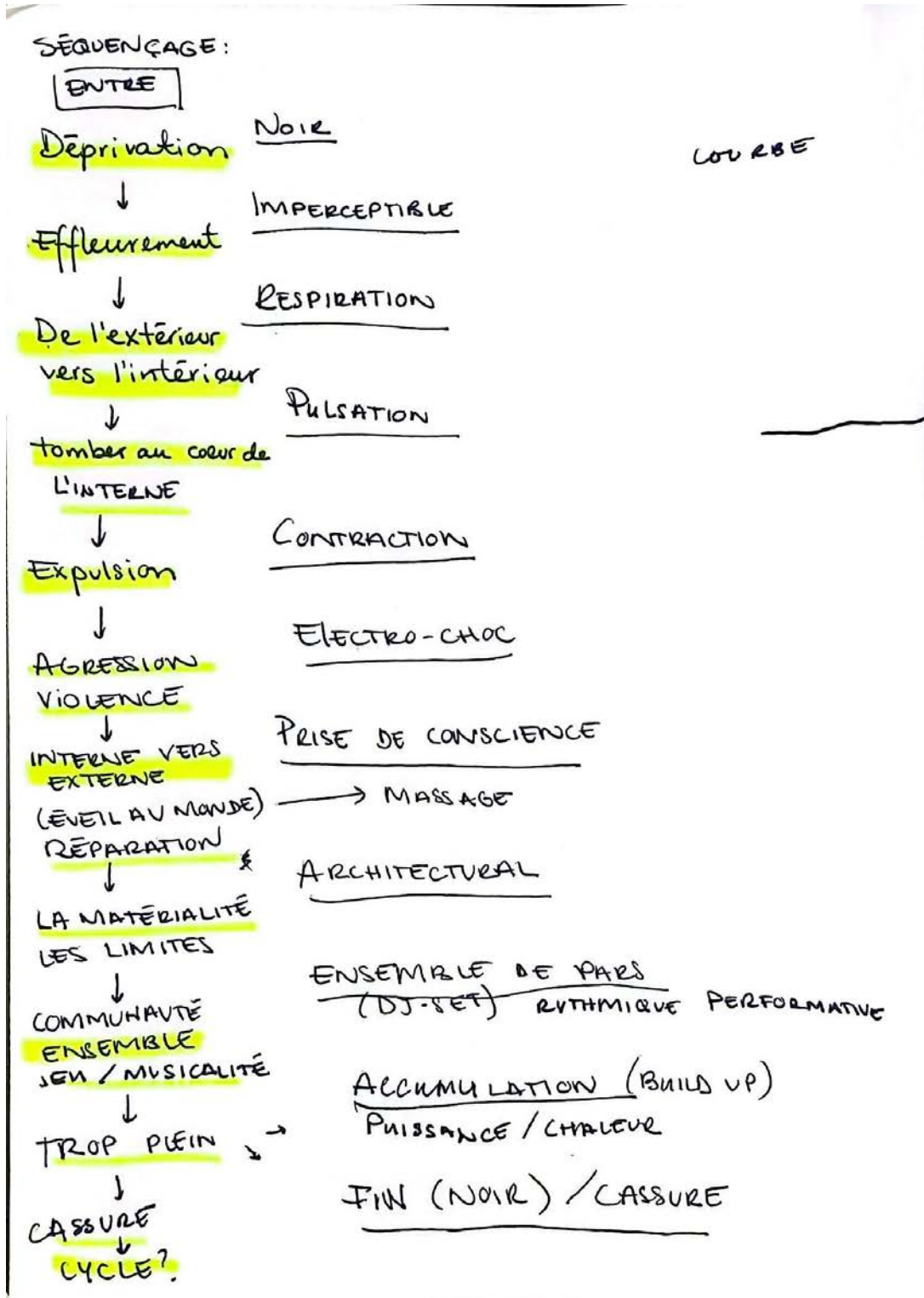
La conception se poursuit ensuite avec différents amalgames, se divisant principalement en deux catégories; des transformations par convolution, et d'autres par chaînes d'effets. Les convolutions permettent d'appliquer l'enveloppe d'un son à un autre son; pour le tableau évoquant les battements de coeurs, l'enveloppe du son d'un battement de coeur est appliquée au son de la lampe; lors du tableau *massage*, un rassurant bruit de drone se voit appliquer l'enveloppe du bruit des lampes, qui à ce moment s'éteignent et s'allument progressivement, le "massage sonore" prenant forme via le "massage lumineux". Les chaînes d'effets varient d'un tableau en un autre, tantôt avec des effets de *Reverb* complexes (manipulées dans le temps et dans le champ des fréquences), tantôt avec différents effets de granulation, de délais, de manipulations numériques, etc., qui amplifient le potentiel musical du bruit des lampes; directement dépendante de la manipulation des lampes, la conception sonore émerge donc de la conception lumineuse, mais aussi et surtout reste sensible aux variations inévitables dûes à la performance en direct des tableaux lumineux. Ainsi branchée à même les *actants*, la conception sonore prend non seulement naissance via la production sonore de ceux-ci, mais prend son sens entièrement lorsque l'actant (et dans ce cas-ci, la personne dirigeant les actants) prend conscience de son pouvoir sur l'ambiance sonore, et commence à explorer sa propre agentivité au sein du dispositif.

Enfin, quelques moments étaient complètement ou partiellement détachés des intrants sonores provenant des lampes. D'abord, l'entrée publique, où de très basses fréquences pures (variant lentement entre 25 et 35 hertz) étaient diffusées par deux caissons de sous-graves se faisant plus ou moins face, dont l'un en inversion de phase et avec un délai pour créer une modulation se ressentant surtout physiquement (ainsi que des zones d'annulation de phase dans l'espace); l'objectif étant de créer un ressenti sonore qui serait flou, une impression de présence sonore, qui deviendrait évidente à sa disparition; ainsi, en entrant, le spectateur plus ou moins habitué à son très graves, se promène au milieu de ces fréquences (dont la longueur d'onde, très large, crée inévitablement des "trous" où l'on entend rien, ainsi que d'autres effets de battements dans l'oreille là où deux signaux identiques se rencontrent avec un très léger décalage), incertain de ce qu'il entend, incertain que ce soit même une part réelle de l'expérience (est-ce une vibration propre à une machine, au lieu, à la ventilation?), jusqu'à ce que celle-ci s'éteigne. C'est aussi un

son complètement indépendant qui joue au début du tableau *architecture*, alors que la lumière se met à structurer l'espace de façon très précise, c'est un drone extrêmement travaillé qui est diffusé, soit mon ressenti personnel face à cette structure momentanément construite, avant de se fondre à nouveau dans le bruit des lampes; plus traditionnellement, la relation entre son et image est donc travaillée pour orienter la lecture du spectateur, pour en faire une scène très léchée, presque cinématographique dans son traitement de la lumière.

APPENDICE A

Liens de séquençage de Photosensible



APPENDICE B

Programme (mots aux spectateur.rice.s)

Mot aux spectateurices-participant.e.s

Bienvenue cher.e.s participant.e.s, j'aimerais vous remercier pour votre curiosité. Vous avez décidé de tenter l'expérience de ce projet qui cherche à mettre la lumière au cœur d'une œuvre comme moteur créatif, d'y travailler son agentivité et, finalement, d'analyser son impact, ce n'est pas rien. L'œuvre à laquelle vous assisterez se situe entre l'art visuel, le *light art* et la performance, ce qui amène un léger glissement dans le genre, une temporalité de l'entre-deux, une dramaturgie de la matière. C'est un changement d'adresse, on glisse du rationnel au ressenti. On change d'échelle, on est dans quelque chose de plus subtil, mais à la fois d'englobant, qui encourage à plonger davantage en soi-même, dans le moment. Un moment de connexion (ou non), de construction d'un lien relationnel à la lumière, à l'ambiance, à l'atmosphère. Ce n'est pas une expérience de croissance personnelle, mais simplement un changement de rythme, de rapport, qui nous place davantage dans une position active et consciente d'absorption des ondes électromagnétiques.

Je vous invite donc à vous questionner sur vos états de corps tout au long de la performance. Par état de corps, je fais référence à *l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement* et révèlent *les arrêts sur images que vous pourriez opérer dans le flux incessant du mouvement, arrêts incrustés¹* dans la manière d'interpréter l'action, de séquencer le cours des choses. Un nouvel état de corps arrive lorsque le ressenti et l'impact sur la perception sont modifiés. Cette notion fuyante, que je définis en empruntant en partie les mots de Philippe Guisgand, reste une forme de baromètre très ancré en vous, qui permet de statuer (d'une certaine manière) des impacts de la lumière sur votre corps et votre sensorium (votre centre des sensations ; votre cerveau). Ce que vous ressentez dans votre for intérieur, les images qui vous viennent, comment cela vous influence et ce qui vous en reste, sont le scellant de vos états de corps. Cela dit, cette expérience (n')est (que) de la recherche, il n'y a pas de bon ou de mauvais ressenti, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière de vivre l'expérience. Ne vous posez pas trop de question, faites juste la vivre.

Bonne représentation,

Jacinthe Racine

¹ Guisgand, P., « À propos de la notion d'état de corps », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-239.

APPENDICE C

Texte de Photosensible (voix off)

**À noter que le texte de cette performance est en fait un collage de ma revue de littérature sur le sujet, le tout est entrelacé de ma propre poésie pour faire du lien entre les sections.*

Début- (SENTINELLE) Mot de présentation

Photosensible est un projet qui encourage une plongée en soi-même, dans le moment. On glisse du rationnel au ressenti pour se placer davantage dans une position active et consciente d'absorption de la lumière. Si jamais, vous avez besoin de sortir vous pouvez utiliser la lampe de poche qui vous a été remise avant d'entrée pour vous éclairer vers la sortie.

Tout ce que vous entendrez ce soir est emprunté, modifié, généreusement grappillé au fil de mes lectures...et enrobez du chant des lampes en temps réels.

Tout ce que vous verrez se tient à la lisière du flou, du périphérique, du reflet, selon votre perception.

Tout ce que vous vivrez sera ambiance, atmosphère, construction ou matière, à vous de le déterminer.

Tout est là et rien à la fois.

Je parle de matière immatérielle,

d'objet-sujet,

de sensations visuelles,

Et d'actant, soit « *un entité qui modifie une autre entité dans un processus* », quelque chose dont « *la compétence est déduite de (sa) performance* ».

Ainsi, comment mettre en scène une lumière actante?

Il n'y a pas de réponses.

Il n'y a pas de vérité.

Il n'y a que vous.

Et il n'y a que ça.

*(Souffler (comme une bougie) et la sentinelle s'éteint)*_____

NOIR

Temps

Au début, on ne sent rien, on est insensible, nous sommes ou nous avons, nous semble-t-il, toujours été acclimatés. Et puis soudain, on ressent, non pas quelque chose, mais l'absence de cette chose dont on ne savait pas qu'elle pouvait éventuellement disparaître.

Si vous voulez comprendre ce que c'est de ressentir quelque chose, ce n'est pas en répétant le protocole empiriste de l'étroit répertoire de sensations évidentes. Ressentir est quelque chose de beaucoup moins direct qu'un face à face entre un être sensible et un objet à ressentir. Ressentir est une sensation plus détournée, c'est la lente réalisation que quelque chose est manquant. Cela réside derrière vous, derrière votre dos, en dehors de vous, quelque chose que vous ne comprenez pas exactement, que vous ne pouvez voir ou sentir qu'à travers une vision périphérique, une approche indirecte, à travers la perte. On ressent alors un changement d'environnement.⁵⁷ Nous prenons beaucoup de choses pour acquises, et c'est lorsque cela nous échappe que l'on réalise l'impact de ce qui a été. On arrive difficilement à tout discerner autour de nous, sans isoler les éléments, sans leurs conférer de l'importance.

Temps

Cela dit, on peut jouir de ce nouvel état. L'absence offre un nouveau terrain de jeu. Dans ce cas, l'absence de lumière offre un royaume d'où surgissent l'imaginaire et les rêves.

Lors d'une forte émotion, nous avons tendance à éliminer la distance qui vient avec le sens visuel; nous fermons les yeux quand nous rêvons, écoutons de la musique ou caressons ceux que nous aimons. Ombres et obscurités profondes sont essentielles parce qu'elles estompent l'acuité de la vision, rendent la profondeur et la distance ambigües. Ombres et obscurités font appel à la vision périphérique inconsciente, à la fantaisie tactile et elles émoussent notre sensibilité.⁵⁸

INCERTITUDE-IMPERCEPTIBLE

Voir, vient avant les mots. L'enfant regarde et reconnaît avant de savoir parler.

C'est, également, voir qui établit notre place dans le monde environnant. Nous expliquons ce monde avec des mots, mais les mots ne peuvent jamais défaire le fait que nous sommes dans le monde. La relation entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixée. Chaque soir, nous « voyons » le coucher du soleil. Nous "savons" que la terre tourne et s'éloigne de lui. Pourtant, la connaissance, l'explication, ne correspond jamais tout à fait à la vue. Notre façon de voir les choses est affectée par ce que nous savons ou ce que nous croyons.

⁵⁷ Air - Bruno Latour

⁵⁸ Palasmaa

La vue, qui précède les mots, ne peut jamais être tout à fait englobée par eux. Nous ne regardons jamais une seule chose ; nous regardons toujours la relation entre les choses et nous-mêmes. Notre vision est continuellement active, continuellement en mouvement, tenant continuellement les choses en cercle autour d'elle, constituant ce qui est présent avec nous de notre existence.

Dans ce mouvement concentrique, tel le pendule qui tangué, l'amplitude s'amoin-drit et se concentre.

Comme un pendentif, je réfléchis de mille facettes, je me pends à ton cou.

Je m'accroche à toi pour mieux plonger en moi.

RESPIRATION

Longues respirations

Temps

Notre capacité mémorielle serait impossible sans mémoire corporelle. Le monde se reflète dans le corps et le corps se projette sur le monde. Nous nous souvenons à travers le corps autant qu'à travers notre système nerveux et notre cerveau, siège de la mémoire, des souvenirs et des repères.⁵⁹

PULSATION CARDIAQUE

~~Le sensorium, cet organe qui synthétise nos perceptions sensorielles, est une formation historique et sociale. L'interaction entre les sens et l'environnement bâti constitue l'infrastructure de la perception humaine. Le fonctionnement des sens se modifie au fur et à mesure que la fabrication de l'environnement change, en une boucle de rétroaction continue.⁶⁰~~

~~Les objets que nous percevons dans notre environnement — villes, villages, champs et bois — portent la marque du travail de l'homme. Ce n'est pas seulement dans l'habillement et l'apparence, dans la forme extérieure et le maquillage émotionnel que les hommes sont le produit de l'histoire. Même la façon dont ils voient et entendent est indissociable du processus de vie sociale tel qu'il a évolué au cours des millénaires. Les faits que nos sens nous présentent sont socialement préformés de deux manières : par le caractère historique de l'objet perçu et par le caractère historique de l'organe qui perçoit.⁶¹~~

⁵⁹ Palasmaa citant Edward S. Casey

⁶⁰ Sentir le monde de David Howes

⁶¹ Horkheimer 2014 : 196, notre traduction

CONTRACTION *Malaise*

Si le corps redresse son point de vue sur le monde, c'est pour pouvoir y prendre place.⁶²

~~Désorienter les choses, c'est perturber un certain ordre du monde.~~

CHOC ÉLECTRIQUE - SYSTÈME NERVEUX / PALPITATIONS / ÉLECTROCHOC

Boost sonore synchro sur les électrochocs

MASSAGE INTERNE/ Scoop Escalier / Éveil au monde

~~L'atmosphère est inextricablement liée aux rencontres, aux rassemblements⁶³~~

~~Chaque personne est cruciale pour l'achèvement de l'histoire de la lumière qui se déroule. Si chaque participant éprouve un affect légèrement différent, c'est par la négociation de son désaccord perceptif qu'il parvient à former une sorte de communauté.~~

Les affects ne sont pas de simple émotion, tels se sentir heureux ou triste, dans notre contexte, les affects sont liés au mouvement, aux changements de registres émotionnels qui permettent au sujet de reconnaître sa subjectivité en transformation.

De la même manière, la perception concerne moins une perception nommée/établie que ce qui se passe lorsque la perception émerge. Le ressenti permet à une multitude de sensations de se déployer.

~~L'affect devient actif plutôt que passif au milieu de rencontres entre toutes sortes de corps : architecturaux, naturels, humains ou autres.~~

~~Pour offrir de nouveaux types d'engagements avec le monde.⁶⁴~~

⁶² Orientations de Sarah Ahmed

⁶³ Olafur Eliasson

⁶⁴ Article sur Olafur Eliasson d'Hélène Frichot

ARCHITECTURALE (Bordure, descente, plafond)

Sur les bords, la limite, l'encadrement, des extrémités. C'est un point de bascule. C'est un entrelacement des niveaux.

Dans cette cartographie, tout joue, tout compte et tout a un poids, une odeur, une direction, une vitesse. Nous sommes toujours occupés par le faire et le vivre.⁶⁵

PÉRIPHÉRIE - PARS AU SOL-DJ set

Musicalité

Quiconque à goûter l'eau tombant goutte à goutte dans l'obscurité d'une ruine peut témoigner de l'extraordinaire de l'oreille à sculpter un volume dans le vide de l'obscurité. L'espace que dessine l'oreille dans le noir devient une cavité directement sculptée à l'intérieur de l'esprit.⁶⁶ La lumière quant à elle cherche la brèche. La craque d'où elle pourra se faufiler.

Périphérie

L'essence même de cette expérience est façonnée par une vision périphérique et floue. La vision nette nous confronte avec le monde tandis que la vision périphérique nous enveloppe dans la chair du monde.⁶⁷

ACCUMULATION / AUGMENTATION DE PUISSANCE

Si vous cherchiez encore le sujet, le point de focus... Vous cherchez en vain.

Ceci n'a pas d'objet, d'image ou de focus. Sans objet et point de focus, que regardez-vous? Vous vous regardez regarder. Ce qui est important pour moi c'est de créer une expérience de réflexion au-delà des mots.⁶⁸

⁶⁵ Louise Boisclair

⁶⁶ Juhani Palasmaa

⁶⁷ Juhani Palasmaa

⁶⁸ Traduction libre des paroles de James Turrell récupéré de : <https://jamesturrell.com/about/introduction/> : «My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought.»

NOIR APRÈS AUGMENTATION DE PUISSANCE

Attendre minimum de 2 longues minutes pour laisser le temps aux phosphènes avant d'ouvrir la sentinelle et de remercier les spectateurs.

APPENDICE D

Cahier de régie de la performance

Cahier de régie PHOTOSENSIBLE				
TIME CODE	(00:05:00)	(00:01:00)	00:00:00	00:02:01
DURÉE	4 min	5 sec	2 min	4-5 min
PRÉSET	ENTRÉE PUBLIC	OUT SAS	PRÉSENTATION JACINTHE	NOIR
atmosphère ON	punch key	GO	GO	<i>jaz souffle sur sentinelle</i>
Seq 1 Q1 - noir	90-89-88-87-86	Seq 1 Q3 - OUT SAS	S1 Q4 - Jaz jase	GO S1 Q5- F6 + S2 Out SUB
Seq 1 Q2 - SAS + Sentinelle			sentinelle clignote	
J'espère que vous êtes bien installé. Alors, Photosensible, c'est un projet qui encourage une plongée en soi-même, dans le moment. On glisse du rationnel au ressenti pour se placer davantage dans une position active et consciente d'absorption de la lumière. Tout ce que vous entendrez ce soir est emprunté, modifié, généreusement grappillé au fil de mes lectures... Tout ce que vous verrez se tient à la lisière du flou, du périphérique, du reflet, selon votre perception. Tout ce que vous vivrez sera ambiance, atmosphère, construction ou matière, à vous de le déterminer. Tout est là et rien à la fois. Je parle de matière immatérielle, d'objet-sujet, de sensations visuelles, Et d'actant, soit « un entité qui modifie une autre entité dans un processus », quelque chose dont « la compétence est déduite de (sa) performance ». Ainsi, comment mettre en scène une lumière actante? Il n'y a pas de réponses. Il n'y a pas de vérité. Il n'y a que vous. Et il n'y a que ça. (Souffler (comme une bougie) et la sentinelle s'éteint) (NOIR) Après 1minutes 30 (de silence et de noir) GO S3 (texte) : Au début, on ne sent rien, on est insensible, nous sommes ou nous avons, nous semble-t-il, toujours été acclimatés. Et puis soudain, on ressent, non pas quelque chose, mais l'absence de cette chose dont on ne savait pas qu'elle pouvait éventuellement disparaître. Si vous voulez comprendre ce que c'est de ressentir quelque chose, ce n'est pas en répétant le protocole empiriste de l'étroit répertoire de sensations évidentes. Ressentir est quelque chose de beaucoup moins direct qu'un face à face entre un être sensible et un objet à ressentir. Ressentir est une sensation plus détournée, c'est la lente réalisation que quelque chose est manquant. Cela réside derrière vous, derrière votre dos, en dehors de vous, quelque chose que vous ne comprenez pas exactement, que vous ne pouvez voir ou sentir qu'à travers une vision périphérique, une approche indirecte, à travers la perte. On ressent alors un changement d'environnement. Nous prenons beaucoup de choses pour acquises, et c'est lorsque cela nous échappe que l'on réalise l'impact de ce qui a été. On arrive difficilement à tout discerner autour de nous, sans isoler les éléments, sans leurs conférer de l'importance. <i>Temps: environ 30 secondes après premier texte : GO S4 (texte)</i> Cela dit, on peut jouir de ce nouvel état. L'absence offre un nouveau terrain de jeu. Dans ce cas, l'absence de lumière offre un royaume d'où surgissent l'imaginaire et les rêves. Lors d'une forte émotion, nous avons tendance à éliminer la distance qui vient avec le sens visuel ; nous fermons les yeux quand nous rêvons, écoutons de la musique ou caressons ceux que nous aimons. Ombres et obscurités profondes sont essentielles parce qu'elles estompent l'acuité de la vision, rendent la profondeur et la distance ambiguës. Ombres et obscurités font appel à la vision périphérique inconsciente, à la fantaisie tactile et elles émoissent notre sensibilité.				

00:06:02	00:10:00	00:15:00
4 min approx	4,5 min	1 min
IMPERCEPTIBLE	RESPIRATION	PULSATION
<i>Au bout de 5 min de noir</i>	Pour info :	<i>Après 20 sec de Seq 4</i>
GO S1 Q7 -F8 Trigger S2	Q 0,5 et 1 ouverture MAC blanc	Go Seq 5 (pul. Microh)
Pour info : Pré-imperceptible (iris bleue) Seq 2 Q 0.5 à 3	Q2 à 100 respiration MAC	après 10-15 sec
Q4 à 23 / Vers Q10 - GO S5 (texte) mouv. Mac Aura	vers Q45 - Go S5.7 (texte respi)	Go Seq 6 (pul. Mur)
Go S2 Q24 - Mac à 75%	crise de 65 à 90	
Go Q25 - redescende à 0% -Trig Seq 3	À PARTIR DE Q 100 (après crise de panique)	
S5 : Voir, vient avant les mots. L'enfant regarde et reconnaît avant de savoir parler.	Go S6 (GAB Respiration PL3)	
C'est, également, voir qui établit notre place dans le monde environnant. Nous expliquons ce monde avec des mots, mais les mots ne peuvent jamais défaire le fait que nous sommes dans le monde. La relation entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixée.	et SUB boucane - pof de respiration	
La vue, qui précède les mots, ne peut jamais être tout à fait englobée par eux. Nous ne regardons jamais une seule chose ; nous regardons toujours la relation entre les choses et nous-mêmes. Notre vision est continuellement active, continuellement en mouvement, tenant continuellement les choses en cercle autour d'elle, constituant ce qui est présent avec nous de notre existence.	Seq STOP à Q113.2 - Go S7 out PI3	
Dans ce mouvement concentrique, tel le pendule qui tanguie, l'amplitude s'amoindrit et se concentre.	GO Q113,5 BANG rouge F114-115 fade out respi	
Comme un pendentif, je réfléchis de mille facettes, je me pends à ton cou.	S5,7 :Notre capacité mémorielle serait impossible sans mémoire corporelle. Le monde se reflète dans le corps et le corps se projette sur le monde. Nous nous souvenons à travers le corps autant qu'à travers notre système nerveux et notre cerveau, siège de la mémoire, des souvenirs et des repères.	
Je m'accroche à toi pour mieux plonger en moi.		

00:16:00	00:17:00	00:18:00	00:23:00
50 sec	40 sec	4,6 min	4 min
CONTRACTION	ELECTRO-CHOC	MASSAGE INTERNE SCOOP	ARCHITECTURAL
<i>Après 1 min de pulsation</i>	Q1 à 5 1er CHOC	Q1 à 15 scoop éparpés : Go S15 (texte)	Q,0,5 F 0,8 in edge
Go Seq 8 (contraction) -Go S9 (texte)	arrêt sur palpitations	Q16 à 19,91 Scoop 9% rapide	<i>Dès qu'on voit les lignes</i> GO S17 texte et amb.
<i>pendant fade in Q1</i>	rouge/vert	Q 20 à ... Début escalier : Pof boucane alt. régie, sortie, sol	<i>après 30 sec</i>
OUT Seq 5 pul.microh	GO Q6 à 10 2e CHOC		Go Q 1 Gobos F 2
OUT Seq 6 pul. mur	arrêt sur palpitations	<i>Quand Q 58 Escalier s'arrête à 2%</i> Go Seq 13 Architectural	<i>après 30 sec</i>
	<i>(ralentir palpitation)</i>		Go Q 3 F4 plafond bas
Go Q2 CRAMPE et GO S10 out cœur		<i>Quand architectural est à 20 sec du Q 1</i>	<i>Après 30 sec</i> Go Q3,5 Mac mauve
OUT Seq 4 cœur Iris	GO Q11 noir Trig Seq 11	Go Q 59 Scoop à 0% F60 Off Seq 11	<i>après 60 sec</i>
Go Q3 à Q9 et fader CRAMPE SON	et Go S14 massage		Go Seq 29 Par Début et
		<i>S15 : Les affects ne sont pas de simple émotion, tels se sentir heureux ou triste, dans notre contexte, les affects sont liés au mouvement, aux changements de registres émotionnels qui permettent au sujet de reconnaître sa subjectivité en transformation.</i>	Go S18 OUT architect.
Go Q10 desc. à 2% et Go S11 out contraction		<i>De la même manière, la perception concerne moins une perception nommée/établie que ce qui se passe lorsque la perception émerge. Le ressenti permet à une multitude de sensations de se déployer.</i>	Q5 off Mac - Trig Q1 Seq 29 PAR
Go Seq 9 Electro-choc			<i>S17 : Sur les bords, la limite, l'encadrement, des extrémités.</i>
Go Q 11 pour OUT contraction			<i>C'est un point de bascule</i>
			<i>C'est un entrelacement des niveaux</i>
			<i>Dans cette cartographie, tout joue, tout compte et tout a un poids, une odeur, une direction, une vitesse. Nous sommes toujours occupé par le faire et le vivre.</i>
<i>S10 : Si le corps redresse son point de vue sur le monde , c'est pour pouvoir y prendre place.</i>			

00:29:00		00:32:00
6 min		2,5 min
DJ SET DES PARS	DJ SET DES PARS (suite)	BUILD UP
Q1 all à 8%	Go Seq 32 Par TOP	pour info : Q1 edge
<i>après 2 sec. Complété</i>	monter fader intensité	Q2 Par
Go Q2 all à 20%	jouer avec le rate	Q3 à 19 Build up
<i>après 5 sec complété</i>	Go Seq montée côté mezz	
Go Q3 -enlever tout sauf par au sol		Go Q 21 BLACK
Go Seq 30 Pars au sol + GO S19 texte	Go Seq 33 Sinus	Go S21 Mute All
monter fader intensité		Ramener Salle pour SALUT + Q22 sentinelle
jouer avec le rate	Go Seq 34 Snap Off (out sinus, top , mid, sol)	
Go Q4 Seq 29 Noir - Off Seq		SORTIE PUBLIC
Go Seq 31 Par MID	fade out Exec : Seq 34 snap Off et Go S20 texte	Q23 Ambiance jolie
monter fader intensité	Go Seq 15 Build up	
jouer avec le rate	<i>S20 : Si vous cherchiez encore le sujet, le point de focus... Vous cherchez en vain.</i>	FIN
<i>S19 : L'essence même de cette expérience est façonnée par une vision périphérique et floue. La vision nette nous confronte avec le monde tandis que la vision périphérique nous enveloppe dans la chair du monde.</i>	<i>Ceci n'a pas d'objet, d'image ou de focus. Sans objet et point de focus, que regardez-vous? Vous vous regardez regarder. Ce qui est important pour moi c'est de créer une expérience de réflexion au-delà des mots.</i>	

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce le dispositif?* Éd. Payot & Rivages.
- Airenti, G. (2012). Aux origines de l'anthropomorphisme, Intersubjectivité et théorie de l'esprit. *Revue Gradhiva*, (no.15), p34-53. <https://journals.openedition.org/gradhiva/2314>
- Ammantini, M. & Ferrari, P. (2013). Vitality Affects in Daniel Stern's Thinking – A Psychological and Neurobiological Perspective. *Infant Ment Health J.*, 34(no.5), p376-375. DOI:10.1002/imhj.21405
- Albright, A. C. (2007). *Traces of light : absence and presence in the work of Joie Fuller*. Wesleyan University Press.
- Almavie, G. (2012). *The Artificial Nature Project – Interview with Mette Ingvartsen*. Mette Ingvartsen. https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project/
- Andrieu, B. (2020). Interview de Bernard Andrieu -L'émersion du corps. Production Espace Mendès France. <https://www.youtube.com/watch?v=XCKt9aKUFWo>
- Babin, S. (2021). Conversation avec la matière. *Esse Arts Opinions*, (no.101), p6-7. <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/esse/2021-n101-esse05815/94815ac/>.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity : toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, University of Chicago, vol. 28 (no.3), p801-831. DOI:10.14361/9783839403365-008
- Barrett, E. et Bolt, B. (2013). *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. I.B.Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755603435>
- Basanta, A. (2013). *Compositional Strategies in Light and Sound Installations* [Thèse, Université de Concordia]. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/976949/1/Basanta_MA_S2013.pdf
- Bennett, J. (2009). *Vibrant Matter: A political Ecology of things*. Durham: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1080/00335630.2015.994892>
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bernard, A. & Andrieu, B. (2015). Les arts immersifs comme émergence spatiale du sensible. *Corps*, (no.13), p75-81. <https://doi.org/10.3917/corp1.013.0075>
- Boisclair, L., & Pitozzi, E. (2019). *Art immersif : affect et émotion* (Serie : L'expérientiel, 1). L'Harmattan.
- Boucher, M. (2017). A Study on Proprioception and Peripheral Vision in Synesthesia and Immersion. *Leonardo*, 50(no.2), p.144–151. DOI:10.1162/LEON_a_01008
- Bussièrès, N. (2018). *Light, Vitality, and Dynamism: An Introduction Of Time And Movement Into Theatre Lighting* [Mémoire, Université de Concordia]. <http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=damspub&id=c059a9ff-9b9e-4e85-aa69-2bb7a2b275a1>

- Castree, N. (2011). Book review of *Vibrant Matter* by Jane Bennett, *Society + Space, politics & political theory*. <https://www.societyandspace.org/articles/vibrant-matter-by-jane-bennett>
- Causse, J-G. (2014). *L'étonnant pouvoir des couleurs*. Gallimard Édito.
- Classen, C. (1993a) 2023. *Worlds of Sense, exploring the senses in history and across cultures*. Routledge.
- Classen, C. (1998). *The Colour of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. Routledge.
- Classen, C. (2023). *Sensitive ecology* [paper presented at the Uncommon Senses IV conference], Concordia University. <https://centreforsensorystudies.org/wp-content/uploads/2023/05/UCS-IV-Book-of-Abstracts.pdf>
- Coole, D. et Frost, S. (2010). *New Materialisms. Ontology, agency and politics*. Duke University Press.
- Crisafulli, F. (2015). *Lumière Active, poétiques de la lumière dans le théâtre contemporain*. Artdigiland.
- Cuvier, G. (1805). *Leçons d'anatomie comparée* (tome 2). Crochard et Cie, libraires. [https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20détermin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20\(Cuvier%2C%20Anat.](https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20détermin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20(Cuvier%2C%20Anat.)
- Cyr, C. (2015). L'expérience immersive et les intermittences de l'attention. *Tangence*, (108), p77–93. <https://doi.org/10.7202/1036455ar>
- Dalphond-Laporte, H. (2016). *Dispositif scénographique immersif pour une réorganisation de l'espace théâtral à travers une dramaturgie spatiale* [Mémoire-Création, Maîtrise en Art Dramatique, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/9227/>
- Dalphond-Laporte, H., Uhl, M., & La Bissonnière Anick. (2022). *Dispositifs scéniques organisateurs de coprésences : les enjeux somatiques à l'œuvre dans la dramaturgie et les modalités d'écritures scénographiques*. [Thèse, Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/15192/>
- Dannan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Actes Sud.
- Delorme-Bouchard, C. (2021). *Lamelles : Une création scénique de la lumière*. [Mémoire-crédation, Maîtrise en Art Dramatique, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/16127/>
- Dubois, K. (2014). *Éclairage-vidéo : le projecteur vidéo comme source d'éclairage au théâtre*. [Mémoire-crédation, Université Laval, Maîtrise en Art Dramatique]. Corpus UL . <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/5b31abe4-a534-4d22-8504-44ada22bc8b4>
- Duneuskaya, T. (2011). *Castelluci's tragedia endogonia (M.#10 MARSEILLE): Intermedial Image Intervention*. [Mémoire, Master degree in Theatre Theory and Dramaturgy, Université d'Ottawa] <https://ruor.uottawa.ca/items/bce83707-1954-404a-9dee-f4b745c31a45>
- Edensor, T. (2015). Light Art, Perception, and Sensation. *The Senses and Society*, 10(2), p138-157. DOI:10.1080/17458927.2015.1042227
- Essig, L. (1997). *Lighting and the design idea*. Madison. Harcourt Brace College Publishers.

- Freydefont, M. (2010). Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010). *Agôn* [En ligne], (no.3). <https://doi.org/10.4000/agon.1559>
- Freytag, G. (1895). *Technique of the drama: An exposition of dramatic composition and art*. S. Griggs.
- Fujimoto, S. (s.d). *Biography*. Shohei Fujimoto. <http://sfjmt.org/>
- Habermas, J. (2003). *The Future of Human Nature*. Cambridge: Polity Press.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, vol 14, no 3, pp 575-599. <https://www.jstor.org/stable/3178066>
- Hird, M. J. (2004). Feminist Matters: New Materialist Considerations of Sexual Difference. *Feminist Theory*, vol. 5, (no 2). <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464700104045411>
- Hunkeler, T., Fournier Kiss, C., & Lüthi Ariane. (2008). *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*. (T. Hunkeler, C. Fournier Kiss, & Lüthi Ariane, Eds.) (Ser. Collection voltiges). MētisPresses.
- Howes, D & Classen, C. (2013). *Ways of Sensing*. Routledge.
- Howes, D. (2023). *Sensorial Investigations*. Pennsylvania State University Press.
- Howes, D. (2024). *Sensorium : Contextualizing the Senses and Cognition in History and Across Cultures*. Cambridge University Press
- Huss, C. (2022). Les aspirations cosmiques d'Alexandre Scriabine. *Le Devoir*, Culture. <https://www.ledevoir.com/culture/658602/classique-les-aspirations-cosmiques-d-alexandre-scriabine>
- Galerie Esther Schipper (n.d). *Article sur Ann Veronica Janssens*. Esther Schipper. <https://www.estherschipper.com/artists/42-ann-veronica-janssens/>
- Gervais, J. (1984). *Mettre en scène la lumière : Étude historique de l'éclairage au théâtre de 1545 à aujourd'hui*. [Mémoire théorique, Maîtrise en Art-Dramatique, Université du Québec à Montréal]
- Gosselin, N. (2021). *Tension dramatique : comment la créer ?* Le pigeon décoiffé. <https://lepigeondecoiffe.com/tension-dramatique/>
- Govan, M. & Kim, C. Y. (2013). *James Turrell: A Retrospective*. Prestel Publishing.
- Guisgand, P. (2016). *Les États de corps*. Numeridanse. <https://www.numeridanse.tv/node/70692>
- Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale*. (no 242). <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2012-n242-spirale0365/67976ac.pdf>
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble : making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Ingvartsen, M. (2013). *The Artificial Nature Project -or how to make choreography for nonhuman performers*. [Texte théorique de sa pratique]. https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/

- Ingvartsen, M. (2011). *Evaporated landscapes*. [Texte théorique de sa pratique]. https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/evaporated-landscapes/
- Jacques, H. (2003). Nommer le « théâtre nouveau » Le Théâtre postdramatique. *Revue Jeu*, Numéro 108 (3). <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n108-jeu1110649/25989ac.pdf>
- Jiménez Avello, J. (2015). Ad absurdum, les erreurs fécondes de Ferenczi. *Le Coq-Héron*, (4), p46-53. <https://shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2015-4-page-46?lang=fr>
- Janssens, V. (s.d). Ann Veronica Janssens. Mennour. <https://kamelmennour.com/artists/ann-veronica-janssens>
- Kapelusz, A. (2012). *Usage du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain*. [Thèse, Doctorat Arts et Médias, Université de Paris 3; Sorbonne-Nouvelle]. <https://theses.fr/2012PA030170>
- Kitahara, R. & Matsuishi, T. (2001). Recherche sur les dessins des enfants. https://www.researchgate.net/publication/265573408_Research_on_Children's_Drawings
- Laplane, J. (2021). Agentivité. *Anthropen*. <https://doi.org/10.47854/NJFW6857>
- Latour B (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- Latour B (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2006). *Air*. Bruno Latour. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-115-AIR-SENSORIUMpdf.pdf>
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte.
- Le Coguiec É., Gosselin, P., & Congrès de l'Acfas (72nd : 2004 : Université du Québec à Montréal). (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.: <https://canadacommonsca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/artifacts/1882304/la-recherche-creation/2631674/read/>.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. L'Arche.
- Lesage, M-C. (2023). Écritures scéniques au Québec : fragments d'un territoire en pleine configuration, *IdeAs* [En ligne], (no.21). DOI :<https://doi.org/10.4000/ideas.14850>
- Mason I.C, Grimaldi D., Reid K.J., Warlick C.D., Malkani R.G., Abbott S.M. & Zee P.C. (2022). Light exposure during sleep impairs cardiometabolic function, *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.*, 119 (12) e2113290119, <https://doi.org/10.1073/pnas.2113290119>
- Meade, M. S. & M. Emch. (2010). *Medical Geography*. Guilford Press.
- Merabet, E. Noel, A.-S. et Sermon, J. (2019). Les arts vivants depuis et avec la matière : perspectives historiques, esthétiques et épistémologiques. *Agôn*. (No 8 | Matières) <https://journals.openedition.org/agon/6446>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

[https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20d%C3%A9termin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20\(Cuvier%2C%20Anat.](https://www.cnrtl.fr/definition/sensorium#:~:text=du%20d%C3%A9termin.%2C%20sensorium.,le%20cerveau%20(Cuvier%2C%20Anat.)

Meuris, J. (1995). *James Turrel : La perception est le médium*. La lettre volée.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press.

Nadeau, A. (2020). *Conceptions d'enseignants du primaire sur leur rôle de passeur culturel : effets de dispositifs d'intégration de la dimension culturelle à l'école québécoise* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel : <https://archipel.uqam.ca/13363/>

Orgeman, K. (2017). *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light* | Yale University Art Gallery. <https://artgallery.yale.edu/press-release/lumia-thomas-wilfred-and-art-light>

Paillé, P. et Mucchielli. A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 4e édition, Collection U, pp187-208, Armand Colin.

Pallasmaa, J. (2017). Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux. *Phantasia*. https://www.academia.edu/36529816/Traduction_de_Juhani_Pallasmaa_Percevoir_et_ressentir_les_atmosph%C3%A8res._Lexp%C3%A9rience_des_espaces_et_des_lieux_.pdf, consulté le 14 juin 2024.

Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens = the eyes of the skin : architecture and the senses*. Éd. du Linteau.

Palmer, R.H. (1994). *The Lighting Art, the Aesthetics of stage lighting design*. Prentice-Hall.

Palmer, S. (2013). *Light : Readings in Theatre Practices*. Bloomsbury Publishing PLC.

Palmer, S. (2015). A 'chorégraphie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. *Theatre and Performance Design*, 1(1-2), p 31–47. <https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1024975>

Paquin, L.-C. et Béland, M. (2015). Dialogue autour de la recherche-crédation. *Media/n*, 11(3). http://lcpaquin.com/publi_pdf/Dialogue_autour_de_la_recherche-creation.pdf

Paquin, L.-C. (2019). Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques, *texte en pré-publication*, 28 pages. https://www.researchgate.net/publication/338014083_Faire_de_la_recherche-creation_par_cycles_heuristiques_version_abregee

Pirillo, A. (2010). Conversando con... Romeo Castellucci. *Cultureteatralli.org*. <https://sciampi.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/04/Antonino-Pirillo-conversando-con-Romeo-Castellucci-culture-teatralli-org-2010.pdf>

Quéré, L. (2015). Retour sur l'agentivité des objets. *Institut Marcel Mauss – CEMS*, Occasional Paper 25 Paris. https://cems.ehess.fr/system/files/2022-12/OP25_CEMS_QUERE.pdf

Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. La Fabrique Éditions.

Reeves, H. (2008). *Poussières d'étoiles*. Seuil.

Roy, R. H & Foot, R. (2006-2018). Le Canada et la deuxième bataille d'Ypres. *L'encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/deuxieme-bataille-dypres>

- Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. MIT Press.
- Salter, C., Pickering, A., & Pickering, A. (2015). *Alien agency : experimental encounters with art in the making*. MIT Press.
- Schön, D., Heynemann, J., & Gagnon-Heynemann D. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (Ser. Collection formation des maîtres). Éditions Logiques.
- Schön, D. (2001). Chapter 13: The Crisis of Professional Knowledge and the Pursuit of an Epistemology of Practice. *Counterpoints*, (no.166, competence in the learning society), pp. 183-207. URL: <https://www.jstor.org/stable/42977793>
- Schneider, R. & Jones, A. (2015). Material Traces : Performativity, Artistic "Work" and New Concepts of Agency. *TDR : The Drama Review*, vol. 59 (no 4), pp.18-35. <https://grunt.ca/wp-content/uploads/2015/05/Material-Traces-Performativity-Artistic-Work-and-New-Concepts-of-Agency-by-Amelia-Jones.pdf>
- Schneider, R. (2015). New Materialisms and Performance Studies. *TDR :The Drama Review*, 59 (4), pp: 7-17. <https://muse.jhu.edu/article/602876>
- Simondon, G, cité par Zhong, E. (2015). Des formes cachées dans la matière. La bricolage de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon. *Revue : Techniques et Culture*, (no 64), pp 96-99. <https://doi.org/10.4000/tc.7567>
- Sloterdijk, P. (2003). *Sphären III—Schäume*. Suhrkamp.
- Stall, D. (2019). Face à la matière : parcours sensible et interrogations éparpillées d'une marionnettiste. *Agôn*, (No 8 | Matières). <https://journals.openedition.org/agon/5892>
- Stern, D. N. (2004). *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. W.W. Norton & Company.
- Stern, D. N. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford University Press.
- Sylvie, M. & Michaud-Trevinal, A. (2022). Donna Haraway : situated knowledge / Donna Haraway et les savoirs situés. *Les auteurs à la frontière du management*. EMS, Chapter: XXV. https://www.researchgate.net/publication/356541824_Donna_Haraway_situated_knowledge_Donna_Haraway_et_les_savoirs_situes
- Tanizaki, J. & Sieffert, R. (2011). *Éloge de l'ombre*. Verdier.
- (s. d.). *Thomas Wilfred : The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803122509810>
- (s. d.). *Thomas Wilfred / MoMA*. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/6371>
- Turell, J. (s.d). *Introduction de James Turell*. James Turell. <https://jamesturell.com/about/introduction/>
- Wagner, M-K. & Klemp, K. (2014). *Light Art in Urban Spaces*. Revolver Publishing.
- Weibel, P. (2006). *Light Art from Artificial Light*. Ed. ZKM.
- Whatmore, S. (2002). *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces*. Sage.

Zajonc, A. (1993). *Catching the Light, the entwined history of light and mind*. Oxford University Press.

Zielke, D. (2022). The Modifier Within: Bruno Latour's Actant and Martin Heidegger's Thing Theory. *Human Studies*, 45(4), pp.629-652. <https://doi.org/10.1007/s10746-022-09641-7>