UQAC
Université du Québec
à Chicoutimi

# Habiter l'espace vacant du texte dans le théâtre postdramatique : la place de la dramaturgie lumineuse

**par Héléna Richard**

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A) – Concentration Création.**

Québec, Canada

© Héléna Richard, 2021

**RÉSUMÉ**

Ce projet de recherche-création permet de questionner la place de l'éclairage dans le processus de création d'un spectacle théâtral postdramatique. À travers ce mémoire, je souhaite partager mes recherches et réflexions sur l'existence d'une dramaturgie lumineuse grâce à une approche de ce médium comme moteur de création d'un spectacle.

Cette recherche-création prend sa place dans le mouvement du spectacle-paysage (Lehmann, Stein, Danan). Inspirés du concept de la dramaturgie visuelle, nous convoquerons des réflexions sur l'atmosphère (Bussières, Home-Cook), le tableau vivant et le traitement contemporain du corps scénique (Sermon), mais nous questionnerons également la place et le dialogue des médiums scéniques (Guay, Bouko) afin de nous rapprocher toujours plus d'une compréhension de ce que pourrait être la dramaturgie lumineuse. Afin d'illustrer nos chemins de pensée, nous proposerons en chapitre II l'analyse des spectacles *Einstein on the beach* de Robert Wilson (1976), *Lamelles* de Cédric Delorme-Bouchard (2018) et *Cocons Somatiques* de Manon de Pauw (2017).

La création théâtrale proposée, *La Nébuleuse de l'Écrevisse*, nous a permis de poser les pratiques d'une dramaturgie différente, sans texte, à l'approche scénique chamboulée, transformée, réinventée. Le chapitre III fait état de ce parcours et expose des pistes de définition théorique et artistique de la mise en œuvre d'une telle méthode.

**Mots-clefs** : conception d'éclairage, dramaturgie lumineuse, dramaturgie visuelle, théâtre postdramatique, pièce-paysage, dispositif, figure, tableau vivant, atmosphère.

**TABLE DES MATIÈRES**

**RÉSUMÉ** ..... **II**

**TABLE DES MATIÈRES** ..... **I**

**LISTE DES FIGURES** ..... **IV**

**REMERCIEMENTS** ..... **V**

**INTRODUCTION** ..... **1**

**CHAPITRE 1 : S'APPROPRIER LA DRAMATURGIE LUMINEUSE** ..... **5**

1.1 RÉCIT D'ORIGINE ..... 5

1.2 REPÉRAGES THÉORIQUES D'UNE DRAMATURGIE : DE L'ÉCLAIRAGE AU LUMINEUX ..... 7

1.2.1 THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE ET SPECTACLE-PAYSAGE ..... 7

1.2.2 DÉCONSTRUCTION DE LA HIÉRACHIE TRADITIONNELLE : VERS L'AUTONOMIE DES MÉDIUMS ..... 12

1.2.2.1 PROCESSUS DE CRÉATION TRADITIONNEL ET LIBÉRATION DES MÉDIUMS SCÉNIQUES : L'ÉTAT D'OUTIL ..... 12

1.2.2.2 AUTONOMIE ET DIALOGISME DES MÉDIUMS ..... 13

1.2.3 L'ABOLITION DU PERSONNAGE : LA PLACE DE LA FIGURE DANS LA DRAMATURGIE LUMINEUSE ..... 17

1.2.4 LA DRAMATURGIE VISUELLE ..... 19

1.2.5 L'OPACITÉ D'UN NOUVEAU LANGAGE SCÉNIQUE ..... 21

1.2.5.1 D'UN LANGAGE NARRATIF À UNE PENSÉE ET UNE LOGIQUE VISUELLE ..... 21

1.2.5.2 RÉCEPTION ÉMOTIONNELLE ..... 23

1.2.6 TABLEAUX VIVANTS ET ATMOSPHÈRES ..... 25

1.2.6.1 UNE AUTRE STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE ..... 25

1.2.6.2 LE TABLEAU VIVANT ..... 27

1.2.6.3 L'ATMOSPHÈRE ..... 28

1.3 PROBLÉMATIQUE ..... 31

1.4 MÉTHODOLOGIE ..... 32

**CHAPITRE 2 : REPÉRAGES ESTHÉTIQUES D'UNE DRAMATURGIE LUMINEUSE** ..... **35**

2.1 QUAND LA LUMIÈRE RASSEMBLE SPECTACLE-PAYSAGE ET TABLEAUX-VIVANTS : LA PUISSANCE ATMOSPHÈRIQUE CHEZ ROBERT WILSON ..... 36

2.1.1 L'ARCHITECTURE GÉOMÉTRIQUE DE LA CONCEPTION D'ÉCLAIRAGE : LA MATÉRIALITÉ DE LA LUMIÈRE ..... 38

2.1.2 UN RAPPORT AU TEMPS RYTHMÉ PAR LA LUMIÈRE ..... 39
2.1.3 QUAND LE CYCLORAMA FAIT ÉMERGER DES ATMOSPHÈRES ONIRIQUES ET OUVRE LE MODE DE RÉCEPTION ..... 42
2.2 LA MISE EN SCÈNE POSTDRAMATIQUE DU CORPS DANS LE DISPOSITIF LUMINEUX CHEZ CÉDRIC DELORME-BOUCHARD ..... 44
2.2.1 FAIRE APPARAITRE LE CORPS POSTDRAMATIQUE ..... 46
2.2.2 MARIAGE ENTRE CORPS ET LUMIÈRE ..... 47
2.2.3 LA LUMIÈRE COMME COPRS SCÉNIQUE ..... 47
2.3 QUAND LA STRUCTURE EST NON NARRATIVE : L'AUTONOMIE DU MÉDIUM LUMINEUX CHEZ MANON DE PAUW ..... 50
2.3.1 ÉMANCIPATION DE LA LUMIÈRE ET PERFORMANCE SCÉNIQUE ..... 51
2.3.2 UNE LOGIQUE SCÉNIQUE VISUELLE : QUAND L'AUTONOMIE DE LA LUMIÈRE STIMULE L'INTERACTION DES MÉDIUMS SCÉNIQUES ..... 51
2.3.3 DE LA VITALITÉ DE LA LUMIÈRE À LA VITALITÉ D'UNE POÉSIE LUMINEUSE ..... 53
**CHAPITRE 3 : COMPRENDRE LA DRAMATURGIE LUMINEUSE ..... 55**
3.1 EXPLORER UNE DRAMATURGIE LUMINEUSE – HIVER ET AUTOMNE 2020 ..... 57
3.1.1 PREMIERS PAS : APPRIVOISER LA LUMIÈRE – HIVER 2020 ..... 57
3.1.1.1 PREMIÈRES INTENTIONS ET HYPOTHÈSES DE CRÉATION : DÉFINIR UNE MÉTHODOLOGIE ..... 58
3.1.1.2 EXPÉRIENCES DE LA LUMIÈRE ..... 60
3.1.1.3 RENCONTRE DE LA LUMIÈRE AVEC L'OBJET, LE SON ET L'ESPACE 62
3.1.2 EXPLORATIONS APPROFONDIES : VERS LA DRAMATURGIE LUMINEUSE – AUTOMNE 2020 ..... 67
3.1.2.1 NOUVEAUX OBJECTIFS DE TRAVAIL : RÉCTIFIER LA MÉTHODOLOGIE ..... 67
3.1.2.2 ÉVOLUTION DU DISPOSITIF SCÉNIQUE : FAIRE ÉMERGER DES ATMOSPHÈRES ..... 70
3.1.2.3 L'ÉTRANGETÉ DES CORPS ..... 72
3.1.2.4 LA MATÉRIALITÉ DE LA LUMIÈRE ..... 74
3.2 DE LA LUMIÈRE AU SPECTACLE : COMPRENDRE LA DRAMATURGIE LUMINEUSE – HIVER 2021 ..... 75
3.2.1 LA PUISSANCE DRAMATURGIQUE DES DISPOSITIFS LUMINEUX POUR UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE ..... 75
3.2.1.1 ÉMERGENCE DU SPECTACLE-PAYSAGE : IMMERSION DANS UN MONDE SCÉNIQUE AU LANGAGE OPAQUE ..... 75
3.2.1.2 NATURE DES TABLEAUX VIVANTS ..... 76
3.2.1.3 LE RETOUR DU TEXTE ..... 81
3.2.2 CLORE LE SPECTACLE – HIVER ET ÉTÉ 2021 ..... 81
3.3 LA DRAMATURGIE LUMINEUSE : UN MODE DE CRÉATION POSSIBLE ..... 83

3.4 RETOUR CRITIQUE ..... 85

**CONCLUSION ..... 85**

**BIBLIOGRAPHIE ET LISTE DES RÉFÉRENCES ..... 92**

**ANNEXES ..... 95**

**LISTE DES FIGURES**

Figure 1 : *Einstein on the beach*, de Robert Wilson (1976) ..... 38

Figure 2 : *Einstein on the beach*, de Robert Wilson (1976) ..... 41

Figure 3 : *Lamelles*, de Cédric Delorme-Bouchard (2018) ..... 49

Figure 4 : *Lamelles*, de Cédric Delorme-Bouchard (2018) ..... 49

Figure 5 : *Lamelles*, de Cédric Delorme-Bouchard (2018) ..... 50

Figure 6 : Archive du laboratoire du 12 février 2020, Héléna Richard ..... 61

Figure 7 : Dispositif éclairé, Héléna Richard (16 juin 2021)..... 62

Figure 8 : Dispositif éclairé, Héléna Richard (16 juin 2021)..... 62

Figure 9 : Archive du laboratoire du 3 mars 2020, Héléna Richard ..... 63

Figure 10 : Tableau « Ballon océan », Héléna Richard (30 juin 2021) ..... 64

Figure 11 : Archive de laboratoire, Héléna Richard (Février 2020)..... 64

Figure 12 : Tableau « Ballon océan », Héléna Richard (30 juin 2021) ..... 65

Figure 13 : Dispositif final, Héléna Richard (Juin 2021) ..... 71

Figure 14 : Tableau « Damier », Héléna Richard (30 Juin 2021)..... 72

Figure 15 & 16 : Tableau « Ballon océan », Héléna Richard (Août 2021) ..... 77

Figure 17 & 18 : Tableau « Ombre », Héléna Richard (Juin 2021) ..... 78

Figure 19 : Tableau « Damier », Héléna Richard (Juin 2021)..... 79

Figure 20 : Tableau « Faisceaux », Héléna Richard (Juin 2021)..... 80

**REMERCIEMENTS**

L'accomplissement de cette recherche-création a été possible grâce au soutien merveilleux d'un entourage attentionné et bienveillant. Je remercie avant tout Jean-Paul Quéinnec, mon directeur de recherche qui m'a accompagnée dans cette aventure depuis mon retour au Canada et qui a su m'aiguiller avec justesse et beaucoup de patiente tout au long du processus. Je remercie Alexandre Nadeau qui m'a fait découvrir l'éclairage et qui a été une oreille attentive à tous mes questionnements. Je remercie mes collaborateurs sans qui le spectacle n'aurait pu avoir lieu, Ysé Raoux, Marion Bibeau, Naomie St-Pierre, Philippe Martineau, William Pedneault et particulièrement Alexis G. Larouche mon partenaire de vadrouille qui a fait preuve d'une écoute sans pareille depuis les deux dernières années. Je remercie la Fondation UQAC et le CELAT pour avoir cru en mon projet de recherche-création. Je remercie Cédric Delorme-Bouchard et Dario Larouche pour avoir accepté de faire partie de mon jury. Je remercie mes parents, ma sœur et ma grand-mère qui ont toujours fait preuve de bienveillance et de curiosité à l'égard de mon travail, même à l'autre bout du monde. Je remercie ma mère pour ses talents de rédaction et sa maitrise de la langue française.

# INTRODUCTION

Depuis mon premier cours de théâtre à sept ans, je n'ai cessé d'en faire. Entre les conservatoires, les multiples stages pour découvrir de nouvelles techniques, le travail dans les compagnies, les options scolaires, je voue toute mon enfance, mon adolescence et le début de ma vie adulte au théâtre. Le théâtre m'a permis de me sentir moi-même, d'apprendre à me définir, et à assumer qui je suis ; le théâtre m'a libérée de ma timidité, et m'a toujours aidée à me sentir forte. En étant passionnée par cette discipline, je lui suis aussi redevable, et chaque aventure théâtrale est pour moi un voyage personnel dans mes retranchements, permettant de me connaître et de grandir un peu plus à chaque fois. Dans cette éducation théâtrale, je découvre des metteurs en scène incroyables tels que Robert Wilson, Julien Gosselin, Catherine Marnas ; je vois des centaines de spectacles, je lis des auteurs qui me donnent envie d'une carrière sur les planches, tels que Georges Feydeau, Sarah Kane, Falk Richter, Fabrice Melquiot, Xavier Durringer. Entre mes sept ans et mes vingt et un ans, ma vie ne tourne qu'autour du théâtre.

Quand je suis arrivée à l'UQAC, il y a quatre ans, pour faire ma dernière année de licence en théâtre, j'ai découvert l'interdisciplinarité. J'ai participé à des projets en tout genre en théâtre, en cinéma, en danse. Je trouvais à l'interdisciplinarité une richesse à laquelle je n'avais jamais eu accès, et qui semblait m'ouvrir un champ de possibilités infinies.

Puis quand je suis revenue pour ma maitrise, je me suis buttée à un monde de l'art qui était principalement visuel. Un monde dans lequel le théâtre n'est pas une évidence et dans lequel il me faut réexpliquer les choses les plus simples, qui me paraissent

fondamentales. Par exemple : on ne peut pas faire du théâtre seul. Perdue dans les textes théoriques sur l'art, je n'arrivais plus à faire le lien entre ce que je lisais et une manière de l'adapter sur scène. Il me semblait que toutes les théories que je rencontrais ne se transposaient pas dans la création, et j'étais complétement bloquée, tétanisée à l'idée de créer. D'autre part, il y avait peu d'étudiants en théâtre, disponibles pour expérimenter, ce qui aggravait ma peur de création. J'ai donc senti le besoin de me concentrer sur ce que j'aimais vraiment. Revenir à la source pour comprendre quelle artiste je tendais à devenir. Je réalisai alors que ce que j'aime comme spectatrice, ce sont les productions théâtrales spectaculaires, grandioses, les jeux de lumière et la musique. J'aime au théâtre, le moment où les comédiens se taisent, où ils semblent ne plus être des personnages, ce moment de grâce où lumière, scénographie, corps et musique ne font qu'un dans une unité totale. Je ressens alors un sentiment d'accomplissement, comme si j'attendais depuis le début que tous les éléments scéniques viennent à se fusionner.

C'est à partir de cette réflexion que j'ai découvert le théâtre postdramatique qui m'apparaissait alors comme un terrain de jeu rempli d'opportunités. Il ouvrait à des composantes scéniques toujours plus autonomes et déhiérarchisées. Les écritures scéniques laissaient la place à d'autres modes d'organisation, d'autres esthétiques, d'autres relations au public. C'est dans cette évolution que la conception de la lumière comme moteur de création a pris sa place. Créer une pièce théâtrale à partir d'une conception d'éclairage et non d'un texte ou d'une histoire m'apparut comme un pari vivifiant à relever et par la même occasion une manière de me familiariser plus amplement avec le travail de la lumière. Et ainsi, la question d'une dramaturgie lumineuse a émergé. C'est donc dans ce contexte artistique que s'inscrit la présente recherche-création.

La question de la lumière a été traitée depuis l'apparition de l'électricité, et notamment aux XIXème et XXème siècle avec des artistes comme Adolf Appia, Loïe Fuller ou encore Vsevolod Meyerhold ; ils ont pensé la lumière en termes d'espace, de temporalité et ont aussi questionné son rapport aux corps et costumes. Bien qu'étant conscient de cet aspect historique, nous nous devions de limiter le champ de notre étude et ainsi de concentrer la recherche sur le courant postdramatique et les mouvements connexes, qui poussaient notre réflexion vers une analyse et une exploration d'une scène contemporaine et interdisciplinaire nécessaire à la compréhension de notre concept de création : la dramaturgie lumineuse. Par ailleurs, une partie de notre énergie, bien que peu revendiquée dans le mémoire, s'est aussi penchée sur la technique d'éclairage afin de se familiariser avec les outils lumineux et d'apprendre à maitriser les projecteurs et leur mise en espace.

Ainsi, ce mémoire s'organise autour de la question de la lumière scénique comme une nouvelle piste de dramaturgie contemporaine, et nous viserons à expliquer les enjeux qu'une telle recherche-création soulève.

Le premier chapitre s'attardera à cerner un espace conceptuel non exhaustif dans lequel une forme de dramaturgie lumineuse pourrait prendre naissance. Nous parlerons du théâtre postdramatique et de la dramaturgie visuelle, mais aussi de la figure scénique, du tableau vivant et de l'atmosphère, éléments permettant de construire un monde scénique opaque dans lequel, nous pensons, la dramaturgie lumineuse pourrait exister.

Les pièces de théâtre visuel où la lumière est moteur de la création, auxquelles nous nous identifions aisément sont rares ou peu documentées. On peut nommer Robert Wilson, notamment *Einstein on the beach*, pour son travail de découpe de l'espace-temps

scénique avec la conception d'éclairage mais aussi sa maîtrise du cyclorama créant des impressions d'infini. Sur la scène contemporaine québécoise, on remarque le travail de Cédric Delorme-Bouchard avec *Lamelles* qui a mis au premier plan de création la conception de son dispositif lumineux.

Le troisième chapitre mettra en évidence le processus créatif et réflexif que nous avons traversé. Afin de cerner cette nouvelle méthodologie employée, nous ferons un état des lieux des explorations effectuées en les mettant en parallèle avec le spectacle final. Nous poursuivrons en détaillant le processus collaboratif utilisé. Finalement, nous essaierons de poser des éléments concrets de réponse à ce que nous pourrions nommer une dramaturgie lumineuse sur la scène théâtrale postdramatique.

# CHAPITRE 1

# S'APPROPRIER LA DRAMATURGIE LUMINEUSE

« La lumière est une écriture. »
Dominique Bruguière (24 septembre 2017), « Faire penser la lumière », *Une saison au théâtre* sur France culture.

## 1.1 RÉCIT D'ORIGINE

Un environnement artistique visuel, avec peu de monde en théâtre peut paraître une contrainte de taille quant à la réalisation d'une maitrise en théâtre. Portée par mon amour pour le spectaculaire, je me suis questionnée sur une façon de créer adaptée à ces contraintes, soit une forme de création où une grande partie du travail de conception pourrait se faire seule puis avec des non-acteurs. C'est ainsi que j'ai repéré le théâtre postdramatique et la dramaturgie visuelle. Ces concepts constituaient pour moi, une révélation et mettaient des mots sur des ressentis, des impressions et des désirs. Je me suis donc plongée dans ces recherches. Au fur et à mesure des lectures et réflexions, l'objectif se dessinait plus précisément : je souhaitais expérimenter une forme théâtrale sans texte, sans histoire, avec des acteurs qui ne seraient ni comédiens ni danseurs. Ce serait un enchainement de tableaux vivants, définis par des atmosphères, composés de lumière et de musique dans lesquels interagiraient des corps déshumanisés. C'est ainsi que des thématiques, des axes de recherche et des pistes méthodologiques émergèrent. Ma réflexion et mon intention de création s'articulèrent assez rapidement autour de la dramaturgie visuelle, qui pour moi constituait une manière de créer un langage scénique opaque, difficile à cerner et à définir ; de la déconstruction de la hiérarchie traditionnelle, qui laisserait place à une structure théâtrale non narrative et non linéaire ; et enfin d'un travail corporel abolissant le personnage et laissant place à une figure scénique. Aussi, afin de lutter contre la solitude créative dans laquelle le programme universitaire avait

tendance à me plonger, je souhaitais rester ouverte à d'autres façons de faire, et favoriser toujours un processus de création interdisciplinaire et collaboratif.

Je réalisais alors que depuis le début de cette recherche-création, j'étais en quête d'une nouvelle façon d'envisager ma dramaturgie. Non pas sous une approche texto-centrée mais comme une écriture scénique totale : visuelle (lumières, costumes, décors), émotionnelle et auditive. C'est-à-dire que le texte et le récit ne seraient plus le moteur de création mais laisseraient la place à un univers lumineux, scénographique et sonore comme bases de la mise en scène. C'est cette motivation qui m'a amenée à la question de l'éclairage. Réalisant au fur et à mesure des recherches que mes expériences esthétiques les plus marquantes (toutes disciplines artistiques confondues) comportaient toutes une conception lumineuse dominante. Je pense par exemple au travail de Julien Gosselin (*Les particules élémentaires*, 2013), de Claude Régy (*Rêve et folie*, 2018), de James Turrell (*Ganzfeld*, 2013), de Roméo Castellucci (*Inferno*, 2008), de la compagnie de danse Système Castafiore (*Renée en botaniste dans les plans hyperboles*, 2013), au spectacle *Elle Brûle* de Mariette Navarro et Caroline Nguyen (2013), au spectacle *Pixel* de Mourad Merzouki (2014), au film *L'enfer* de Henri-Georges Clouzot (1964). Je comprends aussi que de cette puissance de la conception lumineuse découlent des ambiances, des atmosphères, souvent oniriques. L'onirisme, cet espace du rêve, de l'inconscient, du flou, ouvre la porte au doute et à l'incompréhension, il brouille les repères, il amène le public à se demander si ce qu'il voit est un rêve, un fantasme, une élucubration mentale, ou un univers parallèle. Ce genre me semble alors une piste pertinente dans ma recherche de création d'un langage scénique occulté, presque impénétrable.

C'est donc dans ce contexte à mi-chemin entre frustration et révélation que j'ai exploré et développé cette première piste de réflexion sur la dramaturgie lumineuse. Cependant, au fur et à mesure des recherches dans le théâtre postdramatique et la dramaturgie visuelle, je réalisais que la pratique de la lumière comme moteur de création théâtrale n'était pas souvent développée. Les concepteurs d'éclairage[1] devenus metteurs en scène semblent rares, et le peu d'entre eux, ou ceux qui auraient pu avoir une pratique semblable sont peu documentés. Comme je le mentionne dans mon introduction, mes recherches sur la dramaturgie visuelle et sur la conception d'éclairage sont non exhaustives et j'ai fait volontairement le choix de prioriser des courants de pensée et de réflexion qui m'aideraient à la création de l'œuvre, ce qui me semblait être un pari ambitieux. J'espère que cette démarche réflexive et créative participera à poser une pierre sur la question de l'éclairage comme moteur de création d'une pièce de théâtre postdramatique.

## 1.2 REPÉRAGES THÉORIQUES D'UNE DRAMATURGIE : DE L'ÉCLAIRAGE AU LUMINEUX

### 1.2.1 THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE ET SPECTACLE-PAYSAGE

D'après le théoricien en études théâtrales Hans-Thies Lehmann[2], le théâtre postdramatique remet en question la hiérarchie dans la création théâtrale, et notamment le primat du texte et du drame sur les autres médiums scéniques (comédiens, lumières, sons, costumes, etc.) dans la production de l'œuvre. Il favorise la représentation d'états et de situations plutôt qu'un drame narratif et linéaire. La mise en pratique du théâtre

[1]À noter que dans ce mémoire, dans un souci d'allégement du texte, le terme « éclairagiste » sera utilisé comme un synonyme de « concepteur lumière », bien que nous ayons conscience de la différence entre les deux expressions.
[2] Lehman, H-T. (1999) Le théâtre postdramatique, Actes Sud.

postdramatique se manifeste par une esthétique principalement visuelle, questionnant le mode de perception des spectateurs. L'expression « théâtre traditionnel » est utilisée ici pour représenter une forme plus conventionnelle dans son processus, constituée d'étapes successives. Elle se définit comme un théâtre dont la création est hiérarchisée dans un ordre établi depuis de nombreux siècles et qui va le plus souvent comme suit : choix du texte, analyse dramaturgique de la pièce, conception de la mise en scène, répétitions, création des costumes et de la scénographie, création lumineuse et sonore, répétition générale technique, représentation(s). Il ne s'agit pas d'opposer le courant postdramatique à une méthode de création traditionnelle mais plutôt d'envisager un dialogue qui découlerait comme une suite logique où le texte décentré nous permettrait d'explorer et de revendiquer une autre approche créative.

Catherine Bouko[3], énonce cinq conditions pour qu'un spectacle soit postdramatique. Premièrement, il est opposé à la logique de la représentation dramatique, et pour cela, les différents champs artistiques sont exploités dans leur autonomie. Les médiums peuvent être reliés dans un rapport de dialogue, d'échange, voire de contamination, mais pas de dépendance. Deuxièmement, il est contraire au textocentrisme (p.30). Troisièmement, la théâtralité se manifeste comme libérée de l'autorité du texte (p.35). Quatrièmement, les signes scéniques ne sont pas dramatiques et ne représentent pas explicitement un aspect du monde extérieur (p.41). Les signes postdramatiques ne se traduisent pas immédiatement en signifiés interprétables. Et finalement, le spectacle repose sur une dynamique interartistique qui s'articule autour de trois enjeux (p.43-44) :

· le traitement du texte comme matériau (sans aucune primauté)

· une dramaturgie visuelle autonome

[3] Bouko, C. (2010) *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E Peter Lang, Bruxelles.

· le traitement du corps comme matériau autonome et non plus comme relais de représentation

Dès ces premiers repères théoriques, nous pouvons définir le théâtre postdramatique comme une forme artistique interdisciplinaire, se détachant du textocentrisme traditionnel et déconstruisant la hiérarchie entre les composantes scéniques. Pour cela, les médiums sont utilisés non plus comme des outils au service du drame mais comme des moyens autonomes et à la fois comme des moteurs de la création. Cette dynamique intermédiale[4] est l'occasion d'instaurer une dramaturgie visuelle autonome et un langage scénique qui lui est propre, tout en considérant le traitement du texte et du corps comme des matériaux. Les acteurs n'incarnent plus des personnages mais des figures abstraites ou allégoriques, dans une approche du corps souvent physique. Les signes postdramatiques sont opaques et constituent un nouveau langage uniquement scénique sans aucune référence explicite au monde extérieur. C'est depuis ce repérage théorique que nous pouvons rendre compte d'une dramaturgie qui concerne plus directement notre recherche, à savoir le spectacle-paysage.

Dans sa thèse *Devenir-paysage de la scène contemporaine. Le dépaysement du drame,* Maria Clara Ferrer fait un rappel de l'origine du concept de pièce-paysage en s'appuyant sur l'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*. La pièce-paysage prend naissance en 1934, à travers les mots de Gertrude Stein dans *Plays.* Elle prône une structure dramatique non linéaire, dans laquelle la fable n'est pas expliquée. « Vous pouvez, dit-elle, vous raconter une histoire, mais ne comptez

[4] Voir Larrue, J-M (2011), « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada, vol. 32, no 2, p. 174-206.

pas sur moi pour vous la raconter. » (Ferrer citant Stein, 2017, p.156). Plus tard, le dramaturge Michel Vinaver définit la pièce-paysage[5] comme une progression aléatoire de l'action, « comme si on circulait à l'intérieur d'un paysage, libre d'y emprunter tel ou tel chemin plutôt que tel autre. » (Ferrer citant Vinaver, 2017, p.157) Il l'oppose à la pièce-machine dans laquelle les actions s'enchainent selon une logique causale. Pour Vinaver, la pièce-paysage émerge quand « l'action est plurielle plutôt qu'unitaire, où il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation, en effet, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec toutes les composantes du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments. » (1982, p.44). Le public contemple tous les éléments qui sont à sa disposition pour imaginer sa propre composition dramaturgique en fonction de sa perception. La pièce-paysage propose aux spectateurs de laisser tomber leur volonté de compréhension pour observer les espaces visuels qui s'offrent à eux, comme s'ils regardaient un paysage, et de se laisser habiter par leurs sensations. Un paysage ne raconte pas d'histoire, ou du moins, pas explicitement. Le spectateur est capable de saisir un tout, sans pour autant être capable de définir les éléments qui composent l'œuvre. « À la place d'une tension nerveuse (dramatique), on devrait pouvoir regarder ce qui se passe sur la scène comme on contemple un parc ou un paysage. » (Lehmann, 1999, p 95). Effectivement, dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*, Lehmann nous aide à relever ce qui caractérise la pièce ou la scène en tant que paysage quand il aborde la notion de texte-paysage tel :

> « un tissage scénique entre les différents moyens d'écriture dont la scène peut disposer (lumières, sons, vidéos, corps des acteurs, etc.) supposant un nouveau rapport entre le visuel et le sonore. […] Et c'est la prépondérance d'une atmosphère sur le déroulement narratif […] les rapports spatiaux multiples [qui] favorisent l'immersion et la circulation du regard du spectateur » (Ibid)

[5] Voir son ouvrage : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2000.

Joseph Danan, auteur et théoricien, apporte une nuance à cette définition. Il propose de remplacer le terme « pièce-paysage » par « spectacle-paysage » afin d'assurer qu'il ne s'agisse pas uniquement d'un texte, mais d'un spectacle total et interdisciplinaire qui croise volontiers théâtre, musique, danse, vidéo, et autres disciplines, et qui, au-delà de se détacher d'une structure linéaire, revendique haut et fort la volonté de « ne pas raconter d'histoire ». (Ferrer, 2017, p.22). En effet, le terme « spectacle-paysage » semble très adapté dans un contexte de création postdramatique. On assume de facto que le processus créatif est détaché du texte et que c'est par l'exploration de différents médiums et disciplines scéniques que le paysage spectaculaire se compose.

Nous proposons alors une définition plus large du *spectacle-paysage postdramatique* afin d'appeler l'hybridité, la contamination et le débordement des disciplines. Le spectacle-paysage est une œuvre théâtrale, souvent interdisciplinaire, détachée de la primauté textuelle et de la hiérarchie des composantes scéniques. L'action n'est plus le résultat de la volonté d'un personnage mais le dialogue entre une constellation de médiums scéniques autonomes et dynamiques. Le personnage est remplacé par une figure[6], les éléments scéniques ne sont plus des outils mais des médiums de création, le texte (s'il y a) n'est plus moteur mais matériau. La pièce se manifeste par une dramaturgie visuelle à la structure éclatée, non linéaire et non narrative au rapport spatio-temporel atmosphérique qui constitue l'expérience esthétique. En effet, l'œuvre ne raconte pas d'histoire, elle propose un nouveau langage scénique sensible, sans référence au monde extérieur. L'interprétation est propre à chaque spectateur qui déploie des images mentales mêlant l'œuvre à son intelligence et sensibilité personnelles.

[6] D'après la définition de Julie Sermon. Voir « 1.2.3. L'abolition du personnage : la place de la figure ».

Cette structure paysage d'un spectacle théâtral implique de repenser le mode de création et la place de chaque élément scénique en termes de hiérarchie et de fonction.

### 1.2.2 DÉCONSTRUCTION DE LA HIÉRACHIE TRADITIONNELLE : VERS L'AUTONOMIE DES MÉDIUMS

#### 1.2.2.1 PROCESSUS DE CRÉATION TRADITIONNEL ET LIBÉRATION DES MÉDIUMS SCÉNIQUES : L'ÉTAT D'OUTIL

Dans le théâtre traditionnel, la lumière est considérée comme un outil qui arrive en fin de production afin de souligner et mettre en valeur le travail. Dans ce contexte, le médium lumineux ne peut être ni autonome ni dynamique car il a très peu de temps pour interagir avec les autres éléments scéniques ; d'autre part il ne peut être considéré comme égal aux autres médiums (Bussières, 2018, p.6)[7]. Nancy Bussières, artiste-chercheuse et professeure, propose une définition complète du processus de création observé dans la plupart des productions théâtrales d'un théâtre dit traditionnel et textocentré. Elle y inscrit le parcours de l'éclairagiste, démontrant qu'il n'interagit pas sur un niveau d'équité avec le reste des éléments. Elle va comme suit :

> « Le concepteur lumière reçoit le texte et identifie les demandes implicites. Alors, l'équipe de production se rencontre afin de s'accorder sur les concepts majeurs […]. Pendant ce temps, le concepteur d'éclairage assiste aux répétitions afin de se plonger dans la vision artistique du metteur en scène et esquisse ce qui deviendra, à la fin, un storyboard. Il discutera de la vision artistique du storyboard avec le metteur en scène. […] Quand l'équipe entre dans le lieu de présentation, le travail technique commence. C'est un travail dur, condensé à la toute fin du processus. Le concepteur de l'éclairage dirige l'équipe technique pendant l'installation. [A l'issue de ces intenses séances d'éclairage], pendant environ huit heures, avec le metteur en scène, ils vont méticuleusement créer (programmer) chaque état de lumière du spectacle, chronologiquement. Ils peignent l'ensemble et façonnent l'acteur avec de la lumière […]. Basé sur le texte, pendant les répétitions, le metteur en scène rythmera les scènes pour une lecture immuable, linéaire et prédéfinie. Le

[7] Bussières, N. (2018) *Light, Vitality and dynamism: an introduction of time and movement into theatre lighting*, Concordia University.

régisseur lumière appuie sur le bouton go, et le parcours de la lumière est précisément restitué. Il y a habituellement d'un à trois passages complets avant l'ouverture. » (p.6-7)[8]

Cette explication très détaillée de la place du concepteur dans le processus créatif d'une pièce de théâtre textocentrée prouve que la lumière est considérée non pas comme un médium dynamiquement impliqué dans la construction de l'œuvre, mais comme un outil servant à compléter les enjeux dramatiques de la mise en scène et du texte. D'ailleurs, quand il s'agit de discuter de la dramaturgie lumineuse, c'est souvent par rapport à l'histoire, au texte : à la façon dont l'éclairage illustre les éléments dramaturgiques de la pièce (Valentin, 1999).

#### 1.2.2.2 AUTONOMIE ET DIALOGISME DES MÉDIUMS

En effet, si certains créateurs traditionnels se servent de la lumière comme moyen d'interprétation du texte en utilisant des symboles, ou en soulignant l'action dramatique, ce n'est pas la vision des concepteurs contemporains. Bussières dit que si la lumière veut s'émanciper de son statut d'outil, elle doit être considérée comme un médium moteur capable de générer l'œuvre, et non de la sublimer, ou de l'expliciter ; ou encore comme un médium capable de performer en polyphonie avec les autres éléments scéniques. Elle cite Yaron Abulafia, artiste et professeur : « la lumière, placée en amont des autres

[8] *"The lighting designer receives the text and identifies its implicit demands. Then, production meetings start where the team settles down on the major concepts, especially for set and costumes. Meanwhile, the lighting designer attends rehearsals in order to be immersed in the director's artistic vision and sketches what will become, in the end, a storyboard. He will poetically discuss the storyboard with the director and present it in one of the last creative meetings. The final step is the translation of the artistic vision into the technical realm: a light plot, technical rider, and lighting console programming. Existing methodologies are most often in use to plan the lighting of both the set and actors properly. When the team enters the presentation venue, the technical work begins. It is hard work condensed at the very end of the process. The lighting designer directs the technical team during the setup and, once the set is in place, he directs the focus—a time-consuming task. Only then can he sit at the production table with the director for an intense period of lighting sessions. For about eight hours, they will meticulously create (program) every light state of the show, chronologically. They paint the set and shape the actor with light (stand-ins for the actors are hired to figure in space, emotionless). Based on the script, during the runs, the stage manager will call the shots for an immutable, linear, and predefined playback. The light operator presses the go button, and the light-state is precisely restituted. There are usually from one to three full run-throughs before the opening. » (p.6-7)* (Traduction libre)

médiums, est utilisée comme moyen pour générer une expérience artistique et non comme moyen de faire passer un message. (Abulafia, 2016, p.195)[9] » (2018, p.9)[10]

Selon Bussières, si l'éclairage n'est pas un médium dominant dans la création théâtrale, c'est parce qu'il manquerait d'autonomie, que l'on pourrait aussi nommer un besoin d'émancipation et de dynamisme, de spontanéité. Elle définit l'autonomie comme :

> « La capacité à converser et à échanger avec les autres médiums, à les façonner et à se laisser façonner par eux en retour, à agir et à recevoir, à être actif de façon dynamique. Ce qui signifie que des fois, un médium prend les devants, des fois, il se retire et en valorise un autre ; des fois il est en harmonie, des fois en opposition, en dissonance. »[11]

Elle suggère alors qu'en modifiant la place de l'éclairage dans la hiérarchie de création, on modifie son rôle, sa valeur, et son impact sur le public. Le rééquilibrage de la hiérarchie des médiums scéniques offre une liberté de création, et une disponibilité de ces médiums dans des espaces nouveaux. C'est aussi en préférant un dispositif de régie volontairement plus interactif avec l'espace scénique que le concepteur peut conférer au médium lumineux plus de dynamisme et de réactivité dans ses échanges avec les autres éléments.

« [L'expression théâtre postdramatique met] prioritairement en évidence l'enjeu esthétique partagé par certains créateurs contemporains ; la question des procédés scéniques exploités est secondaire et dépasse les champs artistiques » (Bouko, 2010, p.22). En effet, en reconnaissant que texte et drame ne sont pas les procédés primaires de

---

[9] Voir son ouvrage : *The art of light on stage: lighting in contemporary theatre,* ed. Routledge (2015).

[10] *"light, among the other media, is used as a means to generate an artistic experience and not as the medium of a message" (p.9)* (Traduction libre)

[11] *« Autonomy is the ability to converse and exchange with other mediums, to shape them and be shaped in return, to act and to receive, to be dynamically active. It means that sometimes a medium takes the lead, sometimes it retires and valorizes another; sometimes it sings in parallel harmony, sometimes it opposes in dissonance or rhythm. » (p.69)* (Traduction libre)

la création de l'œuvre, tous les médiums doivent être au service de l'image scénique, et pour cela être émancipés de leur fonction. Si l'acteur n'incarne pas un personnage, il doit être considéré autrement ; comme une voix, comme un corps, comme une ombre, etc. La scénographie, la lumière et la musique, ne sont plus des outils renforçant la narration dramatique, mais deviennent des moyens à disposition pour la mise en scène visuelle.

On trouve alors deux façons de valoriser la place de l'éclairage : premièrement, tous les médiums sont considérés comme égaux et la création théâtrale s'opère par la contamination entre eux. Deuxièmement, en lui donnant le rôle de médium dominant, c'est-à-dire que tel que le texte dans le théâtre traditionnel, la lumière par exemple, devient le primat de création, devançant tous les autres éléments scéniques. C'est dans ces approches contemporaines de la production théâtrale que l'autonomie des médiums se révèle (Bussières, 2018, p.69).

Ainsi, pour donner à la lumière une place indépendante, dynamique et créatrice dans un spectacle postdramatique, il semblerait qu'il faille penser à une rehiérarchisation des médiums ; il s'agirait de placer la conception lumineuse en amont du processus créatif pour explorer, selon un mode de création en polyphonie, l'éclairage dans un dialogue avec les autres composantes scéniques, et de là, faire émerger la mise en scène.

Le théoricien Hervé Guay présente le théâtre comme une discipline dialogique, une discipline d'échange et de dialogue, que ce soit dans une forme traditionnelle ou dans des mises en scène contemporaines.

> « Le théâtre passe […] d'un modèle dialogique textuel sous l'autorité de l'auteur à un modèle dialogique spectaculaire, un temps sous la gouverne du metteur en scène, mais qui intègre peu à peu un nombre croissant de discours relativement autonomes par suite de

l'émergence de nouvelles manières de concevoir un spectacle et de l'introduction de nouveaux médias. » (Guay, 2008, p.68)[12]

Le nouveau dialogisme, d'un théâtre contemporain, est composé de plusieurs voix, de plusieurs médiums énonciateurs, émancipés, qui procèdent de pair, et sur un même pied d'égalité que la mise en scène. Ainsi, la lumière, la scénographie ou les costumes jonglent avec les thèmes du spectacle pour se les approprier de différentes façons, tantôt chacun leur tour, tantôt ensemble, offrant diverses perceptions, et donnant accès à différents aspects du monde scénique proposé. En somme, toutes les composantes se conjuguent pour offrir un portrait -ou un fragment- du paysage spectaculaire imaginé par les concepteurs.

C'est en reconfigurant les autorités théâtrales de chacun que l'événement spectaculaire devient un dialogue de plusieurs médiums. Le rapport de va-et-vient entre ceux-ci n'est pas figé et peut se redéfinir en tout temps. D'ailleurs le spectacle est une composition de discours autonomes. Le spectateur est libre de choisir un discours ou l'autre, et de changer son point de vue quand il le veut. Le dialogisme postdramatique offre ce voyage au spectateur au travers de l'œuvre. Le spectacle-paysage est la forme et le dialogisme est la clef pour permettant au public de se promener dans les chemins de l'œuvre. La perception de l'œuvre est donc plurielle.

Ce remaniement de la place des médiums scéniques, et notamment la lumière, tels des composantes du paysage spectaculaire implique aussi de repenser la place du corps humain sur la scène, habituelle référence liée, en termes de dramaturgie, à l'incarnation du personnage pour le spectateur.

[12] Guay, H. (2008). « Vers un dialogisme hétéromorphe ». Tangence, (88), 63–76.

### 1.2.3 L'ABOLITION DU PERSONNAGE : LA PLACE DE LA FIGURE DANS LA DRAMATURGIE LUMINEUSE

Le terme figure est ouvert, hybride et malléable aux créations postdramatiques ; il répond à un besoin de la scène contemporaine : quand le mot « personnage » ne convient plus pour désigner ce qu'incarne le comédien. On entend le terme « personnage » comme celui qui est porteur de sens, instigateur de l'action scénique et point de repère dramatique pour le spectateur. « Sans qu'elle soit vraiment définie, on parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot personnage parce qu'ils en remettent en cause les présupposés ou les déjouent. » (Sermon, 2006, p.10)[13] On note alors que la figure prend forme dans une scène théâtrale qui remet en question la création traditionnelle et pose sa propre méthodologie ; c'est pourquoi ce concept nous semble tout à fait pertinent dans cette recherche-création et pourrait même contribuer à déterminer une dramaturgie lumineuse. « Dans cette perspective, on peut faire l'hypothèse que les figures théâtrales sont intrinsèquement liées à un univers d'écriture, qui impose ses propres règles de jeu et de représentation. » (Ibid, p.11) De même, Bouko, à travers le chercheur et critique Jean-Louis Perrier, explique qu'avec de nouveaux codes dramatiques et la disparition du personnage, la présence d'un corps humain sur la scène mérite d'être redéfinie : « sans langage, plus de personnages, mais des allégories, des symboles, des icônes, un tissu de mouvements et de gestes dont les enchainements sont requis à signifier » (citant J-L Perrier, 2010, p.64) Sans le texte, il n'y a plus de personnage, mais dans ces espaces scéniques, il y a des entités porteuses d'un univers.

[13] Sermon, J et Ryngaert J-P (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales.

À cet égard, Julie Sermon, dramaturge et professeure, insiste en montrant que « la figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. » (2006, p.11) De la même manière que lumière, scénographie, costumes, musique travaillent de pair pour représenter une atmosphère, soit une porte d'entrée vers un monde inconnu, la figure incarne elle aussi un élément de révélation de ce monde. Le spectateur a accès à un univers incertain à travers la fenêtre de la scène pour voir des espaces autonomes. C'est donc sous un angle de présentation et non de représentation que la figure déambule sur scène, développant une relation plus ambivalente avec la présence du public. La figure voyage dans l'espace, et fait état d'un monde, d'une théâtralité : elle ne fait qu'exister sans être porteuse d'aucun message.

Dans le contexte d'une dramaturgie visuelle, la figure doit s'inscrire dans la présentation esthétique proposée sans s'imposer comme une manière de ramener une forme de narrativité.

> « La scène ne tend plus forcément à être un miroir vivant de la vie, elle s'émancipe de l'imagerie du réel, affirme son irréductibilité, sa poétique, sa théâtralité. […] Les auteurs […] en sont venus à concevoir leurs personnages non plus seulement comme des vecteurs d'imaginaire, mais aussi comme des producteurs de formes et d'images parmi d'autres formes et d'autres images. […] La nouveauté des images théâtrales […] ne coïncident plus nécessairement ni systématiquement avec le déploiement illustratif d'un microcosme aux faits et gestes essentiels ou vraisemblables. » (Sermon, 2006, p.110)

Puisque le spectacle-paysage constitue un nouveau langage opaque sans référence au monde extérieur, il est tout à fait envisageable de présenter des figures dont le seul but est de participer à l'existence d'une atmosphère. L'expérience esthétique réside dans la vue de cette figure déshumanisée, déstructurée, plastique et esthétique déambulant dans l'espace scénique. Dans une dramaturgie lumineuse, le choix d'une figure plutôt qu'un

personnage permettrait dans un premier temps au médium lumineux d'être totalement émancipé d'une volonté de narrativité, et dans un autre temps, de proposer un spectacle à l'expérience esthétique résidant dans le déploiement d'une ambiance.

« La figure, au sens classique, c'est d'abord une attitude, une silhouette aperçue à distance, figure ou effigie. » (Pavis, 2014, p.98) Figure que l'on entr'aperçoit, qui attire le regard, mais dont on comprend vite qu'elle n'est pas là pour nous présenter quoi que ce soit : elle fait état d'un monde. Tels les tableaux vivants, les figures doivent être pensées non pas comme des personnages représentant des émotions, des états d'âme et des personnalités, mais d'un point de vue visuel. Elles sont intéressantes et pertinentes parce qu'elles résonnent avec la construction lumineuse et colorée de la scène, elles rencontrent les formes et structures de l'espace scénique. Cette silhouette que l'on aperçoit de loin, déambulant sans revendication vient nourrir une recherche dramaturgique sur la lumière car sa place dans l'espace scénique est complémentaire, motivant alors le créateur à concentrer son énergie sur une écriture avant tout lumineuse.

Ainsi, la figure est un personnage non dramatique, déshumanisé, au corps matériau et à l'esthétique plastique. Elle participe à la dramaturgie visuelle en la complétant et fait état d'un monde au langage scénique opaque, au même titre que les autres médiums.

#### 1.2.4 LA DRAMATURGIE VISUELLE

Le théâtre postdramatique se manifeste souvent par des créations fortement visuelles, ce que l'on nomme dramaturgie visuelle. Le professeur Patrice Pavis la définit comme suit : « ne se caractérise pas par l'absence de texte sur la scène, mais par une forme scénique dont l'aspect visuel est dominant, au point de s'imposer comme ce qui

constitue la principale caractéristique de l'expérience esthétique. » Sachant qu'il détermine la dramaturgie postdramatique comme « l'art de la composition des pièces de théâtre » (Pavis, 1996). Comme nous l'avons vu en amont en d'autres termes, le primat textuel du théâtre traditionnel est alors remplacé par le primat visuel. En proposant une nouvelle hiérarchie et en attribuant le poste dominant à une composante visuelle, ce sont les images scéniques qui portent le rôle de moteur de création de l'œuvre.

Pourtant comme le rapporte Lehmann : « une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne. » (1999, p.147). La dimension visuelle peut être ainsi mise au premier plan sans pour autant s'inscrire dans un système de signe, ni sans reproduire un schéma de domination où la lumière à l'instar du texte imposerait son langage. Cette logique qui lui est propre ne doit pas nécessairement proposer un langage de signifiés référencés au monde, elle peut prendre la forme d'un langage émotionnel, sensible, imaginatif, onirique. Ce qui confirmerait que cette dramaturgie visuelle s'inscrit dans une approche déhiérarchisée propre aux méthodes contemporaines.

Nicolas Tarabukin rappelle qu'« un spectacle se regarde avant tout. […] Le mot même de spectacle vient du latin *spectare* qui signifie regarder. » (cité par Bouko, 2010, p.73) C'est dans cet état de pensée que la dramaturgie visuelle se définit comme « située hors de l'illusion dramatique, [elle] créé des univers scéniques au sein desquels la perception constitue une finalité esthétique à part entière. […] L'image vaut pour elle-même sans être au service de l'action dramatique. » (Ibid, p.74) La contemplation des images scéniques semble alors créer l'expérience esthétique. La dramaturgie visuelle

postdramatique sert non pas une représentation de la réalité, mais une série d'atmosphères empreintes de sensations et d'états.

D'ailleurs, l'abolition du primat du texte ne nécessite pas toujours son absence totale. Il peut arriver plus tard dans la production, au même titre que la lumière arrive en fin de création dans les œuvres théâtrales traditionnelles. Jean-François Peyret, parlant de son travail, dit que « la tradition veut que le texte précède la représentation […] dans notre *creativ method* les facteurs sont inversés. C'est le théâtre (la scène, les comédiens, et toute l'organisation artistique et technique) qui écrit le texte dans le mouvement des répétitions. » (cité par Danan, 2002, p.57). Le besoin de texte dans un processus dramaturgique visuel, peut être le signe d'une théâtralité puissante, d'un système visuel assez autonome et suffisamment imposant pour y intégrer un texte sans que sa force narrative ne prenne le dessus sur la dramaturgie visuelle. On parle alors de texte-matériaux, utilisé pour sa sonorité, son rythme, sans valeur prépondérante sur le reste des autres médiums scéniques.

En ce sens, on peut alors dire que de cette écriture scénique, à l'encontre de l'écriture traditionnelle, peut découler une nouvelle forme d'interprétation où un nouveau langage dramatique peut se développer.

### 1.2.5 L'OPACITÉ D'UN NOUVEAU LANGAGE SCÉNIQUE

#### 1.2.5.1 D'UN LANGAGE NARRATIF À UNE PENSÉE ET UNE LOGIQUE VISUELLE

Comme dit précédemment, dans une pièce de théâtre postdramatique opérant suivant une dramaturgie visuelle, la conception lumière doit abolir toute forme de

narrativité afin d'offrir une perception du temps non linéaire mais remodelée, distordue, brouillée, et ainsi de proposer un autre mode de réception au spectateur. « Une conception d'éclairage dont la fonction est d'illustrer le texte est ce que j'appelle une lumière narrative. […] L'idée d'une narration ne peut présenter qu'une conception linéaire du temps. » (Bussières, 2018, p.43)[14]. La mise en pratique de cette idée passe par une approche technique de la mise en scène de la conception d'éclairage, dont Abulafia en expose cinq strates lumineuses proposant différents rapports, modes de perception et d'interprétation :

> « Dans la méthode d'Abulafia, une lumière narrative (1ère strate) est enracinée dans le texte narratif et ses caractéristiques esthétiques illustrent la force de l'illusion d'un temps et d'un espace fictif, doublant le texte. La seconde strate représente le monde intérieur du personnage tel qu'il est dans le texte, nécessitant une analyse subjective un peu plus profonde de la part du concepteur d'éclairage. La troisième strate reflète le thème central de la pièce et le traduit dans le médium lumineux. » (cité par Bussières, 2018, p.43)[15]

La quatrième strate se manifeste par l'impact de l'atmosphère sur l'expérience émotive du spectateur. La cinquième et dernière strate se révèle quand le spectateur est impressionné par les capacités du médium lumineux.

Alors, il semblerait que dans le cas d'un théâtre non narratif, l'atmosphère soit le vecteur le plus direct et le plus efficace afin de déclencher des émotions et des sensations, comme le dit Bussières, « [qu'une] approche narrative et figée dans le temps empêche la lumière d'être vécue comme un phénomène, en mettant l'emphase sur une utilisation

---

[14] "*A lighting design whose function is tied to illustrate the text is what I call narrative light. idea of the narrative, it can only feature a linear conception of time." (p.43)* (Traduction libre)

[15] "*In Abulafia's method, a narrative light (first ground) is rooted in the narrative text and its aesthetic features illustrating the strength of the illusion of fictive time and space, doubling the text. The second ground, character, depicts the inner world of the character as present in the text, requiring a slightly deeper subjective analysis from the lighting designer. The third ground, theme or (dramatic) action, reflects the central theme of the play and mediates it into the medium of light." (p.43)* (Traduction libre)

communicative, informative et symbolique de la lumière. » (2018, p.44)[16]. C'est pourquoi, dans le contexte de création d'un spectacle-paysage sans texte, il est important de se libérer de la volonté d'imaginer une histoire. Ainsi, on pourrait avancer que c'est à travers la création d'ambiances mises en vie par la lumière et où la temporalité apparait générique et brouillée qu'éclot l'œuvre.

L'enjeu serait alors de construire une nouvelle réalité informe et intrigante en donnant partiellement accès à un monde scénique particulier. Univers scénique représentant un tout que le spectateur serait capable de saisir sans pour autant définir les éléments qui le composent. C'est dans cette puissance atmosphérique que selon nous, résiderait ce que nous nommerions l'opacité de ce langage scénique postdramatique. En utilisant des techniques simples telles que la faible intensité qui brouille la vue et la perception et déclenchant le désir de voir chez le spectateur, ou encore les dissonances entre espaces visuels et la conception sonore rendant les atmosphères complexes. Il semblerait que tous ces éléments concrets participent à construire un espace scénique contemporain accessible par ses ambiances, certes difficile à cerner et à définir, mais à même d'être ressenti.

#### 1.2.5.2 RÉCEPTION ÉMOTIONNELLE

> « Les horizons d'attente du spectateur sont questionnés : habitués à des signes qui renvoient vers le monde extrascénique, il se trouve confronté à des formes mystérieuses qui ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Les codes dramatiques qu'il maitrise ne permettent pas au spectateur d'aborder ce langage scénique. Il est alors contraint de les abandonner et de s'ouvrir à d'autres modes de perception. » (Bouko, 2018, p.114-115).

[16] "*I suggest that this narrative and fixed-in-time approach prevents light from being experienced as a phenomenon by emphasizing the communicative, informative, and symbolic use of it." (p.44)* (Traduction libre)

Tel l'apprentissage d'un nouveau langage, ou la discussion avec un individu de langue étrangère, le mode de communication, et dans le cas présent de réception, se convertit. Passant d'une compréhension fluide, possible par l'échange de signes référencés à un monde commun aux deux parties ; à une réception sensitive, émotionnelle et irrationnelle d'une autre construction signifiante dont le spectateur n'a pas les codes. C'est ce genre de dispositif où l'absence des signes dramatiques oblige le spectateur à redéfinir sa perception et son interprétation (des fois même entre chaque scène) en portant son attention non pas sur la compréhension intellectuelle mais sur les sensations. Au premier abord, il n'y a rien à comprendre mais tout à ressentir. C'est en digérant et en recevant les informations que le spectateur entame un processus d'intellectualisation - d'interprétation- et donc de dramatisation personnelle.

Ainsi, la réception postdramatique consiste en la préhension d'un langage scénique nouveau et unique, encore opaque, encore à définir, dont le spectateur ne possède ni les codes ni les références. Afin de pouvoir saisir ce qui se dégage de ces atmosphères, le spectateur doit accepter un lâcher-prise. Cependant, un mode de réception traditionnel peut aussi s'opérer si le spectateur traduit les signes postdramatiques en signes référencés et crée alors une dramatisation de l'œuvre qui lui est propre.

De son côté, Lehmann avait relevé que quand « le mode de perception se déplace : une perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace la perception linéaire et successive » (1999, p.18). C'est donc que le spectateur postdramatique ne cherche pas à comprendre une histoire ni une structure narrative mais se laisse plutôt habiter par les situations et les ambiances qui évoluent sous ses yeux. Son regard est capable de se déplacer à travers la scène et le spectacle pour y développer toujours de

nouveaux liens. Le créateur joue avec les émotions et la sensibilité du spectateur plutôt qu'avec son intelligence ou son bagage culturel. En effet, « la tentative consiste plutôt en l'articulation d'une logique esthétique » (Ibid, p.22), logique souvent polyphonique, non linéaire favorisant la multiplicité de la réception jusqu'à ce que Vinaver nomme l'errance du spectateur. Ainsi, en acceptant un lâcher-prise sur la compréhension de l'œuvre, le public peut accéder à un état de contemplation favorable à une perception accrue, plurielle et libérée de l'œuvre.

Effectivement, cette structure spectaculaire demande au spectateur une réception engagée : il doit être à l'affût de ce qu'il se passe sur scène. L'éclairagiste française, Dominique Bruguière dans son ouvrage *Penser la lumière*, parle du travail de Claude Régy en ces termes : « un monde qui rechigne à se dévoiler et à s'exposer : monde qui se dérobe, monde qui attire justement parce qu'il invite le spectateur à rester en alerte afin de saisir ses mouvements souterrains. » (p.22)

### 1.2.6 TABLEAUX VIVANTS ET ATMOSPHÈRES

#### 1.2.6.1 UNE AUTRE STRUCTURE SPATIO-TEMPORELLE

Le rapport de la lumière au temps et à l'espace serait à redéfinir dans le cas d'un spectacle-paysage où la structure est éclatée : il s'agirait de ne rendre compte d'aucun lieu connu et référencé et de bâtir un monde onirique, opaque et flou.

> « Le but artistique est de façonner l'espace et d'en changer son apparence. […] Robert Wilson considère la lumière et l'espace aussi primaires que le texte dans une hiérarchie

théâtrale traditionnelle. […] Son théâtre d'images est l'apogée de la codification picturale et de l'activation de l'espace théâtral par la lumière » (Bussières, 2018, p.49) »[17]

Il semblerait alors que des thèmes et des structures dramaturgiques génériques soient favorisés dans ce contexte de création. Max Reinhardt, le metteur en scène autrichien, disait qu'il utilisait la lumière comme métaphore de l'esprit et de son comportement (cité par Bussières, 2018, p.48). De son côté, Lehmann relève que « le rêve constitue le modèle par excellence de l'esthétique théâtrale non hiérarchique. » (1999, p.131). Cette approche mentale et onirique devient un fondement pour concevoir une œuvre qui se revendique d'un théâtre postdramatique. En combinant une perception suspendue du temps (sans début et sans fin) et un espace ouvert, flottant et non référencé, on inscrirait l'œuvre dans un espace générique et intemporel. Cette écriture scénique se vérifie à travers la notion de logique spatiale que défend Ferrer : « ni fonction du temps, ni fonction de la volonté des personnages, l'action n'avance pas, elle ne cesse de dériver en se libérant du sens induit par la linéarité temporelle pour s'inscrire dans une logique spatiale et discontinue. » (Ferrer, 2017, p.138)

Cette structure alors composée d'espace-temps impalpables, de figures insaisissables, d'une narration non linéaire parfois incernable, contient, selon nous, les éléments esthétiques et dramaturgiques de ce que l'on pourrait nommer le « tableau vivant » d'un théâtre contemporain, concept propice à l'écriture lumineuse qui nous intéresse.

[17] "*The artistic goal is to shape space and change its appearance. […]* "*Robert Wilson considers light and space as primary as text shuffles the standard theater hierarchy of textual drama. {…} His theatre of images is the climax of pictorial codification and the activation of theatrical space activation with light." (p.49)* (Traduction libre)

#### 1.2.6.2 LE TABLEAU VIVANT

D'un point de vue historique, Florence Naugrette montre le tableau vivant comme un élément qui s'inscrit dans une structure spectaculaire particulière :

> « Dans le théâtre épique de Brecht, la dramaturgie en tableaux sert à combattre l'impression de nécessité qui résulte de l'enchaînement continu des scènes et des actes de la forme classique ; le tableau permet de montrer des scènes discontinues, de casser l'identification prolongée du spectateur au personnage, de forcer le spectateur à réfléchir sur l'enchaînement des causes et des effets. » (Naugrette, 1999, p.3)[18]

Dans cette définition, il semble important de relever que le tableau vivant met en place une dramaturgie sans lien de causalité, et que chaque scène, bien qu'elle s'inscrive dans une œuvre, peut être complétement indépendante et autonome.

À travers l'analyse du travail de Joseph Svoboda, éclairagiste tchèque du XXème siècle, Bussières détermine d'après les mots du concepteur, la dynamique du tableau vivant comme suit :

> « Sa dynamique vient d'éléments extérieurs, le mouvement des acteurs ou des correspondances avec le son. […] je ne veux pas une image statique, mais quelque chose qui évolue, qui a du mouvement, pas nécessairement du mouvement physique bien sûr, mais une mise en scène dynamique, capable d'exprimer des changements de relations, d'émotions, d'états, peut-être seulement par l'éclairage, durant le déroulement de l'action. (Svoboda in Bergman, 1977, p.384-385) » (cité par Bussières, 2018, p.51-52) ».[19]

[18] Naugrette, F (1999) « Le coups de théâtre dans la dramaturgie Hugolienne », Université Paris 7, p.3.

[19] "*Its dynamics come from external elements, the actor's movement or correspondences with sound. […]I don't want a static picture, but something that evolves, that has movement, not necessarily physical movement, of course, but a setting that is dynamic, capable of expressing changing relationships, feelings, moods, perhaps only by lighting, during the course of action" (Svoboda in Bergman, 1977, pp. 384-385).(Bussières, 2018, p.51-52)* (Traduction libre)

Pour cerner le principe de tableau vivant qui nous intéresse, on peut retenir à l'aide de ces éclaircissements, les notions de mouvement dynamique, pas dans le sens de déplacement mais d'énergie et de vitalité, ainsi que de dialogue.

Le metteur en scène français Claude Régy parle « d'images muettes » quand les images scéniques s'expriment avec d'autant plus de force que les mots, quand l'écoute du silence ouvre vers un autre univers. Il s'agit de déclencher le désir de voir et d'entendre chez le spectateur. Le travail de Régy apparait entre la lenteur des corps, le silence, l'immobilité et un espace scénique épuré qui offre des spectacles où « ce qui n'est pas directement intelligible est un moyen d'accéder à un monde caché, secret » (Gayot, 2016)[20]. Ce qui émerge des propos de Régy, c'est cette idée que l'atmosphère qui se dégage du tableau représenterait une force dramaturgique puissante, dépassant la scène. Ainsi, le tableau vivant se déterminerait par l'atmosphère qui le compose, si bien qu'il se pourrait qu'un nouveau tableau émerge soudainement si elle se modifiait.

Cette pratique de la notion de tableau vivant essentiellement animée par l'atmosphère semble être une esthétique qui vient nourrir notre recherche et proposer des pistes de réflexion pertinentes sur la conception de la lumière.

#### 1.2.6.3 L'ATMOSPHÈRE

> « Quand nous parlons d'atmosphère, nous exprimons quelque chose d'inexprimable, nous sommes envahis par l'humeur ou l'émotion émanant d'un lieu, d'un contexte ou d'une situation en particulier. […] Les atmosphères ne peuvent véritablement naître que si elles sont remarquées : ressentir une atmosphère, c'est remarquer qu'il y a un je ne sais quoi dans l'air. » (Home-Cook, 2016, p.201)

[20] Gayot, Joëlle (18 septembre 2016) « Vibrer jusqu'à l'indescence avec Claude Régy », *Une saison au théâtre*, France Culture audio.

L’atmosphère est donc une sensation indéfinissable, rendue possible par un ensemble d’échanges et de contaminations de médiums identifiables, descriptibles et analysables. Ce que le propos de Pavis vient confirmer : « Une atmosphère […] se dégage de tout un ensemble structuré et descriptible. » Mais elle-même a pour marque première qu’on « ne peut la découper en propriétés et en signifiants, pas plus qu’on ne pourrait découper le brouillard pour le mettre dans différentes boites. » (2014, p.27)

Dans un travail plus précis sur la lumière, on peut dire que « c’est l’immatérialité [de la lumière] qui engendre cette sensation d’insaisissable autant pour les metteurs en scène que pour les spectateurs. […] Elle est impalpable et fragile et cependant pénètre aussi bien la mise en scène que la scénographie et probablement les corps. » (Bruguière, 2017, p.49). En effet, l’ambiance peut exister car elle prend vie grâce à des médiums qui sont sans limites : ils ne l’enferment ni dans un lieu, ni dans une temporalité. Et la lumière en est un matériau probant.

Pour Pavis, on ne peut parvenir à saisir le je-ne-sais-quoi atmosphérique sans une réflexion sur la perception des spectateurs et sur les interactions entre leurs perceptions et la constitution de l’objet scénique (2014, p.28), ce que tend à prolonger le théoricien anglais spécialiste de la phénoménologie des atmosphères, Goerges Home-Cook quand il relève que « les atmosphères […] sont créées par l’interaction entre le corps attentif et son environnement. […] À savoir que les atmosphères sont davantage générées que composées. » (2016, p.203). C’est le spectateur qui la fait exister de par son interprétation de ce qu’il vit et voit. D’après les propos du philosophe allemand Gernot Böhme, Home-Cook dit :

> « D'une part, les atmosphères sont « ultérieurement subjectives », car « si elles ne sont pas ressenties, elles ne sont rien. » Mais d'autre part, bien qu'elles n'existent pas en tant que « chose » dans l'espace objectif, il est néanmoins « possible d'en discuter entre sujet ». L'atmosphère reste ainsi « un phénomène familier mais extrêmement vague ». (Home-Cook, 2016, p.202)

La réception du spectateur est absolument subjective. On peut dire que l'atmosphère, concept à la fois nébuleux dans sa description et clair dans sa sensation, suscite cette co-construction de l'œuvre avec le public. Elle rend possible ce laisser-aller, cette réception sensitive et émotionnelle, qui amène le spectateur à sa propre dramatisation. C'est ainsi qu'elle participe avec la lumière à construire avec le spectateur ce langage opaque. À cet égard, Abulafia envisage l'atmosphère comme ceci :

> « L'atmosphère dirige l'attention du spectateur émotionnellement, […] comme la perception ne prend pas seulement place à travers le regard, mais émerge également affectivement depuis le corps. L'atmosphère, essentiellement insaisissable avec des mots, déclenche des affects – cette conscience implicite ou perception qui, couplée à l'imagination impacte les émotions du spectateur. L'atmosphère est une sensation venant de nulle part et qui pourtant est partout. » (Cité par Bussières, 2018, p.53)[21]

À travers les œuvres de Wilson, Bussières évoque la lumière comme un moyen de communication de l'atmosphère. « Les atmosphères de Wilson créent, en ses termes, des émotions que le langage ne peut dire. Ces émotions ne peuvent pas être mises en bouche, le langage ne peut les parler. La lumière les murmure. » (Bussières, 2018, p.50)[22]

---

[21] "*Yet atmosphere also directs the spectator's attention emotionally as noted by Abulafia, as perception not only takes place in the eye but also emerges affectively from and in the body. Atmosphere, essentially ungraspable with words, enables affect – this implicit awareness or perception coupled with imagination that impacts the subject's emotion. Atmosphere is a sensation from nowhere yet everywhere. » (p.53) (Traduction libre)*

[22] "*Wilson's atmosphere creates, in his words, emotions that language cannot speak. "These emotions can never be heaved into the mouth; language cannot speak them. Light whispers them" (p.50)* (Traduction libre)

L'atmosphère résulte du travail de contagion entre éclairage, musique et corps, qui participent à créer des espaces temps scéniques visuels, flottants et indéfinissables que l'on peut considérer comme des tableaux vivants. Les médiums scéniques rendent possible l'apparition d'ambiances impalpables produisant un détachement chez le spectateur qui peut s'abandonner à une réception sensible et sensitive. Libre d'interprétation, elle permet au spectateur de se l'approprier instantanément comme s'il la connaissait, comme si cette atmosphère lui était familière.

Au regard de ce repérage réflexif, il semble que nous pourrions avancer l'hypothèse que dans la recherche actuelle sur une dramaturgie lumineuse, l'atmosphère semble émerger principalement du travail de la lumière et prendre la place vacante laissée par l'abolition du texte.

### 1.3 PROBLÉMATIQUE

La dramaturgie visuelle, forme théâtrale contemporaine, est encore à explorer. La déhiérarchisation théâtrale, le refus du textocentrisme, la recherche de la mise en scène d'un monde scénique à la réception sensitive et opaque ou encore le traitement postdramatique du corps de l'acteur sont des éléments qui méritent d'être examinés et pensés sous des angles variés pour montrer qu'ils participent de cette dramaturgie visuelle. Dans un souci de tendre vers une dramaturgie lumineuse, il semblerait que les tableaux vivants et leurs atmosphères soient des matériaux d'exploration orientant volontiers la dramaturgie non pas vers des enjeux visuels, mais plutôt vers la question de la lumière. De sorte que, de par nos sensibilités esthétiques, nous nous sommes interrogés très concrètement : peut-on nommer *dramaturgie lumineuse* une forme de dramaturgie visuelle centrée sur l'éclairage scénique ?

Ainsi, dans un théâtre dépassant une conception traditionnelle textocentrée, nous nous intéressons à la place vacante que laisse le texte, et interrogeons comment la lumière peut occuper cet espace créatif afin de devenir le lien entre toutes les composantes scéniques. C'est donc autour de la question suivante que mon travail en recherche-création tend à s'articuler : dans un théâtre postdramatique, comment la dramaturgie lumineuse peut-elle occuper la place vacante laissée par l'abolition du texte, et générer une autre forme processuelle de mise en scène ?

### 1.4 MÉTHODOLOGIE

Pour tenter de répondre à la problématique de ma recherche-création, j'ai décidé d'articuler ma méthodologie autour de deux notions principales : l'heuristique et l'approche collaborative et interdisciplinaire.

Louis-Claude Paquin, spécialiste de la méthodologie à l'Université du Québec à Montréal, définit l'heuristique comme « tout ce qui se présente à la conscience du chercheur [et qui] participe au processus heuristique de la recherche, que ce soit de l'ordre de la perception, du sentiment, de l'intuition ou de la connaissance » (Paquin, 2014). En effet, la pensée est orientée vers une démarche de réflexion sur le sujet (ici, la lumière comme moteur de création), mais aussi sur sa mise en pratique. Travaillant dans une démarche à tâtons, puisque cette façon de créer du théâtre à partir de la lumière était nouvelle pour nous et peu référencée, il était important de réunir dans une même pratique le temps de la conception et celui de la création afin de nourrir création et réflexion en parallèle. L'approche heuristique a pour objet la découverte des faits à travers le vécu du chercheur qui est engagé dans une expérience significative. Elle révèle des méthodes et procédés susceptibles de stimuler l'expérience du créateur lui-même. À partir des

recherches de Peter Erik Craig, chercheur en science de l'éducation, Paquin présente quatre grandes phases qui constituent les principaux processus d'une expérience heuristique :

> « 1) la question (engagement initial) qui demande au chercheur d'être conscient d'une question, d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective
>
> 2) l'exploration (immersion + incubation), où le chercheur explore la question à travers l'expérience
>
> 3) la compréhension (illumination + explication), où le chercheur clarifie, intègre et conceptualise les découvertes faites lors de l'exploration
>
> 4) la communication (synthèse créative + validation), où il s'agit pour lui d'articuler ces découvertes afin de pouvoir les communiquer à d'autres » (Paquin, 2014).

Cette approche permet d'explorer des hypothèses de création à partir d'un besoin, d'un désir du créateur et de configurer des concepts artistiques à partir de son processus.

L'approche collaborative répond dans notre cas à un besoin d'équipe, de ralliement des forces afin de mener un processus de découverte artistique. Cette équipe, en raison du contexte s'est constituée d'artistes visuels et musicaux ouvrant la recherche-création à un angle interdisciplinaire. Cette interdisciplinarité constituera un ancrage nécessaire quant à la réalisation de l'œuvre. Comme l'évoquent Joanne Bienaise, professeure de danse et la théoricienne spécialiste du théâtre contemporain, Marie-Christine Lesage,

> « La rencontre interartistique met en jeu l'ancrage disciplinaire de chaque artiste dans l'échange avec les autres, les collaborateurs, mais aussi avec la matière de l'oeuvre en élaboration. Dans ces processus de collaborations, l'interaction entre les pratiques artistiques ne se fait pas contre la discipline de chacun, mais dans une ouverture et un dialogue qui se tisse au sein même de leurs différences. » (Bienaise et Lesage, 2016, p.9)

Ainsi, dans cette recherche-création, la diversité des disciplines artistiques des collaborateurs se veut un élément important voir essentiel à la bonne réalisation du projet.

C’est cette communauté artistique, sans hiérarchie qui travaille collectivement à la création de l’œuvre.

> « Ce que j’aime appeler, après Marie-Christine Lesage (2008), la « dynamique de l’inter » permet de penser le processus de création d’une œuvre comme un territoire jalonné d’espaces interstitiels : espaces-entre de l’inter, espaces de mise en relation où les savoir-faire, -être, -créer des artistes, leurs idées et matières collaborent à la mise en oeuvre inter. Cette dynamique permet d’envisager la création artistique à la lumière de la plasticité des formes qui en émergent et qui prennent place sur les scènes actuelles. Sur le(s) plateau(x), la question du disciplinaire ne se pose pas : l’organicité propre à l’oeuvre commande d’elle-même ses formes, issues d’inventivités et de parcours artistiques qui se compliquent et s’enrichissent les uns les autres. » (Mougeolle, 2016)

Cette pratique demande à redéfinir la catégorisation des disciplines qui ne sont alors plus propre à une seule case. Le processus de création n’est plus établi, et ne constitue pas une marche à suivre typique d’une discipline, « mais [met en place] des logiques de partage, de collaboration plus ou moins a-hiérarchiques : un appel au « métissage » en tant que « processus qui permet de reconnaître la multi-appartenance » (Nouss, cité par Mougeolle, p.7)

Après ces quelques repères théoriques qui nous permettent d’avancer vers notre concept de dramaturgie lumineuse, nous allons nous rapprocher du processus artistique et de ses enjeux esthétiques à travers l’analyse de trois artistes : Robert Wilson, metteur en scène visuel, Cédric Delorme-Bouchard, concepteur d’éclairage et metteur en scène et Manon de Pauw, performeuse et artiste visuelle.

# CHAPITRE 2

# REPÉRAGES ESTHÉTIQUES D'UNE DRAMATURGIE LUMINEUSE

« ... Regardez-la bien quand vous l'allumez, et dites-moi si, secrètement, ce n'est pas elle qui s'allume, sous nos yeux distraits. Peut-être vous étonnerais-je si je vous affirmais qu'elle reçoit bien moins le feu qu'on lui apporte qu'elle ne nous offre sa flamme. Le feu vient du dehors. Et ce feu n'est qu'une occasion, un prétexte commode dont profite la lampe close pour dégager de la lumière. Elle est. Je la sens comme une créature. »

Henri BOSCO (1961), *Un Oubli moins profond*, Gallimard, p. 316, cité par Bachelard, *La flamme d'une chandelle*. (1961)

Si la volonté des metteurs en scène postdramatiques est de se détacher de la forme traditionnelle théâtrale en délaissant le texte, ou du moins en en modifiant sa fonction, il en découle alors une autre méthodologie de création et un autre langage scénique composé de son propre rapport à l'espace, au temps, au corps, au récit, à une diversité de codes artistiques : une autre dramaturgie. Les créateurs qui s'attellent à travailler la lumière comme primauté créative, ou du moins à lui donner une place différente, font émerger dans ce médium un véritable pouvoir dramaturgique en conférant aux dispositifs lumineux de l'autonomie et de la vitalité, ainsi qu'une certaine agentivité ouvrant des dialogues avec d'autres formes de perception reliées notamment à l'atmosphère.

Ce qui réunit le travail des artistes postdramatiques ce sont d'une part des atmosphères qui se dégagent de la dramaturgie visuelle, d'une autre part un rapport au corps qui nécessite un traitement non narratif, et enfin une structure spectaculaire non narrative et non linéaire. Tous ces éléments convergent vers la naissance d'un monde onirique, insaisissable, impalpable et indéfinissable qui émerge de l'espace vacant laissé par le texte dans le processus de création. Et c'est ce langage scénique particulier que nous essaierons de comprendre en nous appuyant sur trois artistes, Robert Wilson, Cédric Delorme-Bouchard et Manon de Pauw, et en analysant leur travail sous différents aspects esthétiques, nous aidant ainsi à mieux cerner notre concept de dramaturgie lumineuse.

Même si, dans un souci de structure de notre analyse, nous avons distingué des éléments entre les artistes, nous sommes conscients que certains points les concernent tout autant.

### 2.1 QUAND LA LUMIÈRE RASSEMBLE SPECTACLE-PAYSAGE ET TABLEAUX-VIVANTS : LA PUISSANCE ATMOSPHÈRIQUE CHEZ ROBERT WILSON

Robert Wilson est un des metteurs en scène postdramatiques les plus reconnus de ce genre. Il compose ses spectacles à partir d'images qu'il imagine et qu'il dessine, constituant ces ambiances lumineuses qui font la particularité de son travail. En effet, aussi concepteur, Wilson se sert de la lumière comme primauté de création de tableaux vivants. Il maitrise l'art de l'utilisation du cyclorama en créant des lignes d'horizon mouvantes, ouvrant l'espace scénique vers l'infini. Inspiré par le travail de la pièce-paysage de Gertrude Stein, il construit ses spectacles de cette manière, et malgré un aspect visuel prépondérant sur la narrativité, la linéarité, le texte et les personnages, ses pièces sont emplies d'une théâtralité puissante, faisant de ses œuvres, une de mes sources d'inspirations.

Les œuvres de Robert Wilson, que l'on pourrait qualifier de spectacles-paysages, offrent une structure éclatée, composée de tableaux vivants où visuel, temporalité et atmosphère se rencontrent pour créer non pas une histoire, mais une constellation d'émotions et de sensations projetant les spectateurs dans des univers oniriques issus de leur imaginaire. Dans ces spectacles, la conception lumineuse, effectuée en amont du processus de création, influe de facto sur le rythme, la temporalité, l'espace, et la mise en scène des corps.

> « Dès les premières créations, le terme [d'image] surgit pour qualifier d'abord, et par la négative, ce qui apparaît à la scène une fois que se dérobe le primat de l'action physique, le centre textuel, l'ancrage référentiel, la linéarité de l'intrigue, de la logique, du langage…

> Qu'apparaît-il donc au théâtre, que lui reste-t-il, qu'en reste-t-il même que l'image exprime ? Des réalisations de l'imaginaire, justement, des paysages visionnaires plus ou moins surréels, des constructions plastiques et des compositions graphiques qui invitent à la contemplation, des tableaux qui se fondent les uns dans les autres puis se fragmentent dans le souvenir. » (Maurin, 1998, p.51)

*Einstein on the beach* est un opéra composé par Philipp Glass, mis en scène par Robert Wilson et chorégraphié par Lucinda Childs en 1976, présenté pour la première fois au Festival d'Avignon cette même année. Le compositeur et le metteur en scène ont travaillé de pair, faisant résonner la composition musicale à la composition scénique (en dessins). Comme le rappelle Frédéric Maurin, spécialiste de l'œuvre de Wilson, la composition textuelle a été rédigée à plusieurs mains et a la particularité de ne pas constituer d'intrigue, mais de s'entrelacer avec les autres médiums scéniques ; l'opéra ne comporte d'ailleurs pas d'histoire linéaire. *Einstein on the beach* ne raconte pas la vie du célèbre scientifique mais évoque son destin à travers quatre actes entrecoupés de *knee play*[23], des interludes transitoires faisant le lien entre les tableaux. Le spectacle constitue un renouveau scénique et une expérience esthétique particulière puisqu'il dure plus de quatre heures et les spectateurs sont invités à entrer et sortir à leur guise puisqu'il n'y a pas d'entracte. Les textes sont abstraits, la musique répétitive, l'éclairage hypnotisant, le temps et l'espace semblent distordus, plongeant le public dans un étourdissement artistique chamboulant les perceptions esthétiques habituelles. L'œuvre de Wilson, Glass, et Childs bien qu'elle soit nommée « opéra » constitue plutôt une œuvre totale où lumière, musique, corps et texte s'entrelacent sur un même pied d'égalité.

Ici, nous nous appuierons sur la première partie de la scène 1 (Procès / Prison) de l'acte III (2h32min40sec : 2h56min)[24] afin de comprendre comment ce dialogue

[23] Pièce genou.
[24] Voir Figure A.

intermédiale permet de créer des atmosphères qui constituent la dramaturgie de l'œuvre spectaculaire chez Wilson.

### 2.1.1 L'ARCHITECTURE GÉOMÉTRIQUE DE LA CONCEPTION D'ÉCLAIRAGE : LA MATÉRIALITÉ DE LA LUMIÈRE

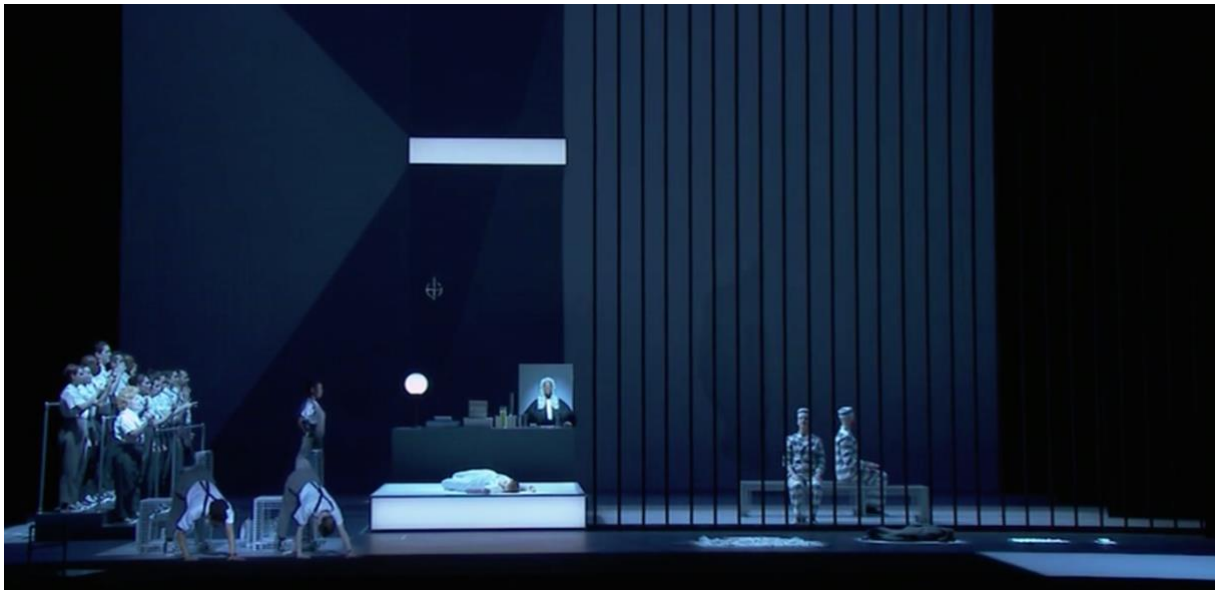


**Figure 1** [25]

La figure 1 illustre cette architecture géométrique, découpée par la lumière qui fait la particularité du travail de Wilson. Dans une déclinaison de bleus, ces lignes franches nous offrent une image aux échelles incompatibles accentuant l'étrangeté de la scène, et faisant de ce dispositif scénique un véritable tableau, prêt à être mis en vie par la musique et les corps. Le schéma visuel semble résonner avec la composition musicale basée sur des rythmes répétitifs, hypnotiques. En dialogue avec la partition musicale et la chorégraphie des corps, Wilson nous offre autant une partition qu'une chorégraphie lumineuse dans laquelle notre regard est libre de circuler entre les volumes lumineux, la variété des plans visuels, tantôt des lignes, tantôt des zones sombres, tantôt des points étincelants.

[25] Extrait libre de droit sur : https://www.youtube.com/watch?v=OZ5hTfDzU9A

La qualité de l'image scénique dans son écriture lumineuse semble être un élément d'une importance capitale dans une mise en scène contemporaine. En effet, c'est la puissance de l'image scénique qui plonge en premier lieu le public dans l'univers spectaculaire qui lui est proposé. C'est ainsi en jouant avec les formes, les lignes, les intensités, les rythmes, les couleurs, les rapports d'échelle et de profondeur de la lumière que l'univers théâtral prend vie de façon autonome avant même la mise en scène des acteurs ou de la musique.

Aussi, ces espaces lumineux aux découpes franches permettent d'annoncer quelles aires de jeu vont être occupées : la lumière a une longueur d'avance sur le déroulement de la scène puisqu'elle nous indique, dès le début où l'action va se dérouler, ou encore quels accessoires vont être utilisés. Ce procédé peut être considéré comme une dramaturgie lumineuse puisque l'éclairage prend le rôle d'un narrateur omniscient : elle est la seule à connaitre le déroulement de la pièce, et opère donc un pouvoir dramaturgique sur l'œuvre.

On pourrait alors parler de matérialité de la lumière quand la structure visuelle de la scène est découpée par les faisceaux d'éclairage, et quand les composantes scéniques entretiennent un rapport dialogique avec elle.

#### 2.1.2 UN RAPPORT AU TEMPS RYTHMÉ PAR LA LUMIÈRE

Dans cette scène (figure 1), la comédienne allongée sur l'estrade blanche va répéter en boucle la même phrase (environ 43 fois), avec à peu près la même intonation, qui semble être dénuée d'intention, pendant toute la durée de la scène (une vingtaine de minutes). En arrière-plan, on entend la mélodie et le chœur qui chante des nombres (1, 2,

3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, etc.). Le procédé de la répétition se retrouve dans nombre de médiums scéniques, que ce soit dans la musique, dans les chœurs, dans la déclamation des textes, dans les chorégraphies des danseurs, et dans les mouvements des acteurs. Ce procédé rythmique plonge le spectateur dans un état d'hypnose où toute réflexion (et interprétation) semble devenir impossible. De plus, la déclamation de cette phrase particulière, en apparence simple n'est ni chantée, ni même « slamée », et elle résonne sur le tempo précis de la mélodie répétitive de l'orchestre.

> « I was in this prematurely air-conditioned supermarket and there were all these aisles, and there were these bathing caps that you could buy that had these kind of Fourth-of-July plumes on them that were red and yellow and blue, and I wasn't tempted to buy one, but I was reminded of the fact that I had been avoiding the beach. »[26]

Comme l'écrit Frédéric Maurin, « c'est surtout la répétition et la lenteur, typiques du théâtre Wilsonien qui fournissent au spectateur le temps pour voir. […] Caractérisé surtout pas l'image, il correspond à des réalisations de l'imaginaire, des paysages visionnaires, des constructions plastiques et compositions graphiques qui invitent à la contemplation. » (Maurin, 1998, p. 58). Wilson semble déformer l'espace et le temps afin d'offrir au spectateur un moment pour regarder la composition de la lumière. Ce temps de regard sur l'éclairage offert au spectateur avant le démarrage de l'action, et l'intervention du texte est particulièrement original car Wilson décide que la lumière possède son temps à part entière telle une action dramatique. Ainsi, il semblerait que ce rapport temporel à la perception des lumières participe à la mise en place d'une dramaturgie lumineuse qui, comme nous l'avons vu en chapitre I, se caractérise particulièrement par son potentiel atmosphérique et contemplatif.

[26] "Prematurely air-conditioned supermarket" speech. La citation est dans la langue d'origine et volontairement non traduite afin de ne pas dénaturer la puissance du texte.

**Figure 2** [27]

Un autre rapport à la temporalité se révèle dans des éléments lumineux typiques du travail de Wilson : les dégradés colorés sur le cyclorama (figure 2), et les néons tantôt ronds, tantôt anguleux. Wilson propose des mises en mouvement très lentes, presque imperceptibles de ces objets. En effet, sur la figure B, un dégradé de bleu surréaliste, se déplaçant lentement de haut en bas et donnant l'impression que la ligne d'horizon est mouvante et que le rapport d'échelle entre le fond de scène et les corps se modifie, nous plonge alors dans un monde inconnu. Aussi, on aperçoit un néon rond traversant la scène de jardin à cour à un rythme régulier mais lent, la traversée de l'objet dure presque aussi longtemps que la scène complète. Ce procédé est également utilisé dans une des dernières scènes de la pièce avec un néon rectangle qui va se redresser très progressivement pour passer d'une position horizontale à une position verticale. L'éclairage participe donc à montrer explicitement en temps réel le rythme de la scène, et influence alors la perception temporelle du spectateur en mettant l'emphase sur la durée, et allant même jusqu'à

[27] Extrait libre de droit sur : https://www.youtube.com/watch?v=OZ5hTfDzU9A

l'étirer, la suspendre, voire la rendre palpable. L'attention est portée sur des mouvements lumineux presque imperceptibles mais très hypnotiques. Dans ces scènes, la lumière est donc maitresse de la dramaturgie parce qu'elle en motive le rythme, brouillant ainsi les frontières entre temps et espace.

D'ailleurs, l'attention intense des spectateurs portée sur ces éléments d'apparence minime, presque minorée semble les plonger dans une disponibilité à se créer leur atmosphère, à la voir, à l'interpréter et ainsi à la faire exister.

#### 2.1.3 QUAND LE CYCLORAMA FAIT ÉMERGER DES ATMOSPHÈRES ONIRIQUES ET OUVRE LE MODE DE RÉCEPTION

Le cyclorama semble être un outil efficace quant à la création d'atmosphère onirique. Il représente une véritable expérience esthétique bouleversante qui, combinée à une conception sonore et musicale plonge les spectateurs dans des ambiances particulières où la théâtralité est assumée. La combinaison du travail de couleur de la lumière et de la taille du cyclorama permet de créer des ambiances aussi franches et absorbantes ; avec une composition de couleurs, de dégradés, de jeu de néons en arrière, sur un cyclorama de très grand envergure, Wilson arrive à libérer le regard du spectateur et presque à l'hypnotiser pour le faire pénétrer dans son univers spectaculaire et poétique. Le spectateur est alors libre de s'abandonner à une réception émotionnelle aux intensités variables, semblable à de la rêverie, voir à de l'égarement ou encore d'apprécier la matérialité des composantes scéniques. Dans ces conditions, l'atmosphère a toutes ses chances d'exister car elle apparait grâce à des médiums qui sont sans limite : la lumière, impalpable et volatile et l'immensité du cyclorama ne l'enferment pas dans un lieu mais ouvre nos sens et nos perspectives imaginaires à des mondes plus grands. C'est donc dans ce dialogue entre un travail tangible et précis sur la matérialité des dispositifs scéniques

et leur capacité à produire des sensations multiples qui nous échappent, que des mondes au langage scénique émergent. Ces mondes, portés par l'atmosphère résultent d'une perception sensible et émotive puisque les spectacles de Wilson suscitent davantage des sensations plutôt que des significations ou des histoires. D'ailleurs, cette citation de Dominique Bruguière au sujet de l'atmosphère est aussi tout à fait applicable à la lumière de Wilson et illustre donc cette intime proximité qui les relie.

> « C'est son immatérialité qui engendre cette sensation d'insaisissable autant pour les metteurs en scène que pour les spectateurs. […] Elle est impalpable et fragile et cependant pénètre aussi bien la mise en scène que la scénographie, et probablement les corps. » (Bruguière, 2017, p.49)

L'œuvre postdramatique cherche à plonger le spectateur dans un état contemplatif qui lui fera ressentir une série d'émotions, de sensations, d'états ; ou alors elle s'offre au public comme un tremplin créatif et inspirant dans lequel, tout en étant conscient des effets concrets du dispositif scénique, il prend plaisir à s'imaginer des mondes et des histoires qui lui sont propres. Le mode de réception face à l'image scénique est alors ouvert, puisque chaque spectateur, de par sa capacité à s'abandonner, vit une expérience esthétique et artistique différente, mais jamais moins pertinente. C'est ce que confirme Lehmann quand il écrit :

> « Une véritable communication ne s'opère pas par la compréhension, mais par des impulsions pour la créativité personnelle du récepteur : des impulsions dont la communicabilité est ancrée dans les prédispositions universelles de l'inconscient […] Wilson représente ici l'exemple le plus marquant. Ses œuvres ne veulent être ni interprétées ni comprises de manière rationnelle. Elles sont destinées à déclencher des associations, à stimuler une productivité propre dans le champ magnétique entre la scène et les spectateurs » (Lehmann, 1999, p.102)

Robert Wilson est un maitre dans l'art de l'utilisation de la lumière et du cyclorama dans des œuvres théâtrales spectaculaires d'envergure. Il crée des ambiances scéniques

définies par la lumière et sa couleur, mais aussi par les corps et la musique. Son genre postdramatique nous offre des spectacles où les éléments scéniques semblent œuvrer main dans la main pour donner vie à une écriture particulièrement interdisciplinaire. La lumière comme médium primaire de création donne un ton dramaturgique à l'œuvre en la façonnant avec des espaces d'éclairage, en créant des sensations d'infini avec le cyclorama, en jouant avec des objets lumineux pour permettre à des atmosphères de surgir. La lumière dans les pièces de Wilson suscite une perception d'un espace-temps scénique indéfinissable, bouleversé, étiré, hypnotique. On peut alors dire qu'elle est porteuse de la dramaturgie, au même titre que dans un théâtre traditionnel, le texte, porteur de l'espace-temps et de l'atmosphère constitue la dramaturgie.

Pour conclure, si on se base sur le travail de Wilson, pour qu'il y ait dramaturgie lumineuse, l'éclairage doit être pensé en premier lieu de la création, et être maitre de l'espace, du temps et des corps. La lumière constitue la porte d'entrée vers l'univers atmosphérique spectaculaire dans lequel le metteur en scène veut plonger son public.

### 2.2 LA MISE EN SCÈNE POSTDRAMATIQUE DU CORPS DANS LE DISPOSITIF LUMINEUX CHEZ CÉDRIC DELORME-BOUCHARD

Cédric Delorme-Bouchard est concepteur d'éclairage et scénographe sur la scène québécoise et internationale, et nouvellement metteur en scène. Il a gagné plusieurs prix pour son travail lumineux, et a signé de son éclairage des mises en scène québécoises (*Candide ou l'optimisme*, TNM (2018), *Danse me*, Ballet Jazz de Montréal (2019), *Vaisseau Cœur*, Musée des Beaux-Arts de Montréal (2019)). La lumière et l'espace constituent pour lui la matière première de création, qu'il prend plaisir à travailler avec une conception sonore et des corps, notamment ceux de danseurs-acteurs. Le créateur travaille un théâtre d'images, développant un langage scénique avant tout visuel. Il puise

son inspiration dans l'architecture, qu'il traduit dans sa scénographie lumineuse et dans son approche des corps.[28] Son spectacle *Lamelles* est sa première création en tant que metteur en scène, et est le fruit de sa recherche-création à la maitrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal obtenue en 2019, intitulée « *Lamelle : une création scénique de la lumière* » dirigée par Angela Konrad et co-dirigée par Nancy Bussières.

*Lamelles* est une pièce sans récit, dans laquelle nous créons notre propre parcours. Le traitement du corps est donc non narratif, et se veut architectural, à la rencontre de la performance et du théâtre corporel. Ce spectacle est une expérience sensorielle lumineuse et musicale contemplative où chacun est libre de s'imaginer sa trame narrative. *Lamelles* est composé d'un dispositif simple : une ligne de lumière. La pièce se découpe en trois parties. La première (celle choisie) consiste en une architecture de bouts de chair, des apparitions de morceaux de corps. De par une présence lumineuse modérée, le contraste est très intense et les comédiens en arrière de l'éclairage sont complètement invisibles. Dans la seconde partie, les faisceaux s'intensifient et donnent à voir les silhouettes nues en arrière. Dans la scène finale, le mur de lumière se matérialise par l'apparition de fumée sur le plateau. Le spectacle est construit tout d'abord à partir de l'éclairage et de l'espace, s'ensuit la musique (une spatialisation sonore immersive complexe) et enfin les corps inscrits dans la scénographie lumineuse. En déstructurant les membres du corps et en les assemblant d'un point de vue autonome, le metteur en scène nous offre alors des corps-matériaux, sans personnage.

C'est la première partie du spectacle (00 :00 à 23 :00) qui nous intéresse ici, et que nous analyserons à travers le prisme de la mise en scène du corps dans l'espace éclairé et

[28] Pelletier, M. (2018) « Cédric Delorme-Bouchard : mettre en lumière », Revue Jeu n°169, p.84-87.

de la portée dramaturgique. Tout comme le dispositif, l'interaction des corps avec l'éclairage est simple, le rythme est lent, les gestes sont précis. Au sein même de cette partie, les différents tableaux s'enchainent, découpés par des noirs. Aucune intrigue n'est exposée. On remarque que la simplicité de l'appareil lumineux permet la grandeur de sa portée dramaturgique : on peut imaginer l'infinité de possibilités scéniques qu'offre ce mur. Cet espace étroit confère aux corps une contrainte de jeu et de prise d'espace tout à fait riche, puisque le rapport de contraste, d'apparition, de disparition, mais aussi d'effets d'optique, sont presque illimités.

#### 2.2.1 FAIRE APPARAITRE LE CORPS POSTDRAMATIQUE

En agençant des parties de corps inhabituellement voisines (avant-bras avec tibia par exemple), en jouant avec un grand nombre de membres identiques, comme on peut le voir sur la figure 3, ou encore en modifiant l'espace habituel qui sépare deux membres, dans ce mince espace de jeu, prennent vie des créatures étranges, loin de la forme humaine. La présence corporelle sur la scène, est alors de l'ordre de la figure (selon la définition donnée dans le chapitre I) : le corps n'a pas de but dramatique, il ne fait pas avancer l'histoire, il ne parle pas, mais donne vie au projet scénique.

On peut parler de phénomène de déconstruction des corps par la lumière. La structure lumineuse participe à montrer un corps morcelé, démembré, en mettant de l'espace entre ces parties afin de les scinder, de marquer les différences mais aussi de semer du doute et de la confusion pour celui qui voit. Le contraste est un exemple de cette recherche de tension et de concentration issue de la lumière et qui contribue à susciter un désir de l'éclairage. La lumière agit alors sur nos acquis et nos certitudes en les déroutant

puisqu'elle s'oppose à une vue attendue des corps. Une fois cette déconstruction effectuée, le metteur en scène est libre de reconstruire et de jouer à réinventer des corps.

#### 2.2.2 MARIAGE ENTRE CORPS ET LUMIÈRE

Le metteur en scène dit s'être beaucoup inspiré d'architectes, de leurs écrits et réflexions pour penser ce dispositif et la place de la lumière[29]. En effet, il réussit, en mariant le pouvoir sculptural de la lumière à des morceaux de corps, à nous offrir des images tantôt immobiles, tantôt mouvantes, très découpées, où l'on identifie les lignes de fuite et les formes esthétiques qui en émergent, réinventant complètement la présence de corps humains (voir figures 4 et 5). L'étrangeté qui résulte de ces corps remodelés aide le spectateur à se détacher de l'idée qu'un corps humain sur scène signifie un personnage narratif.

La dramaturgie de ce spectacle repose dans cette scénographie lumineuse. Elle construit et donne à voir une brèche vers un monde inconnu, à découvrir par ce mince espace. L'interaction des morceaux de chair dans la scénographie lui permet de prendre vie. Accompagné par une conception sonore au rythme techno et aux bruitages métalliques, le spectateur se laisse illusionner par cet exercice lumineux, cette danse entre les corps et le faisceau.

#### 2.2.3 LA LUMIÈRE COMME COPRS SCÉNIQUE

Si la lumière déconstruit le corps humain pour faire émerger le corps postdramatique, et qu'ils composent ensemble pour reconstruire des corps originaux, ne pourrions-nous pas considérer alors que la lumière est elle aussi un corps ? Un corps objet,

[29] Pelletier, M. (2018) « Cédric Delorme-Bouchard : mettre en lumière », Revue Jeu n°169, p.84-87.

un corps scénographique qui interagit avec les corps des acteurs-danseurs. De par sa nature impalpable (on ne peut pas la toucher) et pourtant puissante (quand on la traverse, elle révèle tout), le corps lumineux devient un partenaire de jeu audacieux. Le pouvoir donné à ce dispositif lui confère de l'autonomie et de la physicalité à l'instar des corps eux-mêmes qui existent et répondent de cette lumière. C'est donc en confiant au médium lumineux ce potentiel dramaturgique, que ce que l'on nomme « corps scénique » pourrait être redéfini. Si la lumière peut générer chez le spectateur une certaine curiosité sur les indices dramatiques à venir, tout comme l'entrée en scène des comédiens dans le théâtre traditionnel annonce que l'histoire narrative va avancer, il semblerait alors, que cet état scénique puisse nous permettre de conférer à la lumière le statut de corps.

Ainsi chez Delorme-Bouchard, la dramaturgie lumineuse semble indissociable du travail corporel ; elle est un processus, qui prend naissance dans une idée de création où l'artiste décide de faire de la lumière son moteur d'écriture, qui se concrétise par un dispositif lumineux, et qui prend vie par la mise en mouvement de corps et de musique en son sein. Le résultat de ces trois étapes de création offre un langage artistique unique, une forme théâtrale novatrice, fruit du mariage entre lumière, corps et son, contribuant à cerner l'esthétique que la dramaturgie lumineuse peut susciter.

Pour conclure, en se basant sur le travail de Delorme-Bouchard, penser la dramaturgie d'un spectacle à partir de la lumière consiste à la mettre en tension d'un point de vue autonome, de manière à ce que, seule sur scène, en silence, elle constitue une accroche captivante pour le spectateur. Elle doit ensuite guider l'avancée du spectacle, être instigatrice des changements de scène et d'ambiance. Elle est aussi mise en mouvement et animée par l'interaction des corps avec le dispositif, et son atmosphère est

soulignée par la musique.  Sa force à porter ces corps fait d'elle-même un corps. Et alors on semble assister à une interaction entre le corps des danseurs et le corps de la lumière. Un corps à corps qui démontre une volonté chez Delorme-Bouchard de défaire la subordination de la lumière à l'action dramatique, et de revendiquer son émancipation.

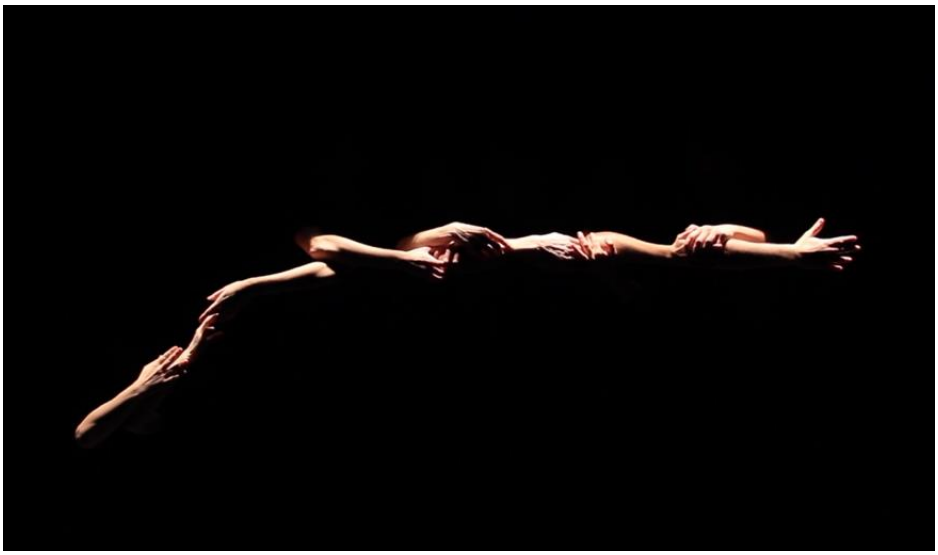


**Figure 3**[30]

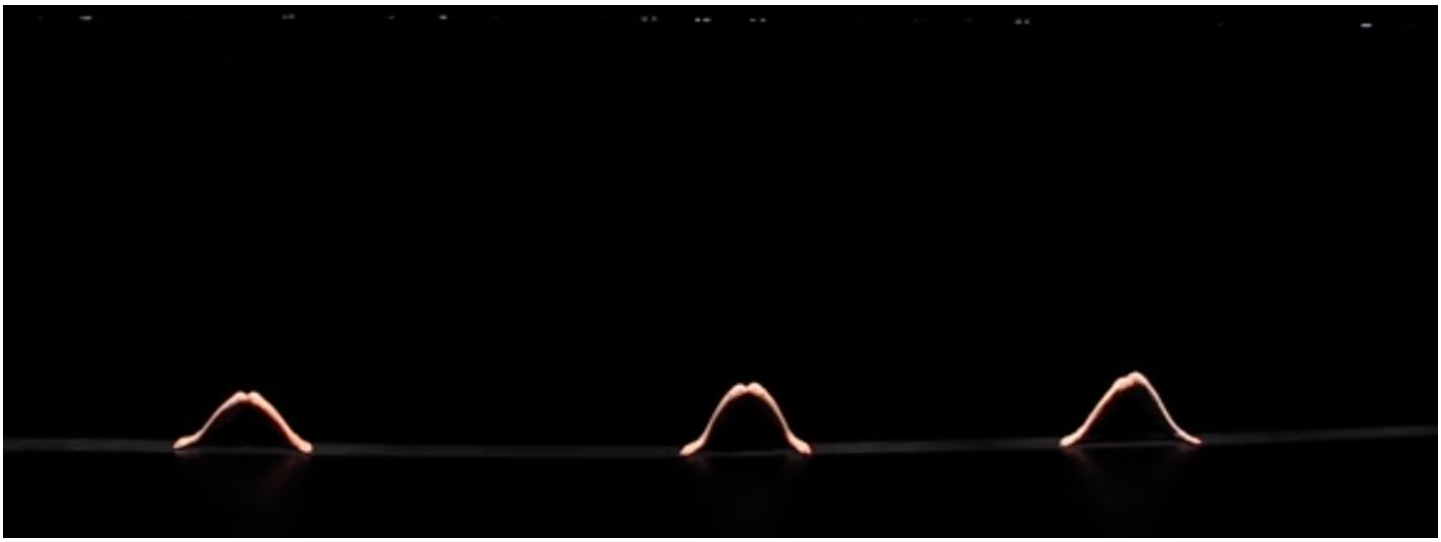


**Figure 4**[31]

[30] Autorisation du metteur en scène.
[31] Idem.

**Figure 5** [32]

### 2.3 QUAND LA STRUCTURE EST NON NARRATIVE : L'AUTONOMIE DU MÉDIUM LUMINEUX CHEZ MANON DE PAUW

*Cocons Somatiques* est une performance créée par Manon de Pauw et Pierre-Marc Ouellette, présentée en 2017 à l'Agora de la danse[33]. Ce spectacle rassemble danse, installation vidéo interactive et conception sonore. Les cocons sont des structures de papier avec lesquelles les danseurs interagissent pour créer des créatures luminescentes. Dans *Cocons Somatiques*, Manon de Pauw et son équipe de création interdisciplinaire nous offrent un spectacle sans structure narrative mettant en valeur la rencontre entre corps, papier, son et lumière. Ces cocons habitant l'espace de la scène offrent une fragilité et une sensibilité qui modèlent l'œuvre en un monde scénique étrange et en constante évolution. Afin de se rapprocher de ce qui nous intéresse, nous analyserons l'autonomie et la vitalité de l'éclairage à travers le prisme de la dramaturgie visuelle. Pour cela, sans nous pencher précisément sur une scène du spectacle, nous nous attarderons sur les

[32] Idem.
[33] Court extrait : https://www.youtube.com/watch?v=l6xKNabqM2U&t=24s

structures de papier que sont les cocons, et sur le dispositif lumineux installatif performatif et interactif.

### 2.3.1 ÉMANCIPATION DE LA LUMIÈRE ET PERFORMANCE SCÉNIQUE

Dans *Cocons Somatiques*, une table lumineuse est installée sur la scène, à jardin, dos au public et face à la scène, retransmise en direct sur le fond de scène. La performeuse (Manon de Pauw) est équipée d'outils lui permettant d'interagir sur cette table (peinture, pinceaux, générateur de sons par exemple). On assiste notamment à des jeux de miroir avec les doigts et à la peinture d'un paysage abstrait et coloré. Il est certain que ce système de régie performative participe à l'autonomie des outils liés à la lumière en offrant au régisseur-performeur l'opportunité de dialoguer en direct avec la scène et notamment avec les danseurs. Ce type de « console » interactive, malléable et non programmée demande au concepteur-performeur d'être complètement investi dans l'écriture du spectacle, se situant dans l'instant de l'action scénique. On assiste alors à une émancipation revendiquée de la lumière scénique puisque le médium, à travers la main du régisseur peut réagir voire même devenir réactif et faire des propositions dramaturgiques dans l'immédiat.

### 2.3.2 UNE LOGIQUE SCÉNIQUE VISUELLE : QUAND L'AUTONOMIE DE LA LUMIÈRE STIMULE L'INTERACTION DES MÉDIUMS SCÉNIQUES

Le point central de cette performance est le papier, matière malléable, fragile, sonore et surtout réceptive à la lumière qu'elle peut diffuser ou recevoir. Ce matériau constitue le lieu d'interaction et de rassemblement des éléments scéniques.

L'illumination de ces cocons de papier occasionne parfois un changement d'atmosphère et les transforme alors immédiatement en objet d'attention pour les

performeurs et les spectateurs. Même si la musique reste la même, à l'aide de la lumière et du rythme de ces sculptures de papier, l'ambiance vient à se transformer.

De la même manière, ces structures remodèlent régulièrement les corps des danseurs-performeurs quand ils entrent en contact avec ces corps lumineux, influençant alors immédiatement leur gestuelle, leur mouvance et leur rythme. Cet objet combiné aux corps en mouvement des performeurs permet l'émergence de la figure scénique que nous défendons dans notre recherche création. Dans le cas présent, d'un point de vue technique très concret, on peut dire que l'apparition de la figure est rendue possible grâce à ces éléments scéniques luminescents. Le médium d'éclairage peut donc être qualifié d'autonome et d'agent de liaison puisque c'est son apparition qui appelle le danseur, puis, leur contact permet l'émergence d'une figure à la fois performative et lumineuse faisant état d'une dramaturgie visuelle.

La sonorité des éléments de papier vient compléter la conception sonore en faisant converser l'objet qu'est le cocon, avec la conception générale du son. On assiste alors à une véritable respiration de cet élément en symbiose avec le travail sonore, suscitant un désir « d'entendre » la lumière.

Ce genre de rapport à l'objet lumineux comme point d'écoute de la scène nous semble participer à l'élaboration d'une pensée scénique visuelle, offrant une forme de dramaturgie visuelle voire lumineuse. Nous verrons aussi que cet argument peut être renforcé par une pratique interactive faisant la place à une poésie scénique principalement lumineuse.

### 2.3.3 DE LA VITALITÉ DE LA LUMIÈRE À LA VITALITÉ D'UNE POÉSIE LUMINEUSE

Le fond de scène est une toile de papier sur laquelle est projetée en direct une table lumineuse sur laquelle une performeuse interagit. Le projecteur illuminant ce fond est placé face à la scène et non en arrière, prodiguant alors des ombres sur ce dernier dès que des éléments sont sur le plateau. Cet effet est assez troublant car les ombres se dessinent avec beaucoup de précision sous l'éclairage d'un projecteur vidéo, et nous confère alors un effet de double espace théâtral entre la scène et les ombres. On peut s'imaginer un dialogue entre le fond de scène, régi par la main de la performeuse, et le plateau, entre deux strates du monde scénique proposé.

On peut dire ici que la vitalité de la lumière est due à l'intervention de la performeuse qui compose la toile lumineuse en direct, avec de la peinture. L'effet est semblable à celui d'un cyclorama sauf que la dimension d'interaction en direct nous donne l'impression qu'elle a un pouvoir de composition lumineuse qui peut influer sur l'atmosphère grâce aux couleurs employées, la structure de la composition de la toile, ainsi que le rythme utilisé pour peindre. Ce genre d'installation lumineuse interactive peut être un élément très concret de vitalité de l'éclairage sur une scène contemporaine.

L'esprit performatif de l'œuvre contribue à révéler la force poétique de la lumière non pas seulement sur le plan esthétique mais aussi bien sur celui des sensations et de l'imagination. Ici l'interaction des composantes forment d'une certaine façon un paysage, un spectacle-paysage libérant notre regard de spectateur, permettant de circuler et de s'immerger dans un espace scénique non linéaire, interdisciplinaire et reposant sur un rapport spatio-temporel atmosphérique. La vitalité des lumières fait ressortir la vitalité

d’un langage poétique, précaire et performatif, qui semble définir la démarche de Manon de Pauw.

Finalement, d’après l’analyse de ce spectacle, on peut dire que l’éclairage scénique est un médium autonome et vivifiant s’il découpe et rythme l’espace voire même l’avancée dramaturgique en entrant en contact avec les performeurs, la conception sonore et l’ensemble des matériaux mis en jeu sur scène. Configuration rendue possible par la mise en scène d’un dispositif interactif dans lequel la lumière constitue un élément dramaturgique développant une logique visuelle où réside l’expérience esthétique de Manon de Pauw.

À travers ces trois références, on ne peut que constater combien la force d’un langage scénique peut se déployer à partir de la lumière. Pour nous spectateurs, certes l’histoire n’est plus ce qui fait sens, mais l’ambiance qui se dégage de leur dispositif nous fait entrer dans des univers poétiques inusités. D’après ces analyses esthétiques et dans le cadre de cette recherche-création, nous allons voir comment, en équipe, nous nous sommes réappropriés ces concepts théoriques et esthétiques afin de comprendre trois grands points. Premièrement, comment créer et utiliser un dispositif scénique basé sur la mise en valeur de la conception d’éclairage suscitant l’apparition d’atmosphères. Ensuite, comment explorer la relation entre le corps des performeurs et la lumière de manière à faire de ce médium un corps. Et enfin, et non des moindres, comment faire de l’éclairage une composante autonome. Toutes ces pistes de création nous aideront à définir la dramaturgie lumineuse depuis notre propre expérience et à en dégager nos concepts et méthodologies de création.

## CHAPITRE 3

## COMPRENDRE LA DRAMATURGIE LUMINEUSE

> « Que mes textes ne tiennent pas debout tout seuls, je n'en ai jamais eu honte, puisqu'ils ont été écrits comme le contrepoint indispensable de moments strictement théâtraux, d'une réalité scénique. »
>
> Rodrigo Garcia (2003), *Et balancez mes cendres sur Mickey*, éd. cit., p. 12.

C'est autour de la problématique suivante que se posent les bases du projet : dans un théâtre postdramatique, comment la dramaturgie lumineuse peut-elle occuper la place vacante laissée par l'abolition du texte, et générer une autre forme processuelle de mise en scène ?

Même si les réflexions sur papiers semblaient fonctionner, j'avais conscience que le processus de création serait très exploratoire, jonché d'inconnus et d'incertitudes, mais qu'il constituait surtout une aventure dramaturgique, qui j'espérais, déboucherait sur une découverte vivifiante dans mon parcours artistique.

J'ai alors décidé de travailler avec des amis, artistes visuels comme comédiens, et un musicien[34]. Dans ma volonté de faire un théâtre visuel, et avec les contraintes techniques rencontrées, faire des expérimentations corporelles dans un dispositif lumineux avec une conception musicale m'apparaissait comme une bonne piste d'exploration. Les comédiennes[35] n'ayant aucun bagage en théâtre ou en danse, il s'agissait alors de travailler l'authenticité de leur façon de se mouvoir afin qu'elles soient

---

[34] En début de parcours avec Naomie St-Pierre (art visuel) et Philippe Martineau (photographie et vidéo expérimentales) puis avec Ysé Raoux (natures mortes, photographie, installations) et Marion Bibeau (dessin, sculpture en fil de fer). Alexis G. Larouche à la musique.

[35] Malgré le fait qu'elles n'aient pas de pratique théâtrale reconnue, pour des raisons de lisibilité, j'utiliserais le terme de comédienne. Cependant, il m'arrivera de les nommer aussi « performeuses ».

le plus à l'aise possible sur la scène ; et ce parti pris d'une corporéité singulière et plus étrange participait de manière pertinente à développer un langage scénique favorable à la conception d'une dramaturgie lumineuse. Ce manque de théâtralité que je considérais comme un fardeau devenait un élément clef de cette recherche-création.

Ainsi, pour mener à bien ce projet, j'ai pris le soin aussi de collecter et d'analyser mes propres données : ce qui consistait à recueillir les observations les plus détaillées des laboratoires et de tenir un journal de bord. J'ai aussi fait des enregistrements sonores des improvisations musicales du musicien et des enregistrements vidéo de chaque laboratoire. Toute cette collecte de données m'a permis de l'analyser et de révéler des pistes de recherche. (Bruneau, 2007, p.195-196 et Paquin, 2014)

J'ai opté pour une approche collaborative dans le but de contrer la solitude créatrice qui m'habitait en début de parcours. Elle a consisté à choisir mes partenaires de travail pour leurs capacités et leur démarche artistique afin de servir au mieux l'œuvre. En tant que créatrice, j'attendais d'eux leur expertise mais aussi leur participation en matière de préférences artistiques (Fortin, 2012, Paquin, 2014). Aussi, pour faire écho à la déhiérachisation des médiums scéniques, j'ai voulu procéder avec le reste de l'équipe sur un même pied d'égalité. Le collectif, à l'image d'une dramaturgie qui s'est décentrée du texte, offre aussi une possibilité de décentrer la responsabilité du processus.

## 3.1 EXPLORER UNE DRAMATURGIE LUMINEUSE – HIVER ET AUTOMNE 2020

### 3.1.1 PREMIERS PAS : APPRIVOISER LA LUMIÈRE – HIVER 2020

J'ai réuni trois artistes (visuels, photo, vidéo)[36] et un musicien afin de commencer les explorations scéniques. Assumant le fait qu'ils ne soient ni comédiens ni danseurs, j'ai choisi d'exploiter la voie de l'authenticité : le naturel de leurs postures, de leurs démarches et des formes de leurs corps me paraissait très intéressant d'un point de vue lumineux. Je reviendrai plus tard sur les particularités que dégagent ces corps et qui nourrissent ma démarche vers une dramaturgie lumineuse[37]. Je les considérais comme des collaborateurs, et je souhaitais que notre dialogue soit au maximum un échange participatif, pour qu'ils se sentent investis le plus possible. Je les savais sensibles au travail de la scène, de la lumière et des couleurs mais je savais aussi que ce processus serait risqué car l'équipe devait accepter que je ne sache pas où j'allais et que chaque participant devait être force de proposition.

Nous nous sommes rencontrés à l'occasion de sept ateliers de deux heures d'exploration entre janvier et mars 2020. Pour moi, il était question de faire un premier travail de rencontre avec la lumière. Je n'avais que des bases rudimentaires en éclairage, et les artistes sur scène n'avaient que très peu d'expérience scénique voir aucune. Il était alors primordial pour eux de comprendre comment la lumière interagissait avec leur corps, mais aussi à se placer à l'intérieur ou hors des faisceaux, et pour moi, d'apprendre à composer avec elle comme je composerais une mise en scène, et d'assimiler les éléments techniques qui s'y rattachent. Pour cela, il fallait mettre sur pied une méthodologie de création.

---

[36] Naomie St-Pierre, Philippe Martineau et Ysé Raoux. Alexis G. Larouche à la musique.
[37] Voir « 3.1.2.3 L'étrangeté des corps » et « 3.1.2.4 La matérialité de la lumière ».

L'année 2020 a été pour moi une véritable rencontre avec la technique d'éclairage. Même si j'avais déjà suivi quelque cours d'introduction lors de mes études à Bordeaux, les souvenirs étaient loin. J'ai donc fait des recherches (voir bibliographie) afin de mieux comprendre les aspects techniques, mais aussi de me familiariser avec les réflexions esthétiques des concepteurs d'éclairage. Alexandre Nadeau, technicien du théâtre de l'UQAC et concepteur d'éclairage[38], a été un véritable mentor, en prenant le temps de me présenter chaque projecteur et leur particularité, comment les installer, utiliser les gélatines, comprendre la couleur, contrôler une régie, utiliser QLab. Il m'a aussi proposé le poste d'assistante pédagogique de son cours d'éclairage aux sessions d'automne 2020 et 2021, me permettant de m'immerger un peu plus dans ce métier. Tous ces apprentissages ne constituent pas une formation complète en éclairage, mais ils m'ont donné des outils afin de concevoir mon spectacle dans son entièreté seule, sans me sentir bloquée par un manque de savoir-faire ou de connaissance.

#### 3.1.1.1 PREMIÈRES INTENTIONS ET HYPOTHÈSES DE CRÉATION : DÉFINIR UNE MÉTHODOLOGIE

Mon objectif de création était clair, et est resté le même tout au long du processus : créer un enchainement de tableaux vivants, sans texte, sans volonté d'établir une histoire et encore moins une structure narrative linéaire. Notre démarche reposerait sur ce que Bruno Tackels a nommé les écritures de plateau, c'est-à-dire des écritures qui se produisent depuis le plateau, sous toutes ses formes, textuelle, visuelle, plastique, sonore (Tackels, 2015) et avec lesquelles les collaborateurs et moi-même tenterions de déployer des espaces lumineux imaginés en amont, et adaptés au fil des répétitions. Mon objectif

[38] Concepteur d'éclairage réclamé par de nombreuses compagnies dans et en dehors de la région, il est, en plus d'être un technicien expert de la scène, un artiste reconnu par la profession.

n'était pas d'abolir catégoriquement le texte ou de rejeter un processus créatif hiérarchique, mais plutôt de relever le pari qu'une forme théâtrale pouvait émerger à partir uniquement de la lumière, sans texte ou histoire à l'origine. Il n'était pas non plus question de fuir le sens mais plutôt de ne pas le chercher, en transformant notre logique interprétative en une logique visuelle. Je partais alors sans histoire en tête, sans texte et sans ligne directrice à la découverte d'un dialogue sensible entre lumière, corps, musique et espace. Le spectateur ne devrait plus être en quête d'un sens, d'une narrativité, mais se plonger dans une atmosphère qui lui ouvrirait la porte vers un monde indéfinissable, habité non pas par des personnages mais par des créatures, des entités. L'enjeu était donc d'expérimenter comment une dramaturgie de la lumière pourrait exister, quel en serait le processus de création, comment la mettre en scène, et quel spectacle pourrait-il en résulter.

Afin de mettre en pratique ces objectifs à la méthodologie floue, je définissais quelques exercices et techniques de travail qui me semblaient adaptés à la recherche. Le but de ces premières expérimentations était de dresser une banque de matériaux lumineux et corporels, qu'il nous resterait à mettre en scène. Ainsi, j'ai composé des premiers espaces lumineux très simples. Sur un plateau d'abord nu, puis divisé par un tulle, nous avions trois projecteurs latéraux de chaque côté de la scène, quelques douches, des projecteurs au sol, et beaucoup de gélatines aux teintes et aux couleurs variées. La simplicité de ces espaces nous permettait d'être efficaces dans nos laboratoires : de repérer rapidement les enjeux d'un travail, d'un contact avec cet élément.

Pour mettre les comédiens en confiance, j'ai proposé des échauffements et des exercices très physiques, pour que les corps se libèrent et que la pensée n'encombre pas leur recherche avec de la gêne, du jugement et des limites. Aussi, lors des ateliers de

découverte et d'entrée en contact avec les dispositifs, j'orientai les exercices autour de ces trois mots d'ordre : lumière, corps et lenteur afin d'obtenir un maximum de précision, et trouver l'unité et la fluidité dans leur approche.

La musique était improvisée en direct pendant les tous premiers laboratoires et enregistrée, puis triée afin de sélectionner les passages les plus pertinents. Lors de la seconde partie d'exploration à l'automne 2020, le musicien a improvisé avec une guitare et différentes pédales d'effets pendant toute une journée d'approfondissement de tableaux. Nous nous sommes servis de ce très long enregistrement pour composer les conceptions sonores de chaque tableau. Le choix des extraits musicaux par rapport aux tableaux s'est fait durant l'hiver 2021, et se dessinait en même temps que nous construisions les scènes afin que tous les médiums puissent encore être poussés à une posture d'écoute et à un phénomène de contamination.

Enfin, dans un souci d'anti-narrativité et de respect de la dramaturgie visuelle, c'était la qualité esthétique de ce qui s'offrait à mon regard qui m'aidait à sélectionner ou non une séquence. C'est pourquoi l'illusion devait être toujours totale, c'est-à-dire que chaque technique devait rester secrète et ne pas être faite à vue du spectateur. On ne verra aucun projecteur sur le plateau par exemple.

#### 3.1.1.2 EXPÉRIENCES DE LA LUMIÈRE

Au fil des laboratoires, nous sommes devenus plus précis, plus confiants, et maitrisions de mieux en mieux le médium de la lumière, son rapport au corps, ses nuances et ses ombres ; mais aussi la place qu'il était capable de prendre et d'occuper dans le processus créatif.

J’ai été en mesure, assez rapidement de dresser une liste d’éléments intéressants visuellement et au potentiel dramaturgique, par exemple : faible intensité, petits espaces lumineux, éclairer un visage avec la réflexion de la lumière sur des mains, le rouge translucide de la peau à travers la lumière, la couleur verte, toucher les contours du faisceau, jetés de mains saccadés dans la lumière, les visages sans corps, l’intensité de l’ombre permettant de camoufler des morceaux de corps. Aussi, dans cette recherche du corps figure, nous avons établi que l’apparition des membres du corps devait toujours se faire en nombre impair afin de déstabiliser l’œil et d’intensifier l’onirisme de la scène. D’ailleurs, tous ces éléments découverts à l’orée du processus ont été gardés, transformés et améliorés, en témoignent les exemples suivants.

**Figure 6 – 12 février 2020**

J’aimais beaucoup la position de ces projecteurs aux couleurs franches : posés au sol, déployant des faisceaux en contre-plongée découpés par la fumée jusqu’au plafond ; ils dégageaient une puissance scénique. Cependant, je ne voulais pas qu’ils soient apparents, et leur positionnement au sol entravait le travail corporel des comédiens. Après des mois de réflexion, est née l’idée du dispositif final, soit deux rangées de praticables créant une faille et dissimulant les projecteurs.

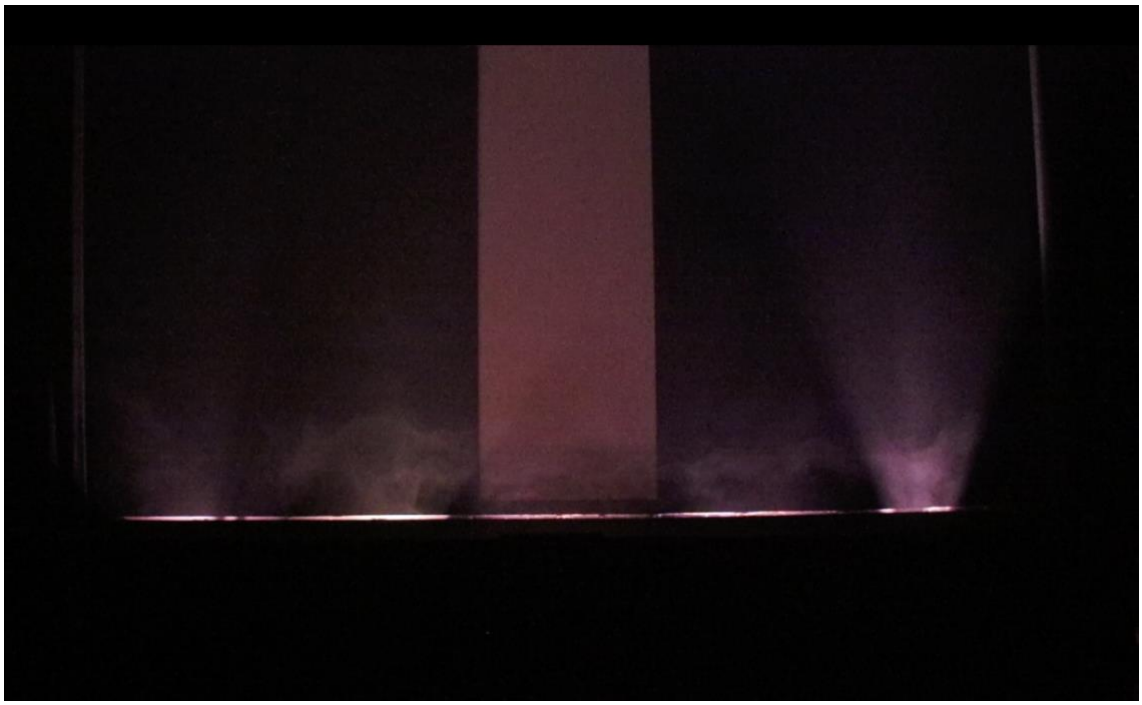


**Figure 7 – 16 juin 2021**

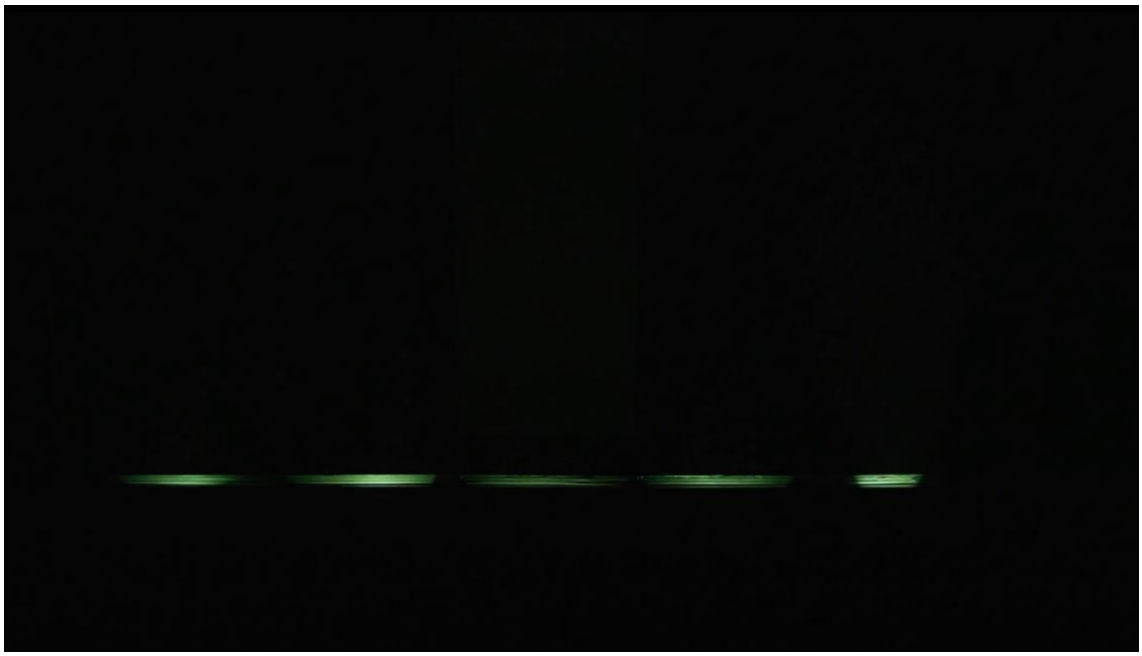


**Figure 8 – 16 juin 2021**

#### 3.1.1.3 RENCONTRE DE LA LUMIÈRE AVEC L'OBJET, LE SON ET L'ESPACE

Afin de continuer dans la lignée d'une dramaturgie visuelle, et pour ouvrir le champ d'exploration, je décidai de faire des tests avec différents objets, tissus et

accessoires au potentiel réfléchissant ou bien d'interaction avec la lumière : vêtements à paillettes, prismes, miroirs, parapluie irisé, projecteur manuel, tissus réfléchissant, visage emballé dans des tissus, ballons, acétates, apparition des figures dans les accessoires (grappe de ballons, tissu roulé en boule, vêtement reflétant la lumière en faible intensité). Il fallait cependant être prudent avec l'utilisation d'objets et d'accessoires car ils pouvaient rapidement prendre le dessus dans la scène et apporter un aspect figuratif et narratif non désiré ; ou alors l'objet, sans pour autant imposer une interprétation, pouvait s'accaparer toute la puissance dramaturgique, et nous faire oublier la lumière. Nous allions apprendre plus tard, au fil des mois explorations, à intégrer des objets ou des costumes tout en conservant la puissance et la prépondérance de la dramaturgie lumineuse. Souvent, c'est en modifiant le rapport des objets à l'espace ou aux corps des comédiennes que nous arrivions à délaisser cette suprématie de l'objet sur la scène.

**Figure 9 – 3 mars 2020**

Dès les premiers essais, nous avons eu un coup de cœur pour ce parapluie irisé utilisé comme réflecteur, les effets brumeux et nébuleux qu'il projetait était très oniriques, ils habitaient la salle efficacement. Cependant, sa puissance figurative était trop

imposante pour le projet, et c'est seulement dans les dernières répétitions en juin 2021 que nous avons réussi à l'intégrer dans le spectacle sans qu'il ne monopolise la scène.

**Figure 10 – 30 juin 2021**

Ainsi, nous avons placé le parapluie derrière le cyclorama, éclairé par une Fresnel au maximum de son intensité, et manipulé par une comédienne au lieu d'être seul sur la scène.

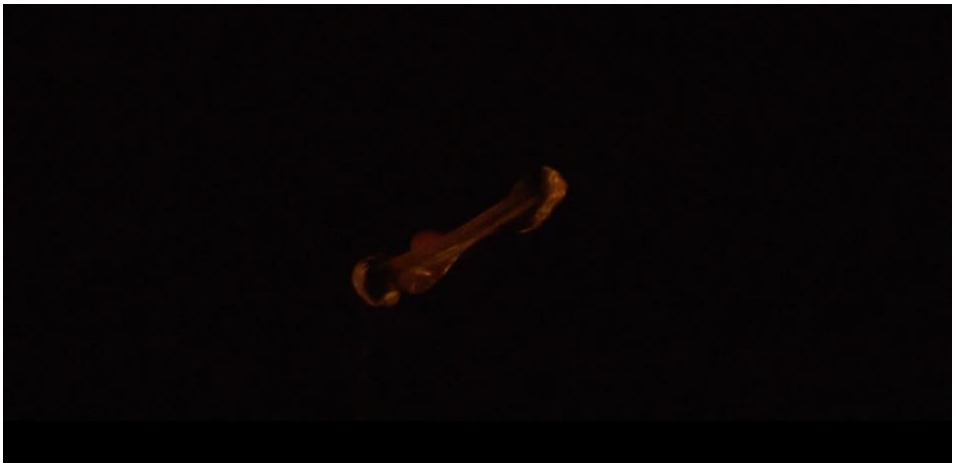


**Figure 11 – février 2020**

Nous avions créé en début de recherche, cette figure à deux têtes, enfermée dans un tissu organza jaune. Bien que nous n'ayons pas conservé cet élément, j'aimais l'effet de halo que cela créait : la figure était alors comme une tache lumineuse flottant au milieu

de l’espace. Le musicien avait composé une phrase musicale très vaporeuse, onirique, rappelant le chant d’une baleine.

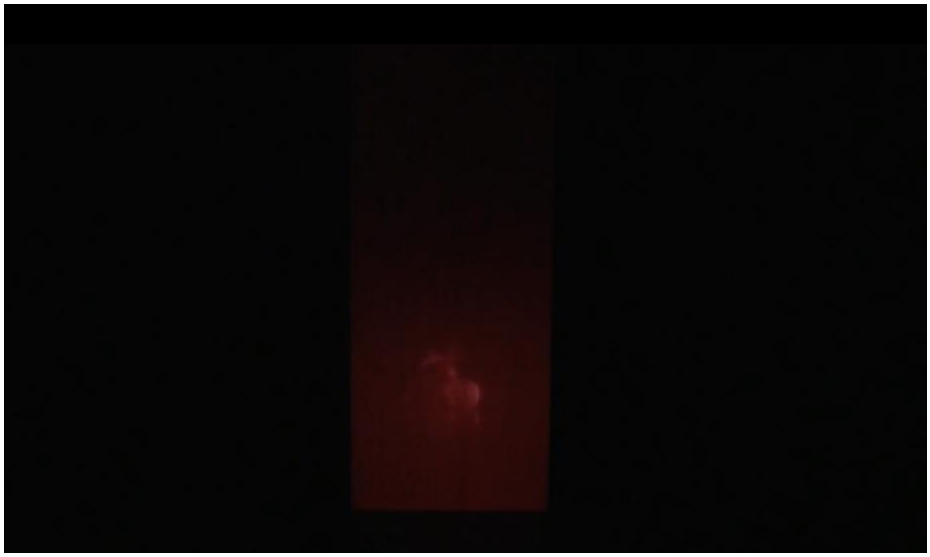


**Figure 12– 30 juin 2021**

Finalement, à partir de cette idée du halo réfléchissant et diffus, nous avons incorporé des ballons au corps de la comédienne derrière le cyclorama. Au fur et à mesure de ses mouvements, les ballons diffusaient les lueurs de façons différentes et semblaient réinventer l’espace. Nous avons réinvesti le chant des baleines afin de l’adapter au tableau.

La relation d’écoute entre le musicien, la lumière et les comédiennes était au début un véritable enjeu. Si l’un des trois médiums s’imposait trop par rapport aux autres, il pouvait complètement s’approprier la scène et renverser l’atmosphère du tableau en sa faveur. Au début des explorations, ne maitrisant pas encore ce rapport d’échanges, et ne sachant pas ce que nous voulions, il est arrivé souvent que la musique prenne trop de place et décidait d’une atmosphère avant que la lumière et les corps aient pu proposer leur propre expression. Alors, nous avons fait quelques séances sans aucune musique afin de laisser toute la place à la lumière pour qu’elle puisse se revendiquer comme principe

autonome et guide d'une dramaturgie, et ainsi permettre aux comédiennes de se nourrir de l'éclairage pour composer leurs mouvements.

À l'issue de cette première étape (hiver 2020), je sentais que nous arrivions à épuisement d'une investigation dans la plupart des dispositifs rencontrés. Cette recherche à tâtons demandait beaucoup de propositions de la part des comédiens, mais aussi énormément de créativité de ma part, qui devait rebondir sur chacune de leurs idées pour étayer leur recherche. J'avais espoir en commençant le processus que les tableaux vivants et leur nature émergeraient d'eux même, mais ce ne fut pas aussi fluide. En questionnant ma façon d'envisager mon écriture scénique, je décidai alors de me donner du temps pour concevoir des propositions d'espaces lumineux à partir des explorations réalisées. Nous nous sommes accordés sur le thème de la nuit comme point de départ de réflexion et de création. Un thème générique et vaporeux qui ne nous enfermait pas dans une histoire mais proposait plutôt une piste d'atmosphère.

Alors, même si j'avais déjà une proposition de *storyboard* contenant trois tableaux différents issus des laboratoires à l'hiver 2020, j'estimai que ce n'était pas suffisant et que ce matériel ne constituait qu'une étape de familiarisation avec la lumière pour être en mesure de concevoir des dispositifs et des tableaux plus complexes, plus poussés, plus aboutis.

Ce que je ne savais pas à ce moment, c'est que j'avais en main tous les éléments scéniques, les rapports entre les médiums et les intentions de création qui résident dans l'actuel spectacle. Mais étant dans ce rapport de découverte face à la lumière, j'imaginais que nous avions des choses beaucoup plus complexes et élaborées à découvrir, ce qui n'était pas le cas dans ce contexte de création. En effet, j'allais comprendre plus tard que

la complexité des dispositifs lumineux appelait la multiplication d'éléments scéniques qui me faisait perdre de vue l'objectif principal de la recherche : faire de la lumière un moteur dramaturgique.

### 3.1.2 EXPLORATIONS APPROFONDIES : VERS LA DRAMATURGIE LUMINEUSE – AUTOMNE 2020

#### 3.1.2.1 NOUVEAUX OBJECTIFS DE TRAVAIL : RÉCTIFIER LA MÉTHODOLOGIE

Afin d'approfondir l'aspect collaboratif de mon travail et de préciser la recherche scénique, j'avais l'intention de faire la conception de trois tableaux vivants en collaboration avec trois comédiens issus de l'arts visuels, à partir de leur démarche de création personnelle. Il était important pour moi que les tableaux soient conçus avant de remonter sur le plateau. En hiver, nous avions beaucoup exploré les rapports aux corps, à l'espace, à la lumière, et j'avais l'impression que nous avions besoin de quelque chose de plus concret pour progresser dans cette veine.

Avant notre première rencontre de conception (semaine du 21 septembre 2020), je les invitai donc à réfléchir en amont au travail que nous avions accompli en début d'année 2020 : leur contact avec la lumière, les espaces lumineux proposés, les relations corporelles entre comédiens, le rythme, le souffle, les intentions, le rapport au temps, à l'espace, à la musique, qui était jouée en improvisation pendant les laboratoires, ainsi qu'à se servir du thème de la nuit comme appui de création.

Afin d'orienter leur réflexion et notre conception collaborative vers un langage scénique et théâtral qu'ils ne possédaient pas, je leur ai lancé quelques pistes, objectifs et

problématiques que je questionnais moi-même dans ma recherche et dans ma méthodologie, comme base de travail :

- Comment la projection vidéo (sur un tulle grandeur salle) peut-elle compléter la lumière et créer de nouvelles illusions scéniques ? Comment le jeu avec la perspective influence la relation des comédiens avec l'espace scénique ?
- Comment l'utilisation d'un cyclorama permet à la fois de susciter un effet d'immersion et de proposer une distorsion du temps ? Comment composer une atmosphère vaporeuse en mariant cette proposition à la musique ? Quelle temporalité émerge de cette union ?
- Comment détourner des objets quotidiens, grâce à la lumière, afin de faire oublier leur utilité ? Comment l'accumulation d'objets inusités entraine une nouvelle relation à l'espace dans un contexte de non-temporalité ? Quel rapport à l'ombre s'établit ?

À la suite de notre première rencontre, les tableaux ont été grossièrement construits et cela m'a aidé à définir précisément l'atmosphère de chacun d'entre eux afin d'identifier la relation spécifique qui les unirait à la musique. Ensuite, nous avons agencé les éléments visuels dans le théâtre. Puis, j'ai fait l'installation des espaces lumineux en vue du travail d'exploration scénique avec l'équipe.

J'ai organisé les laboratoires qui ont suivi cette étape de conception autour des questionnements suivants :

- Comment la mobilité de la lumière peut influencer le corps ? Quelle relation peut-on établir entre l'immobilité des corps et la cinétique de la lumière ?

- Comment la lumière interagit avec les tissus ? Les objets ? Comment la lumière peut influencer le mode de perception de la scénographie ?
- Quelle relation entretiennent la musique et les corps dans l'espace, dans une atmosphère donnée ?
- Comment la volonté de proposer une temporalité brouillée et non linéaire influence le mouvement du corps et l'improvisation musicale ?
- Comment la lumière peut être active sans comédien sur scène ?

Cependant, cette proposition de conception collaborative avec les artistes visuels ne s'est pas bien soldée. De par un manque de maitrise du théâtre et de l'espace scénique, le travail d'exploration tournait en rond, les deux mondes se côtoyaient sans pour autant se rencontrer. Je les sentais réticents à la scène, et à en comprendre ses enjeux. D'ailleurs, deux explorations sur trois de nos co-créations n'ont pas abouti. Deux collaborateurs[39] sont partis et une nouvelle comédienne[40] a rejoint l'équipe. L'équipe s'est rééquilibrée. J'ai donc décidé de laisser tomber toute forme de collaboration avec l'art visuel, de reprendre les espaces lumineux découverts lors des premiers laboratoires, et de les expérimenter avec cette nouvelle équipe de création (deux comédiennes et un musicien)[41].

J'ai alors proposé à l'équipe une méthodologie pour éviter de teinter les scènes d'une quelconque interprétation narrative ou émotionnelle, tout au long du processus d'écriture du spectacle. Il s'agissait d'utiliser de l'absurde pour nommer tableaux et mouvements, par exemple : traversée égyptienne, grenouille à crête latérale, errance du

[39] Naomie St-Pierre et Philippe Martineau.
[40] Marion Bibeau.
[41] Ysé Raoux et Marion Bibeau. Alexis G. Larouche à la musique.

carré. C’est seulement en toute fin de création, au moment de structurer l’enchainement des tableaux que nous avons échangé sur nos interprétations.

#### 3.1.2.2 ÉVOLUTION DU DISPOSITIF SCÉNIQUE : FAIRE ÉMERGER DES ATMOSPHÈRES

C’est après ces moments compliqués de conception que j’ai choisi de revenir à la source de l’exploration, et à travers le prisme des réflexions, de questionner la scénographie, berceau des dispositifs. Après différentes tentatives allant du plateau nu, au tulle, à la projection vidéo en temps réel, au cyclorama grandeur de la salle, j’ai été capable de mettre le doigt sur un certain nombre de critères à respecter pour que les tableaux lumineux puissent émerger dans leur plein potentiel, et en même temps fabriquer un espace de jeu diversifié pour les comédiennes, en constante exploration.

Je souhaitais utiliser un cyclorama comme un diffuseur afin de créer des fonds de scène colorés, immersifs et flottants, mais cette immense toile blanche en fond de scène nous privait d’un noir profond. Noir dont nous avions besoin puisque nous travaillions régulièrement la faible intensité, alors toute la pollution lumineuse devait être évitée. Je décidai alors de réduire l’espace du cyclorama de trois-quart en ne laissant uniquement qu’une bande au centre de la scène. En fait, il s’est avéré que cette mince bande favorisait l’émergence de ce monde scénique semi-accessible.

Dès le début de la recherche, comme expliqué plus haut, certaines mises en scène nécessitaient de prendre de la hauteur ou d’avoir des éléments pour camoufler des espaces de lumière. J’ai donc rapidement mis en place des praticables en avant du cyclorama de manière à faire exister une faille amovible dans le sol et révéler la lumière en contre-

plongée. D'autre part, je souhaitais conserver un maximum d'illusion d'optique en laissant le moins possible de projecteurs à vue, j'ai donc accroché des pendrillons à cour, à jardin, une frise en haut pour finir la découpe du cyclorama et en avant des praticables afin d'étanchéifier au maximum le plateau. Dans un souci d'immersion, nous avons installé avec le musicien, deux hauts parleurs dans l'espace scénique face public, et deux autres dans les gradins face à la scène.

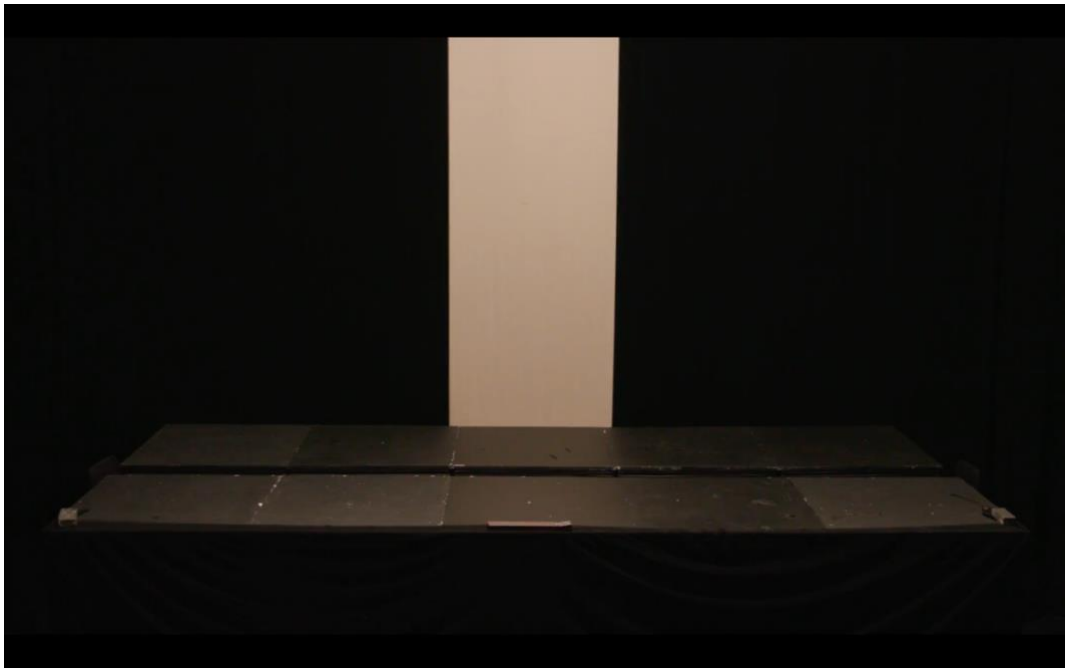


**Figure 13– Juin 2021 (Dispositif final)**

Le plateau devint alors un terrain de jeu répondant à tous les enjeux théâtraux que j'avais envie d'expérimenter avec l'équipe. C'est d'ailleurs à partir de ce moment (mars 2021) que beaucoup de voies se sont débloquées dans le processus de création : la nature de chaque tableau ainsi que leurs atmosphères ont pu se révéler.

Dès que les dispositifs lumineux ont pris leur place dans cet espace scénique, ils étaient porteurs d'une autonomie déconcertante. Dans la création du tableau que nous avons nommé « LE DAMIER » (figure 14), la disposition de l'éclairage en douche et l'idée des enchainements de postures étaient précis dans mon esprit depuis longtemps

sans que nous ayons pu le tester sur scène, c'est donc le dernier tableau que nous avons créé. Toute l'équipe maitrisant cet objectif encore difficile à définir de la dramaturgie lumineuse, tout le monde savait procéder, et explorer dans la bonne direction. À l'issue de cette journée de travail, nous nous sommes laissés surprendre par l'aspect ludique, candide et drôle, presque ironique que ce tableau vivant nous offrait, sans que personne ne s'attendît à ce résultat.

**Figure 14 – 30 Juin 2021**

#### 3.1.2.3 L'ÉTRANGETÉ DES CORPS

Si mon objectif était de remplacer histoire par atmosphère, la présence des corps sur scène était aussi à repenser. Et même si le concept de figure évoqué dans le chapitre I résonnait fortement avec la recherche, travailler concrètement la mise en scène de ces corps était un enjeu riche en problématiques. Je voulais éviter que le traitement du corps soit de l'ordre de la danse et de la chorégraphie, risquant auquel cas de devenir un spectacle de danse et par conséquent de placer l'énergie de la recherche-création au

mauvais endroit. Il ne s'agissait pas non plus de proposer des interprétations émotionnelles ou des personnages. J'ai donc décidé d'assumer la faillibilité des corps de ces femmes ni comédiennes ni danseuses, d'assumer leur maladresse, leur brutalité, l'absence de code dans leur mouvance scénique ; tout comme j'assumais être débutante en éclairage. Il m'a fallu toujours veiller à ce qu'elles restent authentiques dans leur mouvement et que leur engagement reste brut, sans qu'elles tentent d'apporter grâce ou émotion.

Afin de compléter l'onirisme découlant des atmosphères, nous nous sommes donné la contrainte de travailler ces figures scéniques en essayant de déshumaniser les corps et de les ouvrir ainsi à une forme d'étrangeté. Par exemple, nous avons tenté de décomposer le plus minutieusement possible les déplacements afin de déconstruire leur mouvance naturelle et que chacune puisse trouver sa façon de déshumaniser sa propre démarche. Pour cela, j'ai mis en place un atelier sur la déshumanisation du corps (voir annexe), à partir des exercices de théâtre-danse de Grotowski et Barba ainsi que des réflexions de Patrick Bonté, ce qui fut très efficace pour préciser et nuancer leurs démarches et mouvements. Une fois sur scène, j'imposais des procédés très simples brouillant les repères du spectateur, tels que : travailler l'apparition des membres du corps toujours en nombre impair, jouer dans le noir à faire du bruit (ou non) ou répéter en boucle des mouvements simples.

Mais c'est avant tout dans un dialogue et un échange avec la lumière, les faisceaux et les atmosphères que ce rapport à ces corps étranges et particuliers a pu se manifester.

#### 3.1.2.4 LA MATÉRIALITÉ DE LA LUMIÈRE

La matérialité de la lumière est née de ce rapport entre les comédiennes et les faisceaux. L'approche du corps sur la scène était toujours induite par la lumière, jusqu'à ce qu'une dépendance s'insinue et que leurs corps soient naturellement attirés par l'éclairage. Je ne cessais de répéter à l'équipe, et ce depuis le début, que la lumière devait être le point de déploiement du tableau vivant. Et que si elle trouvait cet espace d'autonomie, elle pouvait être un lieu d'accueil fertile pour le mouvement des corps, et ainsi être cet élément liant, agençant tous les médiums scéniques. Alors, de la même manière que je souhaitais provoquer un désir de regarder la lumière chez le spectateur, il était nécessaire pour faire exister cette tension, que les comédiennes sur le plateau vivent ce même désir d'apparition de l'éclairage.

La matérialité de la lumière comme partenaire de jeu scénique a permis une plus grande justesse et une meilleure efficacité dans la création. Les comédiennes devaient être à l'écoute du faisceau comme elles étaient à l'écoute l'une de l'autre. Nous explorions des dialogues physiques avec la lumière, afin de comprendre son existence scénique, mais aussi de toujours plus maitriser le rapport qu'elles entretenaient avec les autres médiums. Les faisceaux lumineux devenaient alors un troisième partenaire de jeu, un troisième corps sur la scène.

La méthodologie de création a été longue et laborieuse à trouver. En effet, ce processus de travail exploratoire n'avait pas de ligne de conduite ou beaucoup de documentation à suivre, tout était à faire. J'ai donc beaucoup tâtonné. Finalement, la co-création avec les artistes en arts visuels ne s'est pas aussi bien passée que je l'espérais car nous avions de la difficulté à faire coïncider l'univers visuel et les contraintes scéniques.

Nous perdions de vue notre objectif principal : comprendre une dramaturgie lumineuse et donc répondre à nos hypothèses scéniques afin de trouver comment faire exister la primauté de la lumière et son autonomie. Ce qui a été d'une grande richesse pour l'exploration scénique, c'était l'absence d'expérience et l'insouciance des performeuses sur le plateau, qui était un élément idéal pour découvrir ce concept de figure scénique, étrange et suffisamment libre d'interprétation pour ne pas empiéter sur l'éclairage.

À la suite de nombreuses heures à laisser venir notre écriture de plateau, nous avons ainsi pu faire exister concrètement des concepts théoriques tels que la figure scénique, la puissance atmosphérique des dispositifs lumineux et enfin le tableau vivant. Toutes ces expériences nous rapprochant toujours un peu plus d'une conception technique et méthodologique mais aussi d'une définition esthétique de la dramaturgie lumineuse.

## 3.2 DE LA LUMIÈRE AU SPECTACLE : COMPRENDRE LA DRAMATURGIE LUMINEUSE – HIVER 2021

### 3.2.1 LA PUISSANCE DRAMATURGIQUE DES DISPOSITIFS LUMINEUX POUR UNE ÉCRITURE SCÉNIQUE

#### 3.2.1.1 ÉMERGENCE DU SPECTACLE-PAYSAGE : IMMERSION DANS UN MONDE SCÉNIQUE AU LANGAGE OPAQUE

Au fur et à mesure que les tableaux vivants se construisaient et que le spectacle touchait à sa fin, nous avons pu constater l'apparition non pas de plusieurs mondes scéniques correspondant à chaque tableau, comme je l'imaginais au début de la création, mais plutôt d'un seul monde scénique complexe et nuancé. Finalement, ce n'est pas une succession de tableaux vivants sans lien apparent, mais bien plusieurs tableaux vivants s'enchainant et se répondant de façon organique au service d'un même univers scénique,

et ce malgré des atmosphères différentes. Nous avons créé un monde qui déborde du dispositif par la fente dans les praticables, les coulisses et le cyclorama, nous y donnant alors accès par ces petits espaces. Comme si ce monde nous échappait, qu'il était autonome à travers la lumière, la musique et la déambulation des corps, et que même l'équipe de création n'avait pas accès à tout ce qu'il est, puisqu'à l'issue du travail, nous n'étions pas capables d'interpréter d'aucune façon qui soit ce monde que nous avons créé.

On peut alors dire que cette opacité du langage propre à un monde scénique postdramatique réside aussi très concrètement dans les moyens techniques employés : un dispositif scénographique et lumineux volontairement minoré, à moitié caché, dissimulé par endroit, octroie une place assumée et accueillante à l'onirisme.

#### 3.2.1.2 NATURE DES TABLEAUX VIVANTS

Le tableau vivant se définit par l'atmosphère lumineuse qui l'habite, mais aussi par la proposition des corps dans l'espace et le rapport de la musique avec les médiums scéniques. Il nous est apparu assez rapidement que chaque tableau était porteur d'une grammaire.

Dans notre premier tableau « OCÉAN BALLON », il s'agissait de travailler le dialogue entre la lumière et l'objet comme corps scénique. Quelque chose de mystérieux se dégage de cette scène puisque dès le départ, on ne voit pas d'acteur sur le plateau, mais des halos, des impressions lumineuses. On aperçoit la silhouette d'une comédienne, mais son corps rayonne de la même façon que les accessoires utilisés : comme des réceptacles et diffuseurs de lumière.

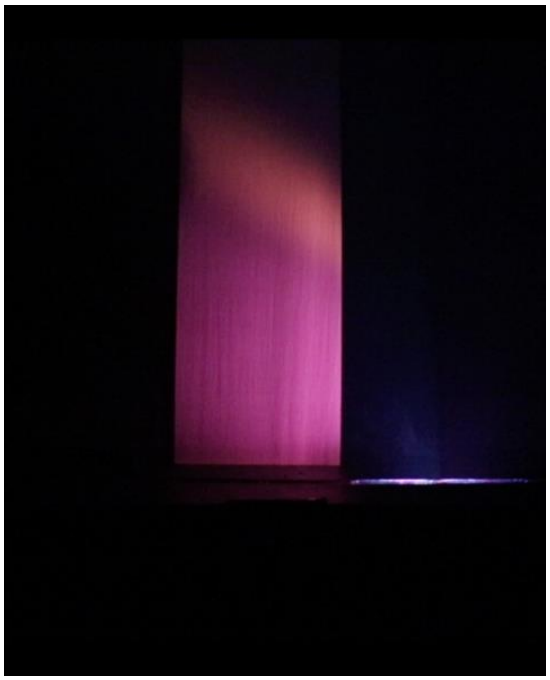


**Figure 15 – Août 2021**

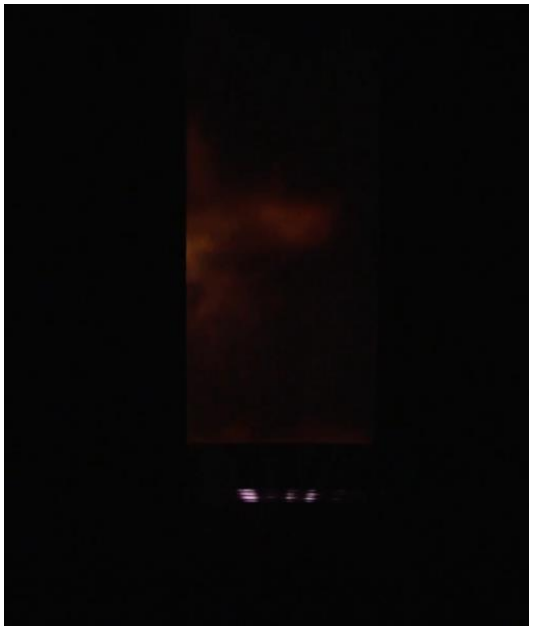


**Figure 16 – Août 2021**

Dans le second tableau « OMBRE », il s'agissait de jouer sur les rapports d'échelle et la question de la visibilité des corps afin de produire des effets de présence. D'un côté, un corps tantôt dissimulé, tantôt sur-éclairé, tantôt dans le noir. De l'autre côté, un corps ombre, tantôt imposant, tantôt caché, jamais révélé ; un corps sur-visible de par sa silhouette aux contours et aux lignes précisément découpées.

**Figure 17– Juin 2021**

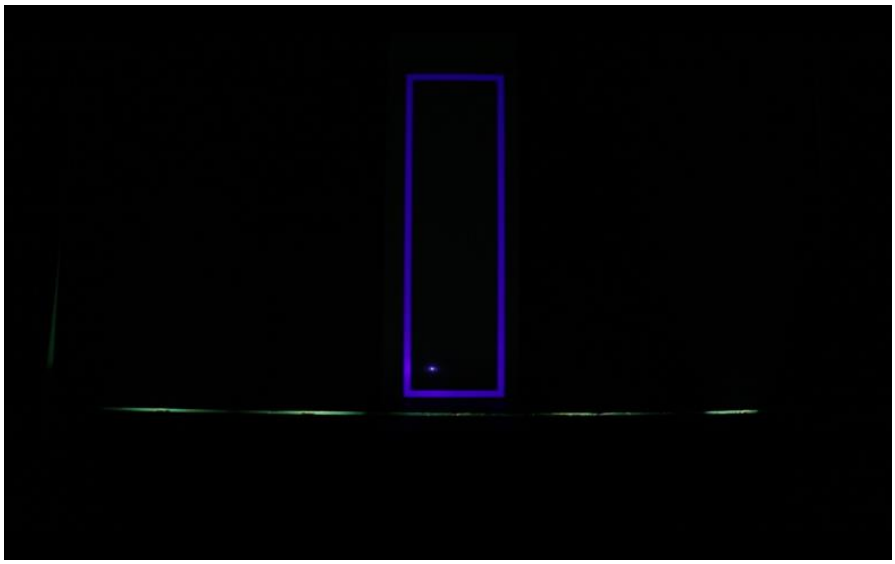


**Figure 18 – Juin 2021**

Dans le troisième tableau « DAMIER », nous avons été surpris par le caractère absurde, drôle et candide qui a émergé de ce duo en symbiose, aux costumes surréalistes. Nous avons exploré la notion d'imperfections, d'imprévus, de « beugs » qui viendraient altérer le déroulement de la scène, entrer en contact avec cet univers d'insouciance pour rappeler d'autres tableaux.

**Figure 19– Juin 2021**

Dans le dernier tableau « FAISCEAUX », nous avons questionné l'écoute des corps ensemble, afin de développer une union de ceux-ci, comme s'ils étaient une même entité se complétant et se répondant. Du point de vue lumineux, il s'agissait de travailler en faible intensité afin de brouiller les repères visuels, et produire des mirages. Il était aussi question de revendiquer les illusions lumineuses, en assumant les transitions d'atmosphères rythmées par les lumières (en témoigne la dernière scène du spectacle). D'après moi, c'est dans ce tableau final que la lumière donne le plus explicitement le souffle à la scène. Elle rythme les changements d'atmosphères et les déplacements des corps, elle suscite une attente chez le spectateur : elle influence le mouvement scénique.

**Figure 20 – Juin 2021**

Tous les tableaux sont différents et les atmosphères varient. Ils se répondent, se lient, et permettent de faire état d'un monde scénique complexe, tantôt doux et rassurant, tantôt agressif, inquiétant, parfois même angoissant. C'est cette complexité, ce rapport de nuances qui nous fait voyager dans l'œuvre spectaculaire et produire des liens entre les scènes. C'est ainsi que se manifeste la théâtralité de ce projet.

#### 3.2.1.3 LE RETOUR DU TEXTE

En travaillant les laboratoires, au fur et à mesure des mois, j'ai compris la force de la théâtralité de mon projet en ressentant un besoin puissant et viscéral de texte. Je décidai finalement, en fin de processus, de suivre cet instinct et d'introduire le texte-matériau dans le spectacle. Je trouvai pertinent de l'incorporer en toute fin d'exploration car j'étais certaine que la présence du texte ne viendrait pas polluer la dramaturgie de la lumière, ni le travail de conception scénique déjà mené. Après plus d'un an d'exploration, je me sentais assez solide dans le concept de la dramaturgie lumineuse sur scène, pour y ajouter du texte sans que le spectacle ne risque de tomber dans le piège d'une structure linéaire, narrative et textocentrée.

À la façon de Robert Wilson dans la scène analysée, j'envisageai le texte comme un matériau musical et rythmique, écrit et mis en jeu en partenariat avec le compositeur musical du spectacle. C'est donc vers un court texte aux sonorités choisies, non narratif, calqué sur la musique et répété pendant une partie de la scène, que ce retour du texte se manifeste. Afin de renforcer cette stratégie du mot comme matériau sonore, le texte n'est pas performé en direct par aucune des comédiennes, il a été préenregistré et est diffusé de la même manière que la musique. Les œuvres de Gertrude Stein constituent une inspiration.

### 3.2.2 CLORE LE SPECTACLE – HIVER ET ÉTÉ 2021

Cette aventure fut un processus d'essais-erreurs très long et plein de questionnement. Étant débutante en éclairage, j'avais tout au long du processus le sentiment que nous n'avions pas assez exploré, que nous n'avions pas encore découvert

quelque chose d'exceptionnel. Finalement, en relisant les notes des premières expérimentations scéniques, je réalise que dès le début j'avais toutes les cartes en mains pour créer le spectacle que je propose aujourd'hui. Je réalise aussi que j'ai, tout au long du processus été à la recherche d'éléments pour m'inspirer, pour faire progresser ma pratique, pour l'emmener ailleurs, alors que je suis revenue à quelque chose de simple : « less is more » comme dirait Alexis. C'est d'ailleurs en relisant les journaux de bord initiaux en fin de création que me sont apparues des solutions simples, évidentes afin de consolider le dialogue entre les scènes, mais aussi de renforcer certains passages plus faibles, ou encore de sublimer les transitions.

Le spectacle qui découle de cette aventure dramaturgique, *La Nébuleuse de l'écrevisse*, dure entre 40 et 45 minutes. Dans un rapport frontal à la scène, une audience réduite est préférée afin de renforcer la dimension intimiste du projet. En raison de la mise en scène, les spectateurs sont installés dans la partie centrale des gradins, les rangées extérieures empêchant la bonne perception de certaines scènes. L'œuvre est partitionnée en quatre tableaux vivants évolutifs et des transitions entre chacun d'eux. Le plateau est composé de deux rangées modulables de cinq praticables en avant-scène et deux rangées de trois praticables en arrière du cyclorama, tous faisant les mêmes dimensions : 4 pieds x 4 pieds. La musique présente presque durant la totalité du spectacle est une composition originale de Alexis G. Larouche.

C'est donc en se créant des conventions sur un principe d'essais-erreurs que nous avons exploré pendant plusieurs mois le concept d'une dramaturgie lumineuse, de manière à en comprendre ses composantes, sa structure et le spectacle qui en résulte.

### 3.3 LA DRAMATURGIE LUMINEUSE : UN MODE DE CRÉATION POSSIBLE

À l'origine, je me demandais comment une dramaturgie lumineuse était possible, si en remplaçant le texte comme moteur de création, on pouvait créer une autre forme théâtrale avant tout lumineuse. Je pense qu'aujourd'hui, bien qu'il y ait encore de la recherche à mener, je suis en mesure de proposer des pistes de réponse.

Après ces longs mois d'explorations scéniques, nous sommes maintenant capables d'atteindre très rapidement des résultats satisfaisants. Même s'il a été difficile de mettre des mots précis sur ce que je voulais, l'équipe a accepté de me suivre sans que je sache ou j'allais, et à la fin du processus, tout le monde convergeait dans le sens de cette dramaturgie. Choisir de travailler une dramaturgie lumineuse c'est choisir une ouverture à l'expérimentation d'autres formes de création. Cette forme dramaturgique constitue un point d'accueil, de déploiement puis d'agencement.

La dramaturgie lumineuse est possible et existe. Si elle prend son origine dans la dramaturgie visuelle qui veut que tous les éléments scéniques : lumière, scénographie, costumes et accessoires soient caractéristiques de la création d'une expérience esthétique visuelle et contemplative, la dramaturgie lumineuse donne cette responsabilité à la conception d'éclairage. Elle se place comme moteur de création d'un théâtre sans texte narratif. Cette restructuration de la hiérarchie de création soulève d'autres enjeux, qui trouvent leur solution dans un point fondamental d'une dramaturgie qui touche à l'atmosphère : la nécessité de penser, voir et créer autrement. En donnant toute la place à la lumière, et en se laissant guider par son autonomie, on peut accéder à ce monde scénique particulier dont la dramaturgie lumineuse interroge voire renouvelle les codes.

L’autonomie de l’éclairage prend sa place dans le lâcher prise du metteur en scène qui doit faire l’effort de ne pas chercher à représenter quoi que ce soit.

Cette dramaturgie est une porte d’entrée vers un monde qui échappe au réel. Tout en étant le fruit d’une relation matérielle et technique intense, elle fait état d’un univers au langage imaginé sensoriel et émotionnel. Ce monde est représenté par des tableaux vivants qui laissent apparaitre certains aspects de l’univers, et en dissimulent d’autres. Même si les tableaux s’enchainent, ils se répondent, et leur nature abstraite, aucunement figurative permet au spectateur de voyager dans l’œuvre. L’espace de réception d’un spectacle à la dramaturgie lumineuse est ouvert, le spectateur est libre de s’imaginer une histoire, d’y voir des revendications politiques, de laisser place à ses élucubrations mentales, de se perdre, d’y revenir, ou encore de se laisser bercer.

Cependant, la lumière est discrète et fugace, elle peut facilement se faire dominer par d’autres éléments. Le metteur en scène doit toujours avoir en tête cette question : est-ce que d’une façon ou d’une autre, la lumière est instigatrice de la scène ? Pour cela, l’éclairage doit susciter le jeu du corps dans le dispositif, il est une invitation au mouvement. Cela peut se faire par l’apparition d’espaces lumineux, immobiles ou mouvants qui appellent les acteurs, mais aussi par une façon de remodeler les anatomies avec des jeux d’ombre et d’éclairage. Elle peut aussi être indépendante des corps en éclairant ailleurs par exemple. Ce jeu peut aussi se manifester si la lumière devient corps elle-même, en entrant dans un rapport intime avec les comédiens.

L’éclairage est moteur de la scène quand il est responsable du changement d’atmosphère, sans aucune modification de la musique ou des mouvements. À la fin du

tableau « FAISCEAUX » par exemple, on assiste à la dernière transition : tous les projecteurs allumés, donnant un environnement chaleureux, doux, presque berçant, s'éteignent pour laisser place aux deux projecteurs en avant-scène. L'ambiance devient vaporeuse, floue, intrigante, et ce, même si la musique reste la même.

Finalement, il faut que les spectateurs puissent sentir que la lumière possède en tout temps le pouvoir de monstration de la scène, des corps, de la musique, de la scénographie, des objets ; et ce, non pas parce qu'elle illumine concrètement les éléments, mais bien parce qu'elle donne le rythme au déroulement de la scène.

Cette recherche-création est née d'un désir et d'un besoin de travailler la dramaturgie théâtrale autrement. D'abord par nécessité, en raison des moyens à ma disposition, puis par curiosité. J'ai développé une passion pour le travail de l'éclairage scénique. Et dans mes recherches, je ressentais l'envie d'explorer plus en profondeur son plein potentiel dramaturgique. J'espère que cette initiative apportera une pierre au travail d'exploration de la lumière scénique comme moteur de création et de dramaturgie théâtrale, et permettra de développer un peu plus ce concept riche qu'est la dramaturgie lumineuse.

### 3.4 RETOUR CRITIQUE

Le spectacle issu de cette recherche-création : *La Nébuleuse de l'écrevisse* a été présenté les 21, 22 et 23 octobre 2021 au théâtre de l'UQAC. Pour chaque représentation, nous avons compté la présence d'environ entre 40 et 50 personnes. Après chaque performance, le public était invité à participer à un « bord de scène » dans lequel il pouvait partager ses interprétations de la pièce, au moins un tiers de la salle est resté chaque soir.

Bien que satisfaite des représentations, je reconnais les limites du projet et les améliorations que nous pouvons en faire.

Je revendique dans ce mémoire une volonté d'illusion scénique permettant l'immersion absolue du spectateur dans les atmosphères. Cependant, certains détails du dispositif ou l'exécution de certaines manipulations empêchaient d'atteindre cet état d'illusion. Le sol des praticables était trop rêche et les déplacements des comédiennes dans le noir étaient bruyants, donnant alors au public des indices sur les prochains emplacements, et coupant alors toute magie et illusion. Les recouvrir d'un tapis assourdissant et augmenter le volume de la musique pourraient être des pistes de solutions. Le cyclorama très blanc, très diffus, entravait l'obtention d'un noir total, en faisant office de réflecteur, notamment pendant le dernier tableau : FAISCEAUX. Même si j'avais déjà relevé cet élément et découpé de trois-quarts le cyclorama, un système de rideaux coulissants (non disponible dans cette salle) aurait été une solution idéale. Aussi, la manipulation des gélatines sous la scène n'était pas toujours exécutée avec grande discrétion et cette maladresse participait à sortir le public de son immersion.

Le choix de travailler avec des non-actrices a été une force dans toute l'exploration en laboratoire car il offrait un rapport au corps d'une authenticité brute et naïve qui nous a permis de définir assez rapidement l'état de figure que je cherchais. Néanmoins, en fin de processus, quand il s'agissait de répéter minutieusement, je me suis frottée à un certain manque de rigueur, à une fatigue, à un épuisement du projet qui a compliqué l'approfondissement de certains passages chorégraphiés (tableau du DAMIER). Malgré tout, on notera que nombre de spectateurs a été déstabilisé par le corps-ombre dans le tableau OMBRE qui offrait des formes tout à fait déshumanisées. Le tableau pourrait

d'ailleurs être retravaillé afin de ne montrer que des silhouettes et postures où l'on ne distingue plus du tout le corps de la comédienne.  Aussi, les apparitions de parcelles de corps du tableau FAISCEAUX ont eu beaucoup de succès auprès du public qui disait avoir vécu un véritable défi oculaire ; en plus de ne pas bien voir en raison de la faible luminosité, les morceaux de chairs entr'aperçus n'étaient pas identifiables.

En ce qui a trait à la structure du spectacle non narrative et non linéaire, il semblerait que le pari ait été relevé. En effet, à l'occasion des bords de scène, les interprétations de la pièce étaient toutes très variées, et on retrouvait peu d'histoires construites selon une logique causale et linéaire, et d'ailleurs ceux qui ont tenté de s'en conter une échouaient au fur et à mesure de l'avancée des tableaux. Plusieurs ont ressenti toute une variation d'émotions allant de la peur à l'angoisse, de la nostalgie à la joie témoignant d'une expérience vécue dans le moment présent à apprécier le déroulement des images. J'ai noté que le thème de l'océan, de l'eau est revenu à de nombreuses reprises surement influencé par la musique, ainsi que quelques références à la science-fiction. Quelques spectateurs, inspirés par le titre, ont tout de suite vu en la présence des comédiennes, des écrevisses. C'est d'ailleurs une appréhension que j'avais : que le titre et l'écho à l'écrevisse dans le texte influencent considérablement les interprétations. Malgré les retours « marins » que nous avons eus, il me semble que le choix du texte absurde et sans référence au spectacle a très bien fonctionné. Même si certains se sont attachés au texte comme à une bouée d'interprétation, ils n'y ont pas trouvé de réponse.

Cependant, en termes de processus de création, je note qu'à force de travailler en laboratoire à lutter contre une interprétation arrêtée de l'œuvre, quand il fut temps de terminer la dramaturgie et de structurer le spectacle, il m'a manqué un sens. Je pense que

cette faiblesse s’est retrouvée dans les transitions entre les tableaux, causant des problèmes de rythme. Ces transitions auraient dû être pensées comme des scènes, à la manière des *knee plays* de Wilson. Dans mes productions futures, j’envisage de faire appel à un dramaturge pour consolider cette dernière étape de création.

# CONCLUSION

En commençant cette recherche-création, j'étais en quête d'une approche particulière de la dramaturgie, un filon qui me mettrait au défi, me mettrait en difficulté, et m'obligerait à apprendre plus et à me dépasser.

Mon premier engagement esthétique s'est porté vers le théâtre postdramatique qui en abolissant la primauté du texte ouvrait à d'autres modes de création, puis vers la dramaturgie visuelle qui suggérait d'inventer un langage d'images. Dans la recherche du vocabulaire scénique que je souhaitais défendre, je découvrais la conception d'éclairage qui fût une véritable rencontre artistique, et que je décidai alors d'explorer plus en profondeur. Ainsi, à partir des théories de Joseph Danan, Gertrude Stein, Hans-Thies Lehmann, et des œuvres théâtrales de Robert Wilson, j'ai appris à cerner plus précisément mes attentes et désirs de création dans cette forme théâtrale à la structure reconfigurée et à la dramaturgie redéfinie. J'ai compris que le travail collaboratif était pour moi une nécessité et résonnait tout particulièrement avec l'approche égalitaire des composantes scéniques que je visais. Cet angle interdisciplinaire m'a amenée à questionner la place des comédiens sur scène, mes attentes envers eux et aussi à repenser leur rôle dans ce contexte de création. À ce propos, les théories de Julie Sermon sur la figure m'ont aiguillée dans cette direction, jusqu'à démontrer que cette évolution du corps et du personnage prend part à la dramaturgie visuelle en participant à la construction d'une esthétique opaque. J'ai aussi découvert le travail de Cédric Delorme-Bouchard qui envisageait un rapport au corps déstructuré dans sa conception de la lumière. Mais c'est surtout les réflexions de Nancy Bussières sur l'autonomie et la vitalité de la lumière comme moteur de création qui m'ont guidée vers la dramaturgie lumineuse que je revendique aujourd'hui. Une dramaturgie structurée en tableaux vivants habités par des

atmosphères, éléments imperceptibles et pourtant fruits d'un processus matériel, clef de la réception sensible de l'œuvre.

Bien que passionnée par l'histoire du théâtre, j'ai rapidement occulté l'aspect historique de l'éclairage, orientant mes recherches vers la lumière comme prisme de création. Alors que certains avaient réfléchi à sa place dans l'espace dramaturgique, je n'ai pas rencontré de cas où il était question de la lumière comme moteur de création.

Malgré une année de recherche et d'exploration riche en rebondissements, c'est à travers la mise en place d'expérimentations, de collaborations pendant un an et demi, que j'ai su faire apparaître ce que j'appelle une dramaturgie lumineuse. Concept qui m'a nourrie et accompagnée pendant ces deux années, et qui m'a permis de garder le cap afin de réaliser l'œuvre que je visualisais et dont j'ignorais encore les codes et les chemins pour y arriver. La dramaturgie lumineuse est le fruit d'un travail réflexif et sensible d'écoute d'une équipe avec l'éclairage scénique. Un dialogue sans cesse renouvelé entre les corps, la musique, les espaces et le temps.

Cette recherche-création se veut sans prétention, et je parle de dramaturgie lumineuse sous le prisme de mon expérience passée et du processus parcouru. Ce concept aspire à être creusé, développé, étoffé, et encore mis en pratique. De nombreuses limites et enjeux sont encore à questionner et à tester.

Ce parcours m'a permis d'envisager la création sous un autre angle et de m'affirmer un peu plus dans mes revendications artistiques et esthétiques. J'ai réalisé que pour motiver ma création, j'avais besoin non pas d'un texte mais plutôt d'un univers lumineux, visuel et atmosphérique, d'une palette de couleurs, d'images mentales, de

dispositifs, de scénographie, de costumes. Nécessité ne faisant pas de moi une artiste visuelle, une scénographe ou une costumière mais bien une metteuse en scène puisque ce moteur de création que représente la lumière à travers son potentiel dramaturgique et esthétique de mise en dialogue, d'agencement et de poésie, engendre bel et bien des spectacles. La construction de cette œuvre, *La Nébuleuse de l'Écrevisse*, a exigé lâcher-prise, collaboration, temps et patience afin de faire émerger du plateau la dramaturgie, comme si nous relevions ce que la scène avait à dire.

Dans mes prochains projets, je souhaite continuer dans cette veine de création par l'éclairage, et explorer les ramifications d'une telle dramaturgie. Je compte collaborer avec des danseurs, des performeurs, toujours sous une approche collaborative pour approfondir le potentiel spectatoriel du cyclorama et du tulle, matière que j'ai pris plaisir à travailler en début de parcours. Aussi, maîtrisant de plus en plus la couture, j'ai à cœur de concevoir des costumes, comme point de départ de déformation et de mise en difficulté du corps, dans un dialogue étroit avec la conception d'éclairage, toujours dans l'optique de créer atmosphères et tableaux vivants. Je projette également de retourner vers un processus plus traditionnel et de chercher à comprendre comment la lumière peut conserver son autonomie et sa vitalité au contact d'un texte théâtral.

**BIBLIOGRAPHIE**


- Abulafia, Y. (2015*) The art of light on stage: lighting in contemporary theatre,* ed. Routledge.
- Baillet, F. Losco-Lena, M. Rykner, A. (2017) *L'œil et le théâtre : La question du regard au tournant des XIX$^{ème}$ et XX$^{ème}$ siècles sur les scènes européennes*, Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain.
- Bienaise, J. & Lesage, M.-C. (2016). *In vivo* : dans le laboratoire des pratiques interdisciplinaires. *L'Annuaire théâtral*, (60), 9–11.
- Bonté, P. (2010) « Les langages singuliers du théâtre-danse », *Etudes théâtrales*, n°47-48, p.105-107.
- Bost, B. Lesage, M-C. Naugrette, C. Quiriconi, S. et Valero, J. (2007) « Ecrire l'image », *Etudes théâtrales,* n°38-39, p.105-114.
- Bouchard, A. (1878*) La langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Paris, Arnaud et Labat Libraires-éditeurs.
- Bouko, C. (2010) *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E Peter Lang, Bruxelles.
- Borie, M. (2010) « Growtoski et Barba : sur la voie du théâtre-danse. » L'Harmattan, *Études théâtrales* n°47-48, p. 55-65.
- Bussières, N. (2018) *Light, Vitality and dynamism: an introduction of time and movement into theatre lighting*, Concordia University.
- Bruguière, D. (2017) *Penser la lumière*, Le temps du théâtre : Actes sud papiers.
- Bruneau, M. et L. Burns, S. « Des enjeux épistémologiques à une méthodologie hybride de la recherche en art », in Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir.), *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Chevallier, J.-F. (2004). « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles. » *L'Annuaire théâtral*, (36), p.27–43.
- Danan, J. (2010) *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes Sud papiers.
- Danan, J. (2005) « Pièce-paysage », dans J-P Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, « Poche », p. 156-158.
- Danan J. et Rynger, J-P (2002) *Écritures dramatiques contemporaines (1980-*

*2000) – L'avenir d'une crise,* Études théâtrales n°24-25.

- Di Mercurio, F. (2011) « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015.
- Ducrey, G. (2010) *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. "Theatrum Mundi".
- Ferrer, M-C. (2017) « La scène-paysage : penser une scénographie du regard », *Nouvelles revues d'esthétique* (20), Presses universitaires de France, p.149-162.
- Gayot, J. (2016) « Vibrer jusqu'à l'indescence avec Claude Régy », Une saison au théâtre, France Culture audio.
- Guay, H. (2008). « Vers un dialogisme hétéromorphe ». *Tangence*, (88), 63–76.
- Hébert, C. et Perelli-Contos, I. (2001) *La face cachée du théâtre de l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- Home-Cook, G. (2016) « L'écoute, le silence et l'attention au théâtre » dans Larrue, J-M (dir) et Mervant-Roux, M (dir). *Le son du théâtre XIXème – XXIème siècle*, ed. CNRS. p.201-210.
- Jacques, H. (2003) « Nommer le « théâtre nouveau » : le théâtre postdramatique », *Jeu* (108), p. 169-171.
- Larrue, J-M. (2011), « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada, vol. 32, no 2, p. 174-206.
- Lehman, H-T. (1999) *Le théâtre postdramatique*, Actes Sud.
- Lesage, M-C. (2005) « Le poème du dialogue », *Études théâtrales* n°33, p.37-45.
- Maurin, F. (1998) *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud.
- Monfort, A. (2009) « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009.
- Mougeolle, M. (2016). Le collectif comme mode d'intervention : Perturbations de La 2e Porte à Gauche. *L'Annuaire théâtral*, (60), 75–89.

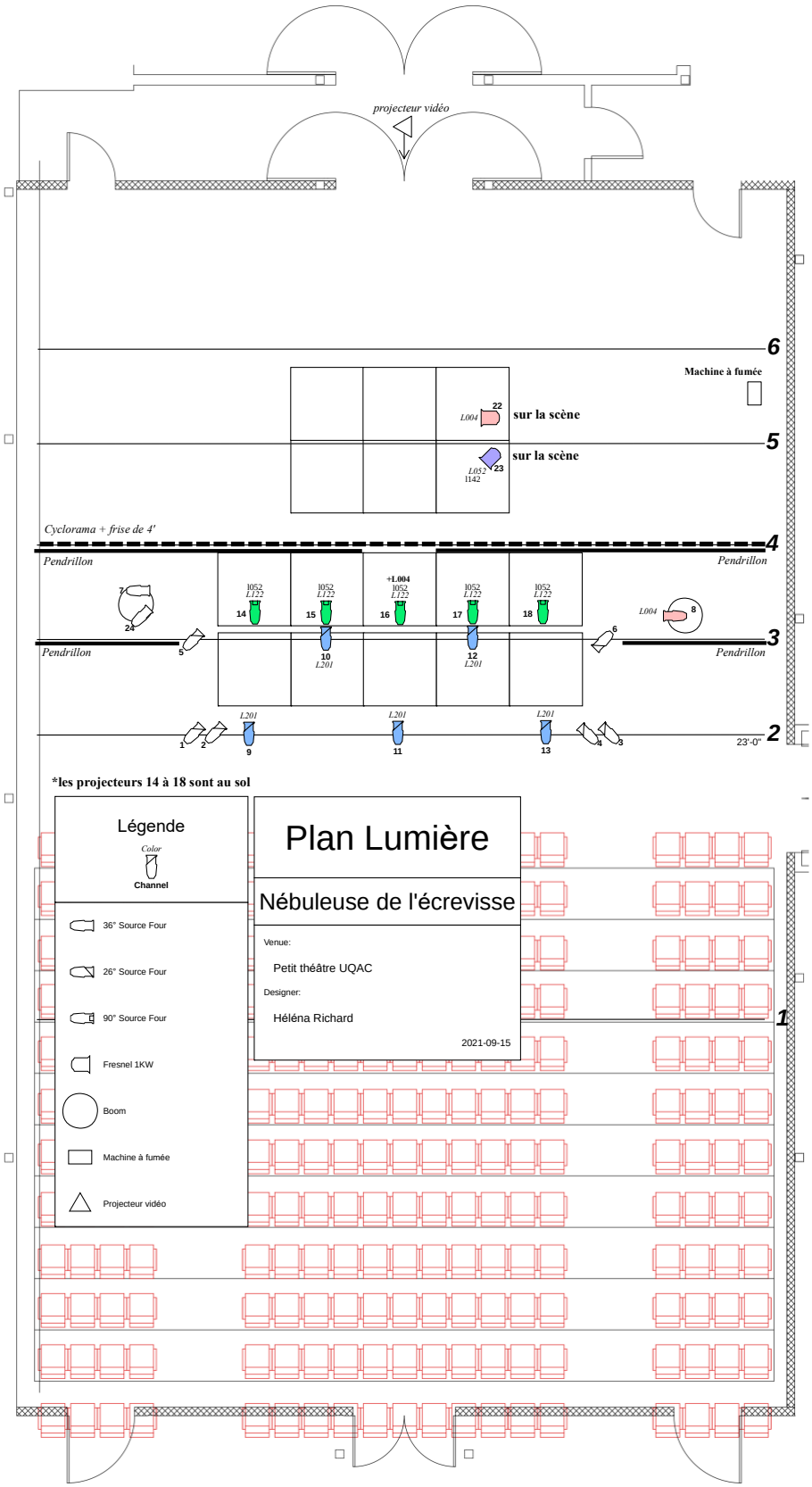
- Naugrette, F. (1999) « Le coups de théâtre dans la dramaturgie Hugolienne », Université Paris 7, p.3.
- Naugrette, C (sous la dir.). (2011) *Le contemporain en scène, volume II*, Arts et médias, l'Harmattan, p.123-142
- Ouellet, A-M. (2019) « Tuer l'œuvre dans l'œuf : dès écritures du plateau », *L'informe théâtral,* L'annuaire théâtral n°62, p.81-93
- Tackels, B. (2015) *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Les Solitaires intempestifs.
- Pagliano, A. (2009) *Espace, perspective, lumière*, Paris, Éditions AS – Collection Scéno +
- Paquin, L-C. (2014) *Méthodologie de la recherche-création*. En ligne : https://www.researchgate.net/publication/262335911_Methodologie_de_la_recherche-creation
- Pavis, P. (1996) *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Pavis, P (2014) *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin.
- Pelletier, M. (2018) « Cédric Delorme-Bouchard : mettre en lumière », *Revue Jeu* n°169, p.84-87.
- Picon-Valin, B. (2001) *La scène et les images*, Paris, CNRS.
- Sarrazac, JP (2005) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval Circé.
- Sermon, J et Ryngaert, J-P (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales.
- Stein, G. (1934) « Théâtre » dans *Lectures en amérique,* Christian Bourgeois éditeur, p.94-128.
- Tanizaki, J (2011), *Éloge de l'ombre*, Verdier.
- Valentin, F-E (1994) *Lumière pour le spectacle*, Paris, Librairie théâtrale.
- Valentin, F-E. (1999) *L'éclairagiste un esprit d'équipe*, Paris, Librairie théâtrale.
- Valentin, F-E (2007) *36 questions sur la lumière – n°36-37*, Éditions de la traverse.
- Vinaver, M. (1982). *Écrits sur le théâtre*, Lausanne : Éditions de l'Aire.

## LISTE DE RÉFÉRENCES


- Delorme-Bouchard, D. (2018) *Lamelles*, présenté à l'Usine C en 2018.
- De Pauw, M et Ouellete, P-M, (2018) *Cocons Somatiques*, présenté à l'Agora de la danse en 2018.
- Wilson, R. Glass, P. Childs, L. (1976) *Einstein on the beach*, présenté au Festival d'Avignon en 1976.

# ANNEXES

## ANNEXE 1 : PLAN D'ÉCLAIRAGE



## ANNEXE 2 : ATELIER SUR LA DÉCONSTRUCTION DU CORPS DU COMÉDIEN / PERFORMEUR SUR LA SCÈNE POSTDRAMTIQUE : ATTEINDRE L'ÉTAT DE FIGURE (45MIN)

Cet atelier répond à un besoin d'emmener mon équipe de performeuses dans des espaces de déshumanisation du corps, soit faire état de figure (voir chap. 1). L'objectif est de se détacher le plus possible non seulement de leur gestuelle et de leur allure mais de toute référence à une démarche et à des postures qui se référenceraient comme humaines. Cet atelier a été créé à partir de mes recherches sur le théâtre-danse de Grotowski et Barba, ainsi que de Patrick Bonté.

L'atelier a eu lieu en début de l'exploration scénique et avait pour objectif de comprendre les différentes pistes d'incarnation de la figure. J'ai précisé à l'équipe que je n'avais aucune attente sur ce qui devait émerger du travail, et que j'attendais qu'on se laisse tous surprendre par ce qui pourrait découler de la séance. J'ai également demandé à l'équipe d'éviter toute psychologie et interprétation de ce qu'elles faisaient et de se concentrer intensément sur le mouvement interne de leur corps. Il est important que toute l'équipe accepte ce lâcher-prise et soit prête à se laisser porter par le processus.

Afin de faciliter le travail des comédiennes et d'explorer le dialogue entre atmosphère et corps scénique, j'ai demandé au concepteur sonore d'improviser en direct sur différentes ambiances sonores.

### Échauffement

Prise d'espace. Chaque comédienne doit être très concentrée sur sa façon de marcher, de respirer, d'interagir avec l'espace. Elles doivent prêter attention aux parties du corps qui guident et celles qui suivent, et décomposer le mouvement. Quand je tape une fois, tout le monde saute le plus haut possible, en contrôle de son corps, et prend le temps de retomber sur ses appuis avant de continuer à marcher. Quand je tape deux fois, tout le monde tend son corps (partie du corps au choix) dans une direction au hasard. Quand je tape trois fois, tout le monde s'écroule au sol et se relève rapidement après deux secondes d'immobilité.

*L'exercice doit durer assez longtemps pour que l'équipe atteigne un état très physique et peu psychologique. L'exercice peut accélérer.*

**Déconstruction**

1. Le cadavre exquis

Par duo, les comédiennes créent un cadavre exquis suivant l'ordre suivant :

- Verbe d'action
- Partie du corps
- Flèche pointant une direction
- Émotion
- Partie du corps
- Porte/sol/plafond
- Sauter/ramper/rouler/
- Fondre/tomber/sortir

Une fois l'enchainement défini, elles répètent brièvement et très mécaniquement la suite de mouvements afin de la mémoriser. Ensuite, à deux sur le plateau, l'une commence le cadavre exquis et l'autre la stoppe après le premier mouvement pour déconstruire la structure de son corps et l'emmener ailleurs. Le même principe se répète et les rôles s'inversent.

2. Les thématiques

Debout en position neutre, les comédiennes s'inspirent d'un thème donné au préalable pour déconstruire l'humanité dans leur corps et leur mouvement. L'objectif n'est pas de proposer une séquence de mouvements mais plutôt de trouver, à la manière du travail d'un personnage, une certaine façon de se mouvoir et de paraitre sur scène.
Exemples de thématiques :

- Corps sans organe
- Hybridité
- Le pli

- Corps dévoré

**Le corps-pensée**

1. Relaxation

Allongées au sol, les yeux fermés, je demande aux comédiennes d'imaginer la construction, la naissance, le développement d'un organisme vivant ou d'une créature en dedans d'elles. En plus de la musique, il est important d'accompagner leur travail avec ma voix, en leur donnant des pistes à explorer :

- Manifester l'organisme par une source de chaleur
- Identifier de quelle partie du corps il vient
- Vers où s'étend-il ?
- A-t-il une forme et/ou une couleur ?
- Ressentez-vous des émotions ou des intentions ?
- Commencer à bouger lentement pour le faire exister à travers le corps

2. La levée

En gardant les yeux fermés, je demande aux comédiennes de se laisser totalement envahir par l'état et la sensation que l'organisme a fait naitre. On assiste à un réveil très lent et décomposé de la figure. Lentement, les comédiennes vont devoir se mettre debout, en gardant ce précieux état, et sans utiliser des moyens conventionnels (humains) pour se relever (on assiste à de très belles surprises, telles que l'utilisation des cheveux comme une corde pour se lever, ou s'aider du mur, etc.).

3. Une fois debout

Une fois debout, tout en restant dans leur état corporel de figure, je leur donne des indications de déplacements afin de les inviter à explorer l'étendue de leurs mouvements.

- Le corps s'allonge
- Le corps se tasse
- Se retourner
- Faire un mouvement répétitif

- Changer les propriétés de chaque membre du corps
- Corps vers l'avant / vers l'arrière

La main devient maitresse du corps :

- Se pose sur le visage
- Comment influence-t-elle la déambulation ?
- Elle est appui
- Elle est protection
- Elle est menace
- Elle colle
- Elle est une excroissance
- Elle est un ami

La main s'éloigne :

- Elle prend
- Agrippe
- Suggère
- Assigne
- Déploie
- Désolidarisé du corps
- Guide

Faire entrer en contact les comédiennes pour développer l'écoute. Et enfin, plonger les comédiennes et leur figure dans le dispositif scénique et lumineux. Leur demander de proposer des improvisations.

FIN.

**ANNEXE 3 : AUTORISATION D'UTILISATION DES PHOTOS DU SPECTACLE**

**« *LAMELLES* »**

Cédric Delorme-Bouchard <c.delorme-bouchard@hotmail.cor Marquer comme non lu
ven. 17/09/2021 14:07

Bonjour Helena,

Aucun problème pour les photos. Je peux te faire suivre des images hautes qualités cette fin de semaine aussi si tu préfères.

Télécharger Outlook pour Android

RÉPONDRE RÉPONDRE À TOUS TRANSFÉRER •••

Helena Richard Marquer comme non lu
mar. 14/09/2021 12:03
Éléments envoyés

À : Cédric Delorme-Bouchard <c.delorme-bouchard@hotmail.com>;

Bonjour Cédric !

Aussi, je me demandais si tu acceptais que j'utilise quelques captures d'écran de ta pièce pour illustrer mon argumentaire dans le mémoire ?

Au plaisir,
Héléna

**ANNEXE 4 : AFFICHE DU SPECTACLE**