

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PÉRIPHÉRIE SENSORIELLE EN SCÉNOGRAPHIE : UN ESSAI SCÉNIQUE
INSPIRÉ DU *PORTRAIT DE DORIAN GRAY* D'OSCAR WILDE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
PATRICE CHARBONNEAU-BRUNELLE

JUIN 2021

REMERCIEMENTS

Je tiens premièrement à remercier ma directrice de recherche Anick La Bissonnière. Merci d'avoir partagé avec moi ta vision de l'espace. Cette rencontre fut marquante et teintera pour longtemps ma vision de la scénographie. Merci également à Lucie Villeneuve pour son amour des mots.

Merci à tout le personnel de l'École Supérieure de théâtre de l'UQAM de m'avoir accepté dans ses rangs. Merci pour la confiance, le savoir, le changement.

Merci à l'équipe de créateurs de rêves qui m'a accompagné dans la réalisation de *Dorian, un essai scénique inspiré de The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde*. Je les ai choisis pour leur talent et leur intérêt, mais c'est avant tout pour leur générosité et leur grandeur d'âme que je me souviendrai d'eux. Aussi humble fut cette quête, grâce à chacun d'eux, elle restera pour moi l'une des plus riches et agréables de mon parcours.

Merci à tous les artistes qui, sur ma route, m'ont appris et m'ont inspiré. Merci pour toutes les larmes, les cris, les rires ; ils ont fait de moi qui je suis aujourd'hui.

Merci à mes parents Yvon Brunelle et Louise Charbonneau, de m'avoir encouragé à poursuivre dans le domaine des arts, ce n'est pas donné à tous. Merci de m'avoir équipé de curiosité et d'émerveillement, d'avoir cru en moi et d'avoir donné de la valeur à mes rêves.

Puis merci à mon amoureux Jean-François Rioux. Merci d'être là, de me compléter, de m'inspirer constamment. Je suis reconnaissant tous les jours de t'avoir dans ma vie.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION	12
CHAPITRE I Théorisation du phénomène perceptif	18
1.1 En quête de perception.....	18
1.2 Introduction à la phénoménologie de la perception.....	23
1.2.1 Maurice Merleau-Ponty	23
1.2.2 Le contexte perceptif.....	24
1.3 Phénoménologie de l'architecture	26
1.3.1 Hégémonie de la vision.....	26
1.3.2 L'expérience kinesthésique.....	27
1.3.3 La vision périphérique	28
1.4 Espace conçu, perçu et vécu	32
1.4.1 Modèle spatial trinitaire	33
1.5 Synthèse.....	34
CHAPITRE II Méthodologie	36
2.1 Approche méthodologique.....	36
2.1.1 Autopoïétique et autoanalyse	36
2.1.2 Modèles de création	38
2.1.3 Étapes de création	39
2.2 Les outils.....	40
2.2.1 Mémos d'inspirations.....	40

2.2.2	Le Journal.....	45
2.2.3	Les montages vidéos.....	49
2.3	<i>The Picture of Dorian Gray</i>	50
2.3.1	Accompagnement dramaturgique.....	50
2.3.2	Synopsis.....	51
2.3.3	Matière et esprit.....	51
2.3.4	Centralité et périphérie chez Dorian Gray.....	53
2.4	Synthèse.....	54
CHAPITRE III La création de Dorian.....		56
3.1	Adaptation et transposition spatiale.....	56
3.1.1	Structure de la partition.....	56
3.1.2	Dramaturgie de l'absence.....	58
3.1.3	Le texte.....	59
3.2	Espace scénographique.....	63
3.2.1	Espace de représentation.....	65
3.2.2	Le cadre scénique.....	66
3.2.3	Le public.....	66
3.2.4	Le Studio Théâtre Alfred-Laliberté.....	69
3.2.5	Ouverture et fermeture.....	70
3.3	Découpage de la performance.....	71
3.3.1	Entrée du public.....	72
3.3.2	Prologue.....	73
3.3.3	Tableau 1.....	74
3.3.4	Tableau 2.....	78
3.3.5	Tableau 3.....	84
3.3.6	Tableau 4.....	86
3.3.7	Épilogue.....	89
3.4	Synthèse.....	90
CONCLUSION.....		91
ANNEXE A Dorian- PREMIÈRE VERSION (JANVIER 2018).....		96
ANNEXE B Vidéos.....		123
BIBLIOGRAPHIE.....		124

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 <i>La Barque le soir</i> , mise en scène de Claude Régy (2012). Photo de Pascal Victor	20
Figure 1.2 Chaise de la production de 1999 <i>Scourge of Hyacinths</i> , conception de Robert Wilson (s.d.)	22
Figure 1.3 <i>Scourge of Hyacinths</i> , mise en scène de Robert Wilson (1999), (Moldoveanu, 2001, p. 112)	22
Figure 1.4 <i>Illusion</i> de Müller-Lyer, Franz Carl Müller-Lyer (1857-1916), (Deroy, 2015)	25
Figure 1.5 <i>La Maison NA</i> , réalisée par Sou Fujimoto (Tokyo, 2011), (Archello, 2020)	27
Figure 1.6 Perspective conique, méthode de Leon Battista Alberti (1404-1472), (Wikimedia, 2010)	29
Figure 1.7 Représentation schématique du champ visuel horizontal, (Wikipedia, s.d.)	30

Figure 1.8 <i>Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe</i> , conçu par Peter Eisenman (2003-2004)	31
Figure 2.1 <i>Moodboard</i> pour <i>Dorian</i> , photographie de documentation (septembre 2017)	42
Figure 2.2 Groupe d'images d'inspiration du <i>moodboard</i> pour le tableau 1	43
Figure 2.3 Groupe d'images d'inspiration du <i>moodboard</i> pour le tableau 2	43
Figure 2.4 Groupe d'images d'inspiration du <i>moodboard</i> pour le tableau 3	44
Figure 2.5 Groupe d'images d'inspiration du <i>moodboard</i> pour le tableau 4	44
Figure 2.6 Comparatif entre une image d'inspiration et une photographie de production pour <i>Dorian</i> (2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM.....	45
Figure 2.7 Comparatif entre une image d'inspiration et une photographie de production pour <i>Dorian</i> (2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM.....	45
Figure 2.8 Photographie de production, premier tableau (mai 2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM	48
Figure 3.1 Dessin de la courbe dramatique (juin 2017)	57
Figure 3.2 <i>Après le déluge</i> , peinture à l'huile de Frederic Watts (1891),.....	61
Figure 3.3 Photographie de production, quatrième tableau (mai 2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM	61

Figure 3.4 Dessin de la première proposition spatiale, juillet 2017	67
Figure 3.5 Dessin de la seconde proposition spatiale, septembre 2017	68
Figure 3.6 Visualisation de la troisième proposition spatiale, décembre 2017.....	68
Figure 3.7 Plantation du Studio Théâtre Alfred-Laliberté	70
Figure 3.8 Visualisation de l'espace, 5 février 2018.....	71
Figure 3.9 Entrée du public sur plantation du décor, février 2018	72
Figure 3.10 Croquis du prologue (septembre 2019)	73
Figure 3.11 Schéma spatial du prologue (avril 2018).....	74
Figure 3.12 <i>Minuit</i> , peinture à l'huile d'Anne Françoise Couloumy (2009)	75
Figure 3.13 Schéma spatial du premier tableau (avril 2018)	76
Figure 3.14 Croquis du tableau 1 (septembre 2019).....	77
Figure 3.15 Schéma spatial du second tableau – mise en abîme de la scène de théâtre (avril 2018).....	79
Figure 3.16 Schéma spatial du second tableau – déplacement du point de focus (avril 2018)	79
Figure 3.17 Schéma spatial du second tableau – envahissement de la périphérie (avril 2018).....	80

Figure 3.18 Schéma spatial du second tableau – retour au point zéro (avril 2018)	80
Figure 3.19 Croquis du deuxième tableau – première étape (septembre 2019)	81
Figure 3.20 Croquis du deuxième tableau, deuxième étape (septembre 2019)	82
Figure 3.21 Croquis du deuxième tableau, troisième étape (septembre 2019)	83
Figure 3.22 Schéma spatial du troisième tableau (avril 2018).....	84
Figure 3.23 Croquis du troisième tableau (septembre 2019)	85
Figure 3.24 Croquis du quatrième tableau (septembre 2019).....	87
Figure 3.25 Schéma spatial du quatrième tableau (avril 2018).....	88
Figure 3.26 Croquis de l'épilogue (septembre 2019)	90
Figure 3.27 Photo du laboratoire <i>Chambre d'écoute</i> (avril 2021). Crédit : Léticia Hamaoui	94
Figure 3.28 Visualisation du décor de <i>Splendide Jeunesse</i> (avril 2021).....	94

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 3.1 Associations auditives et visuelles du premier tableau.	77

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création traite du rôle de la perception en scénographie. Plus précisément, il interroge la contribution de l'espace au processus d'écriture scénique en portant une attention particulière à la périphérie sensorielle. Nous visons ainsi à mieux définir les phénomènes perceptifs impliqués et à déployer une nouvelle approche de la conception spatiale pour le scénographe considéré ici comme étant à la fois le créateur et le premier spectateur du dispositif scénique qu'il construit.

Cette recherche s'appuie sur ma posture de scénographe et se présente comme une étude autopo i tique de ma pratique. Elle retrace le processus ayant mené à la présentation de *Dorian, un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde* présenté au printemps 2018 dans la Studio-Théâtre Alfred-Laliberté. Dans le premier chapitre, nous établissons le cadre théorique dans lequel s'ancrent nos réflexions sur la perception à travers les idéologies de Maurice Merleau-Ponty, Juhani Pallasmaa et Henri Lefebvre. Dans le second, nous expliquons le choix de notre méthodologie et de nos outils de travail. Finalement, le troisième chapitre décrit l'élaboration de la dramaturgie spatiale et la mise en espace de l'essai.

Mots clés : scénographie, théâtre, perception, vision périphérique, cadre de scène, Oscar Wilde, Dorian Gray, écriture scénique, phénoménologie de l'espace, autopo i tique.

ABSTRACT

This thesis-creation is interested in the role of perception in scenography. More precisely, it questions the contribution of space to the scenic writing process, paying particular attention to the sensory periphery. We thus aim to better define the perceptual phenomena involved and to deploy a new approach to spatial design for the scenographer whom we consider here to be both the creator and the first spectator of the scenic device he is building.

This research is based on my stance as a scenographer and is presented as an autopoietic study of my practice. It traces the process that led to the presentation of *Dorian, un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde*, presented in spring of 2018 in the Studio-Théâtre Alfred-Laliberté. In the first chapter, we establish the theoretical framework in which our reflections on perception are anchored through the ideologies of Maurice Merleau-Ponty, Juhani Pallasmaa and Henri Lefebvre. In the second, we explain the rationale for our choice of the methodology and our working tools. Finally, the third chapter describes the development of the spatial dramaturgy and the staging of the essay.

Keywords : scenography, theater, perception, peripheral vision, stage proscenium, Oscar Wilde, Dorian Gray, stage writing, phenomenology of space, autopoietics.

INTRODUCTION

Le présent mémoire explore la perception périphérique dans la création d'un dispositif scénographique. Questionnant ma pratique professionnelle et désirant investir mon métier de scénographe à son plein potentiel je souhaite par cette recherche ouvrir une réflexion sur mon rôle de créateur dans le processus d'une écriture scénique en utilisant le travail de conception spatiale comme objet central de la création.

Tout a commencé en 2009, lors d'un laboratoire en théâtre pour bébé. En compagnie d'une équipe de jeunes créateurs¹ i menée par l'auteure et metteure en scène Jasmine Dubé, nous avons comme mission de trouver une dramaturgie signifiante qui puisse s'adresser à des enfants âgés de 18 mois à quatre ans. Aucun d'entre nous n'avait encore l'expérience de ce public que Jasmine appelait « sauvage ».

Qu'est-ce qu'un théâtre pour bébé ? J'aimerais dire que c'est extrêmement pointu comme expertise et que le niveau pédagogique requis dépasse la simple création. Pourtant si j'essaie de l'expliquer, je m'aperçois que bien peu d'éléments concrets ou de règles particulières séparent réellement cette forme d'une autre performance pour un public plus âgé. Toutefois, la seule mise en garde que nous ait faite Jasmine est de nous prévenir qu'un bébé, une fois assis, ne sait pas qu'il doit regarder vers l'avant. Lorsqu'il est déposé face à la scène, il a tendance à se retourner vers son

¹ Marie-Eve Huot, metteure en scène et alors directrice de la compagnie Théâtre Ébouriffé; Charles Dauphinais, comédien et metteur en scène; Pierre-Luc Lasalle, auteur; Philomène Lévesque-Rainville, comédienne.

accompagnateur ou son accompagnatrice à l'arrière ou vers tout autre stimulus qui accaparerait son attention. Bien qu'une séparation physique puisse être établie entre le public et les performeurs, l'enfant ne comprend pas encore la notion de scène ; pas plus que de théâtre, de décor ou même de fiction. Face à la représentation, le bébé vit autant dans l'univers de la pièce que dans celui de sa propre existence. Il est simplement dans un espace investi sans savoir à quelle tradition celui-ci correspond ou s'oppose.

Et pourtant, une fois la représentation démarrée l'attention de ce jeune public rencontre la performance à travers la lumière, les voix, les quelques éléments de décors et accessoires. (voir figure 0.1) Notre pièce (Dubé, 2009) offrait peu d'artifices et il serait faux de croire que nous avons maintenu ce lien par surstimulation. Une écoute fascinée les rattachait à nous, dans un lent enchaînement de mouvements rares accompagnés par la mélodie des mots. Un dialogue entre la scène et le public rendait palpable la rencontre.



Figure 0.1. *Marguerite*, production Bouches Décousues (mai 2009) Crédit : Michel Pinault

Cet émerveillement de l'enfant, qui nous manque si souvent dans les âges qui suivent, est après tout le point de départ pour tout spectateur. Le reste n'est-il alors que construction mentale, que l'apprentissage de codes et de symboles ?

Ce qui m'est resté de plus marquant de cette expérience c'est l'ouverture des possibles : le besoin de me délester de mes attentes et de mes préconceptions. Les cadres dans lesquels je travaillais n'étaient plus valides et l'idée de repartir à zéro dans la compréhension de mon médium a marqué chez moi un nouveau départ. Une forme différente exige de toute évidence une nouvelle façon de travailler. Il ne me reste d'ailleurs presque aucune trace de ce processus, deux ou trois pages de croquis pourraient en être encore témoins ; moi qui pourtant à l'époque dessinais de manière boulimique chacun de mes projets. Non, notre langage n'opérait pas dans ce que la raison comprend, il exigeait l'expérimentation du dispositif même, dans notre rencontre de l'espace, des formes et des mouvements. Il nous fallait devenir nous-mêmes ce public sauvage. Un ballet instinctif de nos esprits réunis dans lequel nous jouions à la fois le regardant et le regardé, acceptant pour un moment de retrouver en nous même sans pouvoir le nommer, le comprendre ou le dessiner, les spectateurs originels que nous avons un jour été.

Une découverte quelques années plus tard allait porter cette réflexion plus loin. Ma mère était à l'époque psychologue. C'est à travers son travail que j'ai découvert les thérapies par intégration du mouvement oculaire (IMO) (Beaulien, 2005). Il s'agit d'un traitement apparenté à l'hypnose, employé principalement en psychologie pour soigner les chocs post-traumatiques. Il utilise le mouvement des yeux pour activer en alternance les hémisphères cérébraux (émotionnels, mnésiques, comportementaux) dissociés par le trauma, en réorganisant le passage nerveux dans le cerveau. Une image qui m'aide à vulgariser cette approche est celle d'une pelouse sur laquelle il y aurait un sentier tracé : à force d'emprunter un autre chemin, le sentier déjà tracé finirait par disparaître

sous la repousse de l'herbe et un nouveau apparaîtrait à force d'être piétiné. En découvrant cette pratique, j'ai appris qu'il existe une connexion directe entre le processus cognitif et la direction du regard, en l'occurrence les balayages verticaux et horizontaux d'un point dans le champ visuel du patient. Ce n'est donc pas seulement l'objet perçu qui importe, mais également l'endroit où celui-ci est perçu dans le champ visuel de l'observateur. Si un stimulus est ainsi perçu différemment selon son emplacement dans l'espace et dans une séquence, la perception ne peut donc pas être considérée comme une réponse objective. Par conséquent, une reprogrammation cognitive est donc envisageable à travers des outils comme l'hypnose qui utilise « [...] les voies sensibles d'un ou plusieurs canaux sensoriels comme support » (Salem et Bonvin, 2007, p. 48).

Cette découverte du processus neuronal de la perception m'a permis de réaliser que l'espace, ici scénographique, n'agit pas seulement à titre de représentation objective, mais également comme une interface multisensorielle entre la scène et le public. Mon initiation au théâtre pour bébés m'avait fait voir une dramaturgie qui inventait ses propres codes, je réalisais maintenant comment la nature polysémique de la scénographie et la complexité de son langage étaient liées à la perception globale de l'espace. Deux idées qui, jointes ensemble, remettaient en question jusqu'à ma compréhension de l'espace théâtral, ouvrant par le fait même de nouveaux terrains d'exploration à ma pratique.

L'angle d'approche de ma recherche s'est dès lors dédié à la notion fondamentale de la perception et l'étude de son essence à travers la phénoménologie. S'il était clair pour moi que la scénographie pouvait agir directement sur le processus perceptif du spectateur, il me restait à comprendre comment ce dialogue s'articule autour de l'espace et comment je pouvais aborder mon processus créatif en considérant ces nouveaux niveaux de compréhension.

Ma recherche s'interroge sur la possibilité d'établir une démarche scénographique concluante en s'intéressant principalement à la périphérie sensorielle de la scène et à la spatialisation du cadre scénique. Tirant profit de ses dimensions visuelles et spatiales je considère ici la scénographie comme un dispositif multisensoriel signifiant dont le scénographe est à la fois le créateur et le premier spectateur par l'expérimentation de son propre processus. En utilisant comme corps dramatique *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891), nous explorerons l'élaboration d'une création scénographique issue de ces réflexions.

Nous survolerons dans le premier chapitre le cadre théorique qui a nourri mes recherches. Tout d'abord à travers les écrits du philosophe Maurice Merleau-Ponty nous montrerons la nécessité d'une phénoménologie de la perception. Mettant l'accent sur la constitution subjective des objets perçus par nos sens, nous réévaluerons l'importance réelle du contexte sensitif. Nous verrons ensuite comment l'architecte Juhani Pallasmaa applique cette pensée à l'espace et à l'architecture, nous rapprochant des considérations scénographiques qui nous préoccupent. Puis, à travers le modèle de production de l'espace du philosophe et urbaniste Henri Lefebvre, nous constaterons comment la binarité du rapport extérieur-intérieur initialement proposée par Merleau-Ponty se complexifie en rapport trinitaire.

Le second chapitre s'intéresse à la méthodologie utilisée pour cette recherche-crédation. Nous verrons comment une démarche autoréflexive se rapprochant de l'autopoïétique fut choisie. J'y présenterai les principaux outils de recherche qui en furent inspirés : le journal personnel, le tableau d'inspiration (*moodboard*) et les montages vidéos.

Le troisième chapitre montre comment en appliquant les réflexions mentionnées précédemment s'est construite la création de *Dorian : un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde*. Je détacherai de chacun des tableaux les

inspirations et liens théoriques autour desquels ils se structurent. Nous pourrions par la suite présenter les conclusions tirées de cette recherche.

CHAPITRE I

THÉORISATION DU PHÉNOMÈNE PERCEPTIF

*If thought could exercise its influence upon a living organism,
might not thought exercise an influence
upon dead and inorganic things*

— The Picture of Dorian Gray (Wilde, 1891, p.123)

1.1 En quête de perception

La scénographie, tout comme la performance théâtrale dans son ensemble, emprunte son langage à plusieurs formes artistiques. À la fois architecture et objet d'art, la scène peut être approchée tout autant selon un angle technologique, philosophique, physique ou psychologique, pour ne nommer que ces derniers. Il peut donc paraître un peu curieux que devant un si vaste choix j'aie décidé d'entamer la présente recherche en m'inspirant d'études scientifiques ; approche à laquelle j'ai été initié à travers les thérapies IMO et qui m'était autrement tout à fait inconnue. Il faut pourtant croire que ma curiosité de chercheur y voyait une factualité sans doute rassurante et que l'existence d'importantes similarités entre le phénomène d'adaptation sensorielle en hypnose et l'expérience théâtrale me semblait une hypothèse valide. Bien qu'elle n'ait été que de courte durée, cette démarche m'aura permis une première prise de conscience : que la perception peut être conçue comme un phénomène aux multiples composantes, beaucoup plus subjectif que je ne l'avais d'abord cru.

1.1.1 Les seuils de la perception

L'état hypnotique se définit comme un état de conscience modifié qui peut être atteint par induction ou suggestion (Salem et Bonvin, 2007, p. 47). Cette mise en place de l'attention est qualifiée par Jung² (1963, p. 45) de « disposition à vouloir ». Le neurologue français Hippolyte Bernheim³ quant à lui, dans son analyse des prédispositions physiologiques et cérébrales expliquant le fonctionnement de l'hypnose, y nomme en premier lieu la crédibilité : notre capacité de croire en ce que l'on nous dit plutôt qu'en ce que l'on expérimente, capacité grâce à laquelle nous devons l'éducation, l'histoire, les transactions et les pactes sociaux (Bernheim, 2004, p. 137). Cette volonté d'adhésion à une idée est selon moi très similaire à l'expérience du spectateur face à l'œuvre dramatique dans laquelle il accepte une proposition fictive comme étant un second degré de réalité. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les jeux perceptifs employés par l'hypnotiseur recourent parfois ceux de certains scénographes et metteurs en scène.

Dans la mise en hypnose par induction, l'hypnotiseur influence la vigilance du sujet en focalisant, entre autres, son attention sur l'inertie ou la rythmique répétitive d'un objet (Salem et Bonvin, 2007, p. 47). Nous pouvons ici penser à l'image classique du pendule balancé lentement de droite à gauche. En altérant ainsi sa perception du stimulus, il rétrécit l'activité sensitive et motrice du sujet et parvient à modifier son niveau de conscience. L'identité de l'objet, le pendule par exemple, n'est pas en cause dans ce phénomène ; seul importe son mouvement et son rapport à l'espace. Ce n'est donc pas le signifiant de l'image qui est mis de l'avant, mais son accès.

² 1875-1961

³ 1840-1919

Une altération similaire des sens est présente dans le travail du metteur en scène postdramatique Claude Régy. Il explore les divers seuils de la perception en modifiant les paramètres sensoriels habituels, lesquels forcent le spectateur à un nouveau regard. La diminution de l'éclairage sous une intensité confortable pour l'œil ou encore son augmentation, révèle l'espace à l'observateur d'une manière tout à fait différente ; les ombres et les couleurs n'offrent plus le même contraste et son attention en devient plus accrue. La lumière de son spectacle *La barque le soir* (Régy, 2012), par exemple, a été travaillée dans des intensités si basses que les contours du corps d'un acteur semblaient se dissoudre pour les spectateurs (voir figure 1.1) :

Régy brouille les seuils de perception, de compréhension et même de conscience, redoublant ce qui est à l'œuvre dans les textes qu'il a choisis pour la scène. Troubler les seuils permet à la fois de rompre avec la représentation et d'illimenter les sensations que le théâtre peut susciter. (Dodet, 2015, p. 111)



Figure 1.1 *La Barque le soir*, mise en scène de Claude Régy (2012). Photo de Pascal Victor

J'ai vécu une expérience sonore similaire, lors d'une représentation de *Go Down Moses* de Romeo Castellucci (2014), présentée au Festival TransAmériques en 2016. Le

volume et la fréquence du son d'une des scènes étaient si intenses qu'il me devenait impossible de percevoir tout autre bruit qui n'était issu de la scène : le froissement de mes vêtements, ma respiration, tout comme l'ensemble des bruits parasites venant du public. L'instant de quelques minutes la dimension auditive de ce qui m'entourait était entièrement engloutie par la performance. J'en ai ressenti une vive angoisse et le vertige de ne plus me sentir appartenir à mon corps. Lentement je disparaissais. Ce n'était pas la nature de ce son (voix, musique ou bruitage) qui m'affectait si puissamment, mais la force inhabituelle avec laquelle celui-ci m'était livré.

Le travail du metteur en scène Robert Wilson s'apparente également à ce phénomène en offrant une image scénique dépouillée de « sa dimension mimétique et de sa référentialité » (Maurin, 1998, p. 38). Pour en déconstruire le symbolisme, il altère les codes sensoriels qui entourent l'image : modulations du temps et répétitions sonores et visuelles. Nous en retrouvons un exemple dans la scénographie de *Scourge of Hyacinths* (Wilson, 1999) dans laquelle le profil d'une chaise se voit simplifié et reproduit au point de ne plus nous ramener à l'objet initial, mais plutôt à un vocabulaire graphique abstrait (voir figure 1.2 et 1.3).



Figure 1.2 Chaise de la production de 1999 *Scourge of Hyacinths*, conception de Robert Wilson (s.d.)



Figure 1.3 *Scourge of Hyacinths*, mise en scène de Robert Wilson (1999), (Moldoveanu, 2001, p. 112)

En modifiant ainsi le contexte, Wilson réussit à désincarner le sens de l'image pour en faire émerger une plasticité qu'il dit plus « objective » et qui laisse place à l'interprétation des spectateurs. La participation de ces derniers me ramène une fois de plus à l'hypnose où l'image peut être utilisée en tant qu'intermédiaire entre l'inconscient du patient et le thérapeute pour faciliter « le processus créateur et le travail de symbolisation » (Barthélémy et Gimenez, 2013, p. 4). L'image devient alors « une interface entre le patient et le clinicien, dans laquelle chacun laisse une trace visuelle »

(*Ibid*). La perception d'une chose ne peut donc plus être ici considérée comme une simple imposition sur le sujet, mais nécessite sa participation dans la fabrication de sens.

1.2 Introduction à la phénoménologie de la perception

Si ce dialogue entre sciences cognitives et pratiques artistiques semble progressivement confirmer certaines de leurs similitudes, il n'a fait pour moi qu'approfondir le mystère de la perception. J'en comprenais que non seulement la subjectivité du percevant teinte sa compréhension d'un objet perçu, mais qu'à cela s'ajoute également le contexte physique et temporel de ce dernier. Les facteurs intérieurs et extérieurs du phénomène perceptif opèrent donc simultanément en se nourrissant l'un et l'autre dans une sorte de dialogue sensoriel. Comment m'était-il maintenant possible d'incorporer ces notions à la scénographie ?

Bien que ces références scientifiques m'aient ouvert une première porte sur l'exploration de la perception, l'objet de ma démarche n'en demeurerait pas moins artistique. Ma position de créateur et ma méconnaissance des études cognitives et neurologiques m'ont donc conduit à me rediriger vers un philosophe maintes fois cité à travers l'ensemble de mes lectures : Maurice Merleau-Ponty. Celui-ci présente une phénoménologie de la perception située entre « sentir et connaître » (Merleau-Ponty, 2016, p. 78) qui s'adresse autant à l'espace qu'à l'art et par laquelle se sont ouvertes à moi de nouvelles réflexions sur ma pratique.

1.2.1 Maurice Merleau-Ponty

Le discours de Merleau-Ponty s'est principalement développé en réaction aux approches préexistantes de la perception que sont l'empirisme et l'intellectualisme. Ces visions appliquent généralement à la perception une médiation logique ou une causalité

psychologique, mais échouent à englober le phénomène entier (*Ibid.* p. 25-91). La posture empirique défend que tout ce qui peut être connu d'un objet se réduise aux qualités sensibles qui lui appartiennent et que le phénomène perceptif y est conséquemment purement objectif. Au contraire, l'intellectualisme considère la perception comme un phénomène subjectif initié par le sujet en plaçant l'esprit au centre de notre lecture du monde, mais omettant ainsi totalement la participation des objets perçus dans sa compréhension : « Ce qui manquait à l'empirisme, c'était la connexion interne de l'objet et de l'acte qu'il déclenche. Ce qui manque de l'intellectualisme, c'est la contingence des occasions de penser » (Merleau-Ponty, 2016, p. 52).

Je retrouvais dans ce raisonnement le même dilemme opposant la participation du perçu et du percevant auquel m'avait mené mes recherches sur l'hypnose. Par leur incapacité à décrire le phénomène perceptif de manière globale, l'empirisme et l'intellectualisme démontrent clairement le besoin de collaboration entre le corps et l'esprit. Comme le décrit le docteur en philosophie Pascal Severac :

Il ne s'agit pas de deux substances susceptibles d'interagir l'une sur l'autre, corps et esprit sont deux expressions différentes d'une seule et même chose, l'être que nous sommes en tant que partie de la nature (Severac, 2018, p. 35).

C'est par la démonstration de cette interdépendance des mondes physique et intellectuel dans l'éveil perceptif que s'ouvre l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty.

1.2.2 Le contexte perceptif

Agissant de manières multiples et à travers les divers sens, le phénomène de la perception ne peut être compris par aucune loi de constance (Merleau-Ponty, 2016, p. 31) tant les paramètres nécessaires à sa compréhension sont nombreux. Étant à la fois tributaire des qualités corporelles et mentales du percevant, la chose sensible que nous

percevons ne peut être comprise qu'en rapport avec son environnement. Nous pouvons ainsi affirmer que toute perception s'opère toujours dans un contexte et dans un champ perceptif. C'est par une « adhérence du perçu à son contexte » (*Ibid.* p. 35) que les ensembles spatiaux et temporels peuvent s'articuler en termes maniables, distincts et identifiables. Les qualités d'une chose ne seraient donc jamais lisibles de manière individuelle, car elles appartiennent à un tout, un ensemble d'éléments extérieurs signifiants qui en modifient notre lecture. On peut donner l'exemple de la qualité que prend une couleur dépendamment de son éclairage, de sa texture, des couleurs qui l'entourent, la distance qui nous en sépare. Plus nous sommes nourris par différents stimuli et plus notre réflexion devient profonde et claire. Pareillement, dans l'illusion de Müller-Lyer (voir figure 1.4) Merleau-Ponty constate : « Une ligne objective isolée et la même ligne prise dans une figure cessent d'être, pour la perception, la même » (*Ibid.* p. 34).

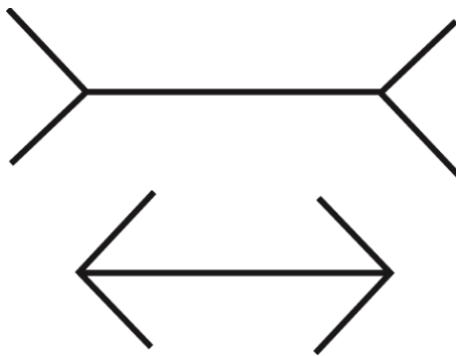


Figure 1.4 *Illusion* de Müller-Lyer, Franz Carl Müller-Lyer (1857-1916), (Deroy, 2015)

Cette notion de contexte allait devenir un élément central de ma réflexion scénique. L'objet sur lequel est portée notre attention est changé et nourri par l'ensemble des éléments sensoriels qui l'entourent. La périphérie du champ de vision, qui constitue au théâtre le cadre de scène et les coulisses, devient un vaste terrain de jeux perceptifs. Il ne s'agit donc pas d'une limite, mais d'un ailleurs potentiel. De potentiels lieux de projections et d'imagination.

1.3 Phénoménologie de l'architecture

L'architecte finlandais, Juhani Pallasmaa s'est inspiré des concepts de Merleau-Ponty pour établir sa phénoménologie de l'architecture. Sa position de créateur dans une pratique proche de la scénographie vient concrétiser les concepts de contexte et de périphérie introduits précédemment. Son approche phénoménologique nous fournit ainsi une nouvelle manière de penser et de construire l'espace.

1.3.1 Hégémonie de la vision

Dans son essai, *The Eye of the Skin*, Pallasmaa (2004) questionne les nouveaux rapports avec nous-mêmes, les autres et le monde qu'entraîne le développement des outils numériques, et l'instantanéité de l'image. Il associe à cette mutation de nos modes de communication et de représentation du monde une aliénation, un détachement et une solitude (Pallasmaa, 2004, p. 19) généralisés qui résultent, selon lui, de l'hégémonie de la vision dans la société occidentale. Il pointe le caractère narcissique et nihiliste de certaines architectures contemporaines, je pense ici à la Maison NA au Japon (voir figure 1.5) dont la fenestration excessive brouille la ligne entre le privé et le public, transformant l'espace domestique en espace de représentation. Cette dévaluation de l'intimité et le souci croissant pour l'apparence sont des traits comportementaux marquants de notre ère de l'ego-portrait et se retrouvent également dans le roman *The Picture of Dorian Gray* que nous examinerons au prochain chapitre. Pallasmaa avance que cet « oculocentrisme » (centration sur l'oculaire) naitrait d'une longue modification hiérarchique des sens : le passage irréversible de la culture orale à l'écriture, l'utilisation de la lumière artificielle, l'invention de la photographie et de l'ordinateur. À travers cette évolution vers l'image démultipliée dans un monde d'écrans, la perception immédiate et exponentielle attendue de nous ne semble possible qu'à travers un seul sens : la vision.



Figure 1.5 *La Maison NA*, réalisée par Sou Fujimoto (Tokyo, 2011), (Archello, 2020)

1.3.2 L'expérience kinesthésique

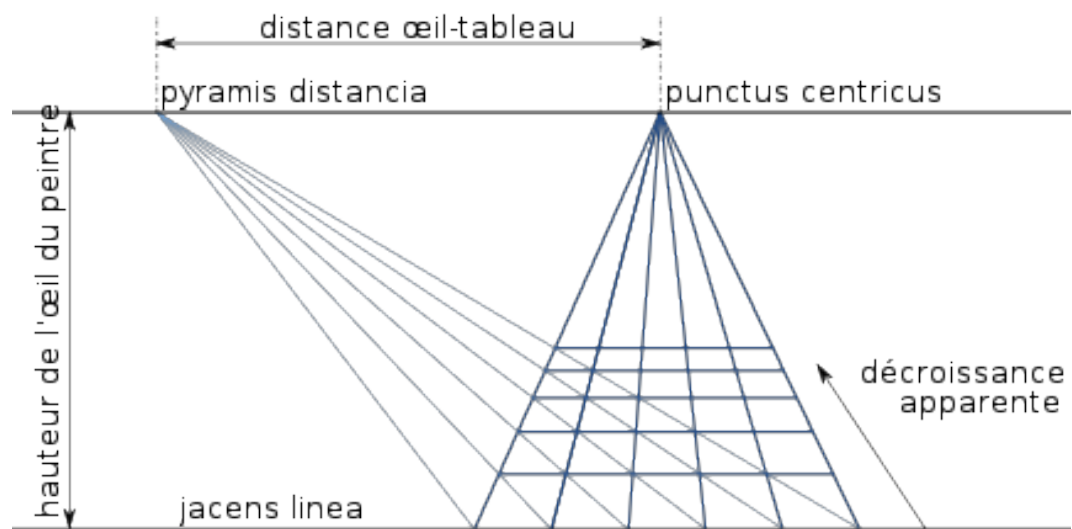
L'expérience sensorielle d'une architecture signifiante qui ne serve pas seulement les besoins de la vision telle que la décrit Pallasmaa, requiert l'union de ses sens périphériques : l'ouïe, l'odorat, le goût et plus particulièrement l'haptique qui inclut le toucher et les phénomènes kinesthésiques. Étant tous complémentaires par la manière différente de nous informer sur notre environnement, nos sens participent à construire notre expérience globale de l'espace. La multiplicité de leurs approches sont autant de portes qui unissent l'extérieur et l'intérieur entre le perçu et le percevant. Il existe pour Merleau-Ponty une collaboration élémentaire entre la vision et la perception du corps dans l'espace : « [...] les "données visuelles" n'apparaissent qu'à travers leur sens tactile, les données tactiles qu'à travers leur sens visuel [...] » (Merleau-Ponty, 2016, p. 186).

La scénographe et professeure Dr Joslin McKinney constate elle aussi l'apport des qualités kinesthésiques de la scénographie par l'expérience somatosensorielle qu'elle provoque. McKinney (2013, p. 65) suggère que la relation entre notre psyché et la matière fait appel en nous à une « empathie kinesthésique ». Utilisé une première fois en 1873 par Robert (Vischer Leroy, 2013, p. 75), ce terme s'applique aujourd'hui à la danse, au cinéma et au théâtre. Également nommée « kinesthetic sympathy » et « inner mimicry », elle décrit l'expérience musculaire et émotionnelle vécue par le spectateur. McKinney l'emploie pour décrire la relation de la scénographie sur les corps, les structures et objets scéniques (*Ibid.* p. 65). Cette notion rejoint la pensée de Merleau-Ponty (1964) qui décrit les choses autour de son corps comme une « annexe ou un prolongement de lui-même » (p. 19). Il implique qu'en percevant les objets extérieurs, la résonance de leur existence se propage en lui. L'interaction dans la perception entre extérieur et intérieur, vu et voyant, touché et touchant, devient si homogène qu'elle unit ces opposés en une seule entité sensorielle. L'espace, par la multitude d'échanges s'opérant à travers les sens, se construit comme un ensemble cohérent pour et par celui qui l'habite. Il n'y a donc aucun rapport de dominance entre le corps et l'esprit contrairement aux visions intellectualiste et empiriste auquel s'opposait Merleau-Ponty. Chaque action dont nous sommes témoins « *resonates in our body-mind system* » (*Ibid.* p. 50).

1.3.3 La vision périphérique

Outre la multisensorialité de l'espace, un second élément exploré par Pallasmaa joue dans ma recherche un rôle primordial : l'exploration de la vision périphérique. Déjà abordée par Merleau-Ponty et depuis confirmée par les développements en neurologie, l'importance du champ visuel s'ajoute ici à notre compréhension du contexte sensible de la perception.

Tout comme la fenêtre d'Alberti (figure 1.6) qui circonscrivait l'image dans un cadre, l'image bidimensionnelle que nous renvoie la vidéo ou la photographie est toujours délimitée par sa surface d'impression ou de projection (Pallasmaa, 2004, p.34). Ce qui se joue hors cadre est donc exclu de ces modes de représentations. La vision périphérique nous inclut dans l'espace, alors que la vision dite « ciblée » nous en détache. Cibler un objet et le définir hors de son champ perceptif implique la compréhension d'un extérieur à nous-mêmes : « cet objet est devant moi, il n'est donc pas moi, il est hors de moi ». La vision périphérique, au contraire, nous fournit un contexte et enrichit ainsi notre expérience spatiosensorielle.



Perspective, méthode d'Alberti

Figure 1.6 Perspective conique, méthode de Leon Battista Alberti (1404-1472), (Wikimedia, 2010)

La figure 1.7 illustre ce que nous entendons par vision ciblée et vision périphérique, nous démontrant comment le traitement de l'information sensorielle varie en fonction de l'excentricité du champ visuel. La lecture des symboles s'effectue seulement dans les 40 premiers degrés du centre, alors que l'écriture n'est déchiffirable que dans un axe de 20 degrés. La reconnaissance de stimuli par la vision périphérique joue un rôle important dans la construction et l'utilisation des représentations spatiales

(Jütter, Rentschler et Strasburger, 2011). Certaines études prouvent que les stimuli émotionnels, lorsqu'ils sont excentrés de l'image, voyagent non seulement plus rapidement dans notre cerveau, mais en passant par différents chemins (D'Hondt, 2011, p. 99). L'image qui est lue en périphérie est moins détaillée et par conséquent saisie de manière moins précise. Elle influence notre perception de manière supérieure à l'image consciemment observée (*Ibid.* p.13). Elle est dépouillée d'analyse et ce qui en reste alors tient plus de l'inconscient, d'une essence, d'un sentiment. Je pense ici par exemple au *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* à Berlin (figure 1.8) et à la puissante expérience sensorielle que j'ai éprouvée en le traversant. En plus du dénivellement changeant du sol, c'est avant tout la perte des repères extérieurs et l'immersion quasi totale de la périphérie sensorielle (visuelle, sonore et haptique) qui ont créé chez moi une si forte impression de vertige et de désorientation. Les photographies visualisées précédemment ne n'auraient jamais donné cette même sensation.

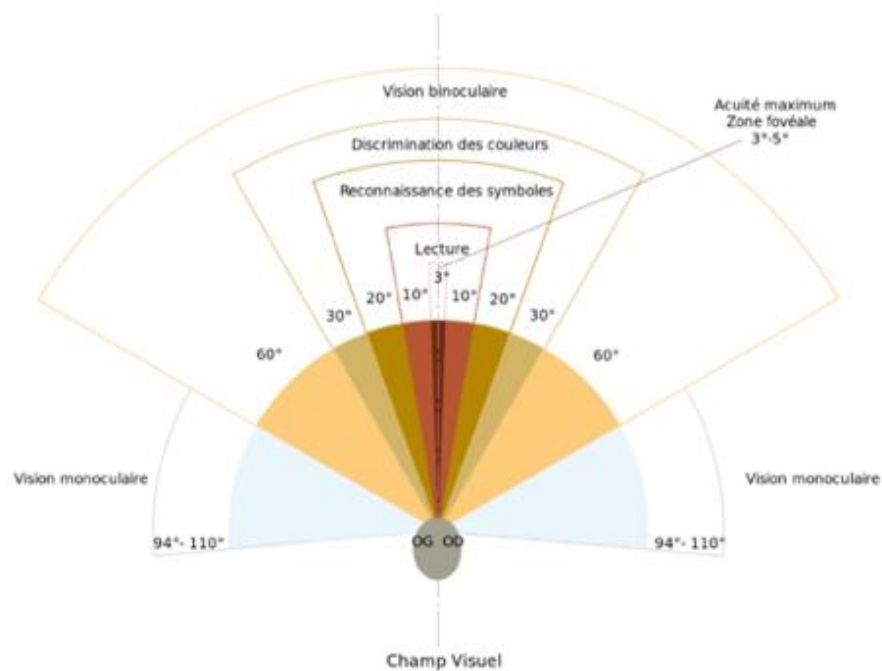


Figure 1.7 Représentation schématique du champ visuel horizontal, (Wikipedia, s.d.)



Figure 1.8 *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, conçu par Peter Eisenman (2003-2004)

Cette perception brute qui échappe partiellement au processus réflexif n'est pas sans me rappeler mon expérience du théâtre pour bébé. Sans avancer qu'il existe là une directe correspondance neurologique, il demeure intéressant de retrouver par cette périphérie sensible la même perte des codes et des symboles qu'imposait le travail auprès du public sauvage. Là où l'œil ne regarde pas, peut-être existe-t-il encore la vision de notre spectateur originel.

Toutefois, ce qui pour moi demeure certain est que l'espace n'existe pas dans une réalité unique. Il démontre autant une nature objective dans sa construction que subjective dans sa perception. De ce constant rapport binaire semble pourtant émerger une troisième forme créée par la rencontre des deux premières – celle de l'expérimentation. C'est justement cette idée d'un rapport trinitaire de la production de l'espace que défend le philosophe et urbaniste Henri Lefebvre.

1.4 Espace conçu, perçu et vécu

Henri Lefebvre considère avant tout l'espace comme un communicateur des idées dominantes qui servent à le créer, réfutant ainsi sa neutralité (Coleman, 2015, p. 61). « *What is an ideology without a space to which it refers, a space which it describes, whose vocabulary and links it makes use of and whose codes it embodies?* » (Ibid. p. 76). Il propose que notre esprit soit formé par la perception et qu'à travers elle, il soit possible de le reconfigurer. Ce concept n'est pas sans me rappeler les thérapies IMO, mais plutôt que d'agir sur un seul individu à la fois, l'espace peut selon Lefebvre, influencer l'ensemble d'une société et son fonctionnement culturel, économique et politique. La notion de contexte, ici appliquée au domaine sociopolitique, joue un rôle similaire au contexte sensoriel et périphérique dans la perception. En additionnant ces deux approches au phénomène perceptif, celui-ci nous apparaît encore plus complexe, se jouant non seulement au niveau de la sensation physique, mais également de la construction mentale et relationnelle.

La réflexion de Lefebvre sur l'espace incorpore la théorie à la pratique, l'espace au temps et la forme au contenu. Elle propose un discours qui est en plusieurs points similaire à celui de Pallasmaa, encourageant pareillement une multisensorialité dans la construction de la ville contemporaine. Lefebvre accuse lui aussi l'hégémonie visuelle de fausser notre rapport à la réalité et de créer un système abstrait de symboles occulocentriques qui privilégient l'apparence sur l'expérience des autres sens (Coleman, 2015, p. 71). C'est pourquoi selon lui la compréhension d'un espace n'est possible qu'en l'expérimentant. Au-delà de cette idée, une méthode claire demeure difficile à circonscrire à partir de ses réflexions. Il souhaitait avant tout que l'architecte découvre lui-même sa propre approche en l'encourageant à fonctionner par propositions/contre-propositions dans un aller-retour constant entre pratique et réflexion. Nous examinerons plus en détail cette approche au deuxième chapitre.

1.4.1 Modèle spatial trinitaire

La formation de l'espace s'opère selon Lefebvre par la rencontre de trois perspectives différentes : conceptuelle, physique et imaginative. « L'espace conçu » est celui de l'idéologie socialement construite, « l'espace perçu » celui qui concerne l'expérience de l'individu et finalement « l'espace vécu » celui qui englobe les deux premiers dans une création de symboles et d'images (McKinney, 2013). L'espace vécu est donc tributaire de la rencontre des deux autres et n'est révélé que par le phénomène même.

On voit ici comment Lefebvre se démarque de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty (2016, p. 63). Bien que leurs oppositions aux conceptions cartésiennes se rejoignent, il critique toutefois le rapport dichotomique intérieur/extérieur proposé par ce dernier dans lequel tout existerait seulement comme chose ou comme conscience. En rassemblant les deux dimensions en un nouveau tout, il propose que le phénomène perceptif, créé autant par le percevant que le perçu, dépasse la somme de ses parties et devient lui aussi une entité passant du rapport binaire à celui trinitaire.

L'analogie du professeur Simon Sheperd (McKinney, 2013, p. 71) applique cette interprétation du phénomène spatial à la structure d'un théâtre victorien. Dans cet exemple, le bâtiment du théâtre est l'espace « conçu » ; il représente l'ordre social établi, à la fois organisé et hiérarchisé. À l'intérieur se trouvent les spectateurs portant en chacun d'eux leur espace « perçu », constitué de leur expérimentation quotidienne du monde et de leur préconception de l'espace. Ils participeront à la fabrication de l'espace « vécu », chacun à leur manière dépendamment de la position qui leur est attribuée au sein du théâtre. Nous obtenons ainsi une expérience spatiale complexe qui est vécue à l'extérieur des individus avant d'être perçue par eux. Dans cet exemple, la perception de l'espace devient non seulement teintée du contexte matériel dans lequel se retrouvent individuellement les objets (le conçu), mais aussi du contexte social et

émotionnel du spectateur (le perçu), tout comme celui, global, historique et idéologique, de l'événement théâtral qui réunit tous ces éléments (le vécu).

La professeure Lada Čale Feldman, quant à elle, applique directement le modèle de Lefebvre à l'espace scénique. Elle associe respectivement les espaces conceptuel, perceptif, et vécu à l'avant-scène, les coulisses et le cadre de scène. Il est important de noter qu'elle ne parle pas ici de la scène en général, mais bien de son cadre ; une distinction qui nous sera précieuse au troisième chapitre. Séparant les espaces perçu et conçu de part est d'autre du cadre de scène, Feldman (2012) affirme que celui-ci agit de deux manières :

[...] first, as metaphorical features of individual consciousness apprehending the world both inside and outside the theatre, and second, as parts of actual theatrical spatial syntax in which the apprehension of consciousness itself can take place. (p. 3)

C'est précisément là, selon moi, dans cet espace limitrophe entre le monde de l'artiste et celui du public, que le réel travail du scénographe opère.

1.5 Synthèse

Avec ce premier chapitre, nous avons vu comment mes recherches initiales dans le domaine des sciences cognitives m'ont amené à interroger le processus de la perception et son rôle dans la création de l'espace scénographique. Délaissant par la suite le domaine neurologique, ces mêmes questionnements ont trouvé réponse dans la phénoménologie de la perception. Premièrement à travers Merleau-Ponty, puis Pallasmaa et finalement Lefebvre, j'ai pu développer ma compréhension de ce

phénomène et des paramètres qui le constituent. Les notions de contexte et de périphérie se sont avérées particulièrement stimulantes.

La perception n'est ni complètement objective non plus qu'elle n'est que subjective. Elle nécessite un mouvement qui passe de l'intérieur à l'extérieur et inversement. Ce dialogue entre l'esprit et la matière scénique me laissait espérer un fort potentiel dramaturgique, conférant un pouvoir narratif, sensible et émotionnellement chargé à la matière et à l'espace. Il me restait maintenant à trouver comment appliquer ces concepts à une construction scénographique.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

Non cogitat qui non experitur.

Pas de pensée sans expérimentation.

(Yourcenar, 1968, p. 304)

2.1 Approche méthodologique

C'est à la lumière des théories et pratiques présentées au chapitre précédent que j'aborde maintenant la partie création de ce mémoire. Mon premier instinct, lequel je maintiendrai tout au long de ce processus, était de créer une performance qui s'apparenterait à une mise en tableaux et dont le principal moteur serait la construction de l'espace. Le reste demeurait à découvrir.

Il me fallait, à partir de ce point, déterminer le cadre méthodologique, les étapes de travail et les outils appropriés pour y parvenir.

2.1.1 Autopoïétique et autoanalyse

Les questionnements qui m'ont mené à ce mémoire habitent ma pratique professionnelle depuis de nombreuses années. On retrouve d'ailleurs dans la présentation finale certaines idées qui précèdent mon entrée à la maîtrise. Bien que j'aie tout d'abord cru que ma recherche s'intéressait principalement à la perception des spectateurs et que c'est à travers eux que m'apparaîtrait la clé du mystère

scénographique, il m'apparaît clair maintenant que c'est avant tout mon propre processus créatif que je questionnais.

Je réalise qu'en étant à la fois concepteur et également mon premier spectateur, je construis et perçois en moi-même l'ensemble des espaces conçus, perçus et vécus d'une scénographie. J'expérimente l'espace en le créant. Ce travail de retour sur moi-même rejoint en quelque sorte ce que Lefebvre propose comme une méthode d'aller-retour entre la théorisation et l'expérimentation (Coleman, 2015). Le créateur se doit de lui-même vivre l'espace et de faire ainsi progresser sa pratique à travers sa propre exploration. Celle des autres visiteurs ou spectateurs s'observe par conséquent dans un temps qui succède au travail de création. C'est pourquoi, en embrassant ainsi ma position de créateur-chercheur, l'approche autopoïétique s'impose comme étant la meilleure méthodologie pour encadrer ma recherche.

Bien que les références théoriques présentées dans le précédent chapitre portent un regard phénoménologique sur la perception de l'espace, elles n'en demeurent pas moins cohérentes avec l'approche autoréflexive utilisée. En considérant la phénoménologie comme descriptive de l'expérience (ou de la perception) *in actu*, elle nous permet de voir l'« atelier » de l'artiste comme « un champ d'expériences composé ou déterminé par des relations précises et variables » (Forest, 2013, p. 9), incluant autant des lieux, des idées que des perceptions. Proposée par le sociologue et épistémologue Jean-Claude Passeron comme l'un des trois types de regards scientifiques et philosophiques qui définissent les sciences de l'art, la poïétique repose sur le rapport dynamique qui unit l'artiste à son œuvre (Laurier et Lavoie, 2013). Plutôt que de questionner la valeur de l'œuvre ou de l'artiste séparément, cette démarche cherche avant tout à « élucider, autant que faire se peut, le phénomène de la création (...) » (Passeron, 1996, p. 43).

2.1.2 Modèles de création

L'écriture scénique (ou écriture de plateau) étant de plus en plus reconnue comme un mode courant de création sur les scènes contemporaines, elle demeure une pratique libre et permissive dont l'approche varie selon les créateurs. J'utilise pour ma part la définition du philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels selon qui l'écriture scénique replace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création. Elle y est assumée par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle (plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires) (Monfort, 2009, p. 2). Ce faisant, elle donne aux conceptions sonores et visuelles une valeur artistique équivalente, voire supérieure au texte. Elle rapproche ainsi l'objet théâtral de la performance et de l'installation, bouleversant les codes et hybridant les disciplines, maximisant du même coup la nature polysémique de la scénographie et la complexité de son langage.

Les projets similaires auxquels j'avais déjà participé se sont toujours différenciés par leurs étapes de création et les paramètres de travail établis. Pour la présente recherche je me suis inspiré de la thèse de Joslin McKinney (2008) *The Nature of communication between scenography and its audiences*. La littérature concernant la scénographie est rare et encore plus rarement écrite par un.e scénographe. C'est donc avec plaisir et une presque familiarité que j'ai découvert la pratique de McKinney et les réflexions qui l'habitent. Bien que, contrairement à sa recherche, le rôle des spectateurs soit dans le cas présent assumé principalement par moi-même, les points de convergence de nos réflexions scénographiques supplantent ici cette distinction.

La méthodologie qu'elle utilise dans sa thèse encadre un processus principalement articulé en bancs d'essai sous forme de laboratoires. J'en conserve deux aspects fondamentaux. Premièrement, en total accord avec elle sur le fait que la scénographie ne peut être étudiée hors de son expérimentation vécue, ma recherche se doit de

produire une performance à échelle réelle (*Ibid.* p.13). Le résultat ne s'arrête donc pas à l'étape de modélisation et d'idéation, mais doit aboutir dans un dispositif entier. Dans cette idée, les périodes d'exploration doivent reproduire le plus possible les conditions de représentation.

Deuxièmement, il me faut tirer l'inspiration de ma pratique artistique déjà existante. Il me semble inconcevable de détacher l'artiste que je suis hors du contexte professionnel qui le définit. L'acte de création selon moi force un tissage entre la production et son apprentissage. Ils s'alimentent l'un de l'autre et demeurent indissociables.

[...] drawing on my experience as a practitioner, I sought to establish particular territories and frameworks of material, themes and motifs. I also reflected my own creative process and attempted to externalize the intuitive and tacit knowledge that I have acquired. (McKinney, 2008, p. 14).

2.1.3 Étapes de création

Pour assurer la clarté de l'exercice, j'établis comme point de départ de ma recherche l'acceptation de mon sujet au printemps 2017.

Une première version du calendrier de travail fut esquissée très tôt dans le projet. Il m'était essentiel de bâtir une ligne directrice bien qu'hypothétique pour définir les éventuels besoins de production. Je me suis basé pour la construire sur le travail de la Dr McKinney et sur mon expérience personnelle en théâtre de création. Les étapes de ce premier calendrier ont changé selon les besoins qui sont apparus au cours de la recherche et la disponibilité des collaborateurs et des lieux.

Calendrier sommaire :

- * L'adaptation du roman en matériaux scéniques – été et automne 2017
- * Constitution d'une équipe de concepteurs et d'acteurs. – automne 2018
- * Conception de l'espace, accessoires et costumes – hiver 2018
- * Répétition et réalisation – hiver et printemps 2018
- * Présentation du laboratoire en trois représentations les 10 et 11 mai 2018

2.2 Les outils

Les outils qui allaient m'être nécessaires pour ma création se devaient d'être cohérents avec les autres paramètres de travail établis. Pour ce faire j'ai pris comme point de départ l'ouvrage de Pallasmaa (2009), *The Thinking Hand*. Ce livre établit assez clairement les bases d'une pratique encouragée par l'architecte qui s'éloigne du travail de conception assistée par ordinateur et priorise l'approche manuelle et les médiums du dessin sur papier et de la maquette. Il m'est facile de constater comment durant les dix dernières années de ma carrière, mes recherches d'images tout comme mon travail de dessin et de modélisation ont glissé vers l'ordinateur. Je reste sensible à ce changement et c'est pourquoi les enseignements de Pallasmaa répondent à un besoin personnel tout autant qu'ils cadrent parfaitement avec le présent projet. Mon mot d'ordre était de transposer le plus possible mes outils hors de l'espace virtuel.

2.2.1 Mémos d'inspirations

J'ai tout d'abord décidé de créer un collage inspiré par le projet, construisant un outil de communication et de référence pour le reste de l'équipe et moi-même. Il me fallait

trouver comment je pouvais chercher et archiver de manière multisensorielle les référents de ma recherche. J'ai premièrement pensé collecter les objets, enregistrer les sons, me créer des banques de données sensibles qui pourraient être ensuite utilisées dans un gigantesque tableau d'inspiration communément appelé *moodboard*. J'ai dû rapidement me raviser, constatant que l'entreprise devenait exponentielle ; l'espace nécessaire promettant d'être démesuré risquait au bout du compte de handicaper mon processus et paradoxalement d'appauvrir le résultat final.

J'ai donc décidé de travailler ce *moodboard* comme s'il s'agissait d'une page à mémos. Cette appellation s'est avérée particulièrement libératrice. Les images sélectionnées devenaient des aide-mémoire, des points de références qui alimentaient un tout signifiant. Leurs référents devenaient autant sonores qu'haptiques. L'objet photographique n'était donc pas l'inspiration directe, mais un raccourci mental vers un état, un lieu ou un stimulus. L'addition des images, imprimées en couleurs sur des petits cartons d'environ quatre pouces de haut par quatre pouces de large, représentait déjà une superficie considérable. Cherchant dans mon espace domestique une surface qui était assez large pour les recevoir, je les ai fixées sur les armoires de mon salon, tout autour de mon téléviseur (figure 2.1). Je faisais ainsi la paix sur la question de la matérialité des référents, les plaçant en périphérie de mon champ visuel, tout autour de l'écran.



Figure 2.1 *Moodboard* pour *Dorian*, photographie de documentation (septembre 2017)

J'y ai regroupé les images par groupes thématiques inspirés de diverses ambiances pressenties (voir figures 2.2, 2.3, 2.4 et 2.5). Dans un second temps, vers la fin de l'été, d'autres images se sont ajoutées, mais la structure générale est restée principalement inchangée. Plusieurs des cartons ont par la suite perdu leur raison d'être, certaines idées ayant été abandonnées au fur des répétitions. Grâce à cet outil j'ai constamment gardé en tête le souffle initial du projet dont certaines traces sont clairement visibles dans la représentation finale (voir figures 2.6 et 2.7).



Figure 2.2 Groupe d'images d'inspiration du *moodboard* pour le tableau 1

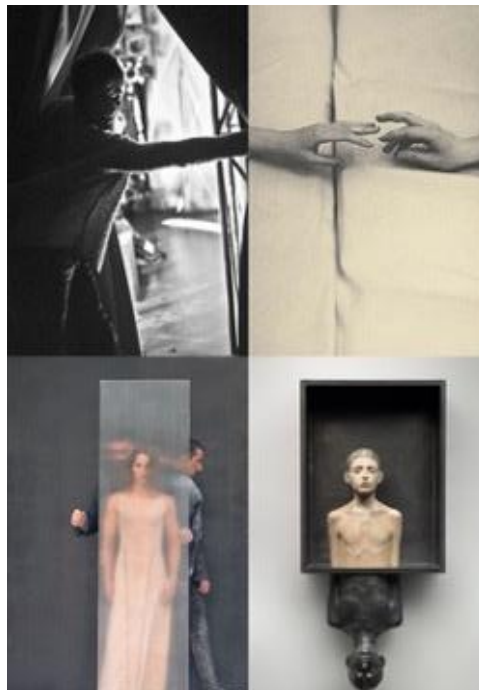


Figure 2.3 Groupe d'images d'inspiration du *moodboard* pour le tableau 2



Figure 2.4 Groupe d'images d'inspiration du *moodboard* pour le tableau 3



Figure 2.5 Groupe d'images d'inspiration du *moodboard* pour le tableau 4



Figure 2.6 Comparatif entre une image d'inspiration et une photographie de production pour *Dorian* (2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM



Figure 2.7 Comparatif entre une image d'inspiration et une photographie de production pour *Dorian* (2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM

2.2.2 Le Journal

Le second outil qui m'a accompagné tout au long de la création est la tenue d'un journal de bord qui s'est avéré rapidement être essentiel. Il s'agissait tout d'abord pour moi d'y

établir un dialogue avec moi-même sur mon processus, sans nécessairement y apposer un travail d'objectivation ou d'analyse. Il m'en reste donc une série de premières impressions intimes, bourgeons d'idées et divagations, qui se sont avérés pour la plupart, indices et influences du travail à venir.

Non seulement ce genre d'écrits de travail permet-il au chercheur de maintenir sa réflexion active en lui fournissant un « espace pour exprimer ses interrogations » (Karsenti et Savoie-Zajc, 2011, p. 145), il lui permet également de « reconstituer la dynamique du terrain et des atmosphères qui ont imprégné la recherche. » (Karsenti et Savoie-Zajc, 2011, p. 145). Contrairement au *moodboard*, il met de l'avant l'expérience et non le visuel, car bien que permettant aussi les croquis, il utilise avant tout le pouvoir des mots et donne à imaginer les images tout comme les sons, les odeurs et les textures. En voici un premier extrait :

17 juin :

Je suis à la campagne. Hier soir nous sommes allés nous promener au centre du champ/clairière près de la maison. Quelle expérience que la quiétude de la nuit et la clarté des sons qui surgissent lentement à nous ! Un niveau de silence s'installe lentement. Nos voix se baissent et restent des chuchotements sans raison, par déférence pour le silence. Lentement s'installe le canevas de la nuit. Puis commencent les bruits : le vent, un chant d'oiseau étranger, quelque chose qui marche dans la nuit. Et non seulement c'est beaucoup plus précis, individuel que dans la lumière du jour, mais ça transporte aussi beaucoup plus de sens et les possibilités de ce que nous donne l'obscurité à imaginer sont décuplées. Est-ce que les sons se détachent les uns des autres si clairement parce que nous les ciblons mieux (spatialement et dans leur unicité) ?⁴

La corporéité, nommée à la fois chez Pallasmaa et Lefebvre comme outil de création, s'est opérée pour moi dans l'écriture du journal comme un état parfois quasi méditatif.

⁴ Extrait de mon journal de bord

Là où la maquette, les images et le dessin ne suffisaient plus à me faire ressentir certains effets scéniques, je me voyais souvent me recentrer sur moi-même, fixer le vide jusqu'à ne plus rien regarder et tenter de retrouver dans le reste de mon corps certaines sensations déjà vécues. J'ai comme écran de sauvegarde sur mon ordinateur le proverbe suivant de la tribu Asaro d'Indonésie et de Nouvelle-Guinée : « Knowledge is a rumor until it lives through the muscle » (Brown, 2015); je suis tout à fait persuadé qu'en effet, l'expérimentation d'un savoir nous habite d'une manière beaucoup plus viscérale que par sa simple intellectualisation. Il devient très difficile de décrire ce genre de moment ; il ne s'agit pas d'un son, d'une texture ou d'une odeur, mais plutôt d'un état résultant d'une foule de souvenirs sensibles rassemblés.

Par exemple, lorsque je relis les détails d'une certaine expédition de pêche aux coques sur la plage je me rappelle après m'être penché longtemps dans le sable ce vertige de soudainement me relever face à l'horizon et à l'étendue de la mer. C'est à la fois le vent dans mes oreilles, la soudaine vague de lumière qui m'aveuglait et le contraste d'avoir été penché si longtemps contre le sol qui construisent ce moment. C'est cette sensation que j'ai invoquée en moi lorsque j'ai pensé à l'ouverture des rideaux latéraux dans le deuxième tableau de la création.

Ainsi, en lisant aujourd'hui ces entrées, je retrace facilement mon chemin conceptuel. Partant d'idées qui me venaient de mes lectures ou de moments vécus. Je vois maintenant comment ces éléments ont pu se développer progressivement en dispositifs et moments scéniques.

31 juillet

Oui étrangement le Village Historique Acadien m'a beaucoup touché par l'explication des différents corps de métier présentés. De voir les étapes nécessaires à la création de notre milieu de vie concrétise ce que j'imaginai à propos de la « fabrication de l'œuvre ». Ce sentiment s'est accroché à moi. Je pensais beaucoup à la première scène dans laquelle les deux hommes

débattent de la beauté et de la sagesse. J'ai retourné cette scène dans ma tête de différentes manières, entrecoupant les morceaux. L'idée de l'heure du thé anglais a grossi. C'est bien le rituel par excellence. La beauté, les odeurs, les goûts... À force de retourner ces idées, j'en suis revenu à la possible radicalisation de cette idée par l'absence scénique des protagonistes pour ne montrer que la création de leur thé pendant la conversation en voix *off*.⁵



Figure 2.8 Photographie de production, premier tableau (mai 2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM

Avec le début des répétitions, ces propositions qui s'accumulaient pouvaient alors être testées, évaluées, commentées, modifiées et testées de nouveau. Je considère cette amorce de va-et-vient en accord avec la notion de proposition/contre-proposition (Coleman, 2015 p. 93) que suggère Lefebvre dans la création d'une meilleure architecture. Selon moi le journal, liant la pratique et la théorie, est en ce sens l'un des meilleurs outils méthodologiques concrets auquel nous pouvons rattacher la pratique de l'espace. Le travail d'écriture, qui est un art en soi, se révèle à la fois un fil d'Ariane à travers mon processus, mais également un répertoire d'expériences vécues dont la

⁵ Extrait de mon journal de bord.

seule lecture suffit à activer les sensations archivées dans mon corps et mon esprit et dont le *moodboard* est une représentation.

Cet échange entre l'expérimentation et l'idéation n'est peut-être pas très loin de ce qui s'observe habituellement dans le processus de création théâtrale, Toutefois je réalise que l'artiste, ne connaissant pas à l'avance sa propre création, ne peut réellement en comprendre la méthodologie qu'une fois son processus terminé. Cette constatation se confirme dans la pensée de l'artiste Louis-Claude Paquin sur l'analyse réflexive du praticien sur sa pratique, agissant comme « un processus cognitif de retour de la pensée sur elle-même qui favorise le développement de sa capacité analytique et de son esprit critique. » (Paquin, 2014, p. 12).

2.2.3 Les montages vidéos

Une dimension très importante que ni le *moodboard* ni le journal ne peuvent traduire est la temporalité. L'espace scénographique est régi par la durée de la représentation. Il se développe selon une certaine partition qui, comme la musique, exige un rythme pour faire sens.

La temporalité ne se calcule et ne se travaille évidemment pas comme les autres paramètres de l'espace. Elle ne peut être au début que vaguement suggérée par la longueur du texte et ses didascalies. J'en avais une idée pour certains passages, mais il me fallut attendre le début des répétitions pour tester la rythmique et la durée de l'ensemble. Sachant que nous ne bénéficierions que d'un très court laps de temps d'entrée en salle, il me fallait avancer et communiquer ma vision avec le reste de l'équipe le plus en amont possible. Il me fallait donc pouvoir chronométrer les segments que nous avons travaillé en répétitions.

Pour résoudre ce problème, j'ai choisi la vidéo. Peut-être peut-il paraître contre-intuitif d'avoir choisi ce médium alors que Pallasmaa (2009) dans son livre *The Thinking Hand* nous suggère de nous éloigner de la bidimensionalité de l'image numérique dans notre travail conceptuel. Je réalisais toutefois que le support n'était pas une finalité, mais plutôt une partition visuelle et sonore qui s'approchait beaucoup plus de l'expérience théâtrale que ne l'aurait fait une série de dessins. La vidéo avait sur le dessin les qualités sonores et rythmiques qui rassemblaient plusieurs éléments scénographiques en une synthèse claire et précise. J'ai donc pu juxtaposer des extraits sonores et vidéos enregistrés en répétition aux images d'inspiration et croquis déjà existants. (voir Annexe B)

2.3 *The Picture of Dorian Gray*

Pour appliquer mes réflexions à un travail scénique j'ai choisi comme « pré-texte » dramaturgique autour duquel bâtir ma création *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. C'est par hasard ou par intuition que m'est revenu en tête ce roman lu plusieurs années auparavant. Je ne savais pas en quoi cet ouvrage rejoignait mes interrogations conceptuelles, mais je fus plus qu'agréablement surpris des possibilités qu'il offrait en accord avec l'ensemble des thèmes qu'a couvert l'écriture de ce mémoire, de l'influence cognitive au phénomène perceptif. Mon analyse du roman s'est ainsi approfondie à travers les différents stades de ma recherche, m'apportant des points de vue variés sur son sens et son histoire. Ce que nous verrons plus loin.

2.3.1 Accompagnement dramaturgique

Pour m'accompagner dans l'adaptation du texte original en matériaux théâtraux j'ai fait appel à une collaboratrice de longue date, Édith Patenaude, à titre de conseillère dramaturgique. C'est à travers nos quelques rencontres que j'ai tout d'abord pu détacher du roman les moments qui m'étaient les plus chers et en clarifier le sens et la

fonction dans la représentation finale. Avoir cet œil extérieur et neuf sur l'œuvre me permit de la revisiter hors des préconceptions que je m'en étais faites et de concrétiser ma pensée. Édith pouvait alors agir en quelque sorte comme premier public autre que moi-même. Pourquoi un tel élément me paraissait-il plus important que les autres ? Quelles images m'inspirait-il ? Quelle expérience désirais-je faire vivre aux spectateurs ? Ayant collaboré ensemble sur plusieurs autres créations notre langage et les valeurs que nous chérissons dans le travail scénique nous étaient déjà familiers et c'est en toute confiance que nous pouvions poursuivre la réflexion sur nos processus respectifs. Nous avons établi que je ferais appel à elle dans les premiers mois de recherche consacrés à l'écriture (nous avons eu trois rencontres), et puis qu'elle serait invitée à la fin du processus.

2.3.2 Synopsis

The Picture of Dorian Gray est un ouvrage emblématique du dandysme anglais de la fin du 19^e siècle. Il raconte l'histoire d'un jeune éphèbe à la beauté exceptionnelle, qui craignant sa propre décrépitude, échange de manière mystérieuse sa condition mortelle à celle de son portrait. Les marques de vieillesse et de ses vices s'inscrivent alors dans le tableau, laissant Dorian intouché par le temps. À travers ce mythe d'un narcissisme moderne à la jeunesse éternelle, Oscar Wilde questionne la valeur morale de la beauté et du plaisir. Il y confronte notre rapport sensoriel à l'art et au monde, cherchant par l'expérimentation des sens une possible rédemption de l'âme. Cette réflexion de Wilde soulève encore aujourd'hui des questions non seulement sur le rôle de l'artiste, mais également sur le phénomène perceptif.

2.3.3 Matière et esprit

Le thème de l'influence est abordé à plusieurs reprises dans *The Picture of Dorian Gray*. Il y est plus précisément question de la relation, voire de l'interdépendance qui existe entre la perception de l'esprit et le monde qui nous entoure. Cette vision

correspond à la démystification des phénomènes encore inexplicables qu'engendrèrent les découvertes scientifiques dans les domaines physique et neurologique de la fin du 19^e siècle. En ce sens Gray rejoint la créature de Frankenstein et le double du Docteur Jekyll, devenant un de ces monstres que l'avènement de la science aura engendrés. L'exploration du psychique à l'intérieur de l'homme, selon Jung (1875-1961) correspond à la perte d'une compréhension mystique du monde extérieur (Hal, 1989). Le nouveau mystère est le passage vers la conscience de l'individu. Nous pouvons déjà pressentir dans cette idée la tension des rapports empiriques et intellectualistes auxquels tente de répondre la phénoménologie de la perception dont nous avons discuté au chapitre 1. Ce n'est plus Dieu qui regarde, c'est nous qui regardons. Il faut d'ailleurs noter l'absence de procédés magiques ou de rituels religieux dans la création du portrait de Dorian, il n'y a pas non plus d'entité extérieure responsable de sa transformation. Contrairement à Faust qui troque directement avec Méphisto, la transformation de Dorian se joue à l'intérieur de lui-même. La tension se situe entre la morale et le plaisir, entre la tête et le corps. Cette réappropriation de l'esprit sur la matière est clairement lisible dans une de ses réflexions : « *The separation of spirit from matter was a mystery, and the unison of spirit with matter was a mystery also.* » (Wilde, 1891, p. 70).

Dans son analyse du roman de Wilde, Michael Davis (2013) expose l'intérêt que portait l'auteur aux théoriciens contemporains tels W. K. Clifford, James Sully et William James, philosophes et penseurs dont les études s'intéressent à l'effet de l'esprit sur la perception du corps. Il avance que certaines de leurs réflexions peuvent être observées dans le roman : « [...] without thought or conscious desire, might not things external to ourselves vibrate in unison with our moods and passions, atom calling to atom in secret love or strange affinity? » (Wilde, 1891, p. 123).

Davis propose que cette réflexion n'exprime pas une réduction de l'esprit à la matière, mais bien au contraire, « la possibilité que l'esprit puisse en quelque sorte influencer la

matière du tableau » (Davis, 2013, p. 547). Si, en effet, notre compréhension de ce qui nous est extérieur passe par nos sens et que ces derniers sont régis par notre esprit, n'est-il pas approprié de questionner l'existence d'une concrète et immuable réalité ? Comment nous serait-il alors possible de la percevoir ? S'amorce ici la reconnaissance de la participation de l'esprit dans le phénomène de la perception. Tout acte de perception est avant tout un acte de création.

2.3.4 Centralité et périphérie chez Dorian Gray

La notion du contexte prise dans sa fonction symbolique et idéologique nous permet de mettre en parallèle notre cadre conceptuel ainsi que la dramaturgie de *The Picture of Dorian Gray*. Pour faire ce premier pas, revenons au théâtre victorien utilisé précédemment en exemple dans la production d'espace chez Lefebvre. Dans le roman, l'auteur utilise ce même lieu comme métaphore entre l'image et l'identité lorsque Dorian découvre l'imposture qu'engendre l'illusion à travers la jeune actrice Sybil. Son amour pour cette dernière est provoqué par la magnificence de l'artifice théâtral. Une fois la réelle nature de Sybil dévoilée, Dorian dévoilera lui aussi une personnalité contradictoire à son image. C'est cette révélation qui déclenchera la transfiguration du portrait. Les deux personnages seront ainsi profondément blessés par la prise de conscience que l'objet de leur passion n'est fondé que sur l'apparence. Wilde plante ici une idée qui sera récurrente tout au long du livre : l'opposition entre réalité et beauté. « Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that very reason. Ugliness was the one reality. » (Wilde, 1891, p. 214). Dès le premier chapitre du roman s'installe un débat entre la connaissance et la beauté, comme si ces deux états ne pouvaient être compatibles. « (...) beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. » (*Ibid*, p. 9). Détacher ainsi l'expérience esthétique de celle, réflexive, la condamne à ne jamais être jugée pour sa valeur profonde, sa signification, sa provenance, bref son contexte. « Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault. » (*Ibid*,

p. 5). L'aspect surnaturel qu'implique la beauté immuable de Dorian résulte de son imperméabilité au contexte : ni le temps ni le vice ne peuvent altérer son image. Cette idée de la beauté est en complète opposition à celle de Pallasmaa selon laquelle « beauty is not a detached aesthetic quality; the experience of beauty arises from a grasping of the unquestionable causalities and interdependances of life » (Pallasmaa, 2009, p.12). Dans cette tension idéologique entre la production de l'image et sa perception se trouve pour moi le nœud dramaturgique de ma recherche. Comment le possible enrichissement de l'image scénique pour le spectateur peut-il être influencé par son contexte sensoriel ?

2.4 Synthèse

C'est donc en liant entre elles les réflexions et pratiques de Lefebvre, McKinney et Pallasmaa que s'est construite la méthodologie de ce projet. Bien que les étapes de travail et les outils pressentis se soient modifiés tout au long de mon processus, les raisons qui ont motivé ces choix sont demeurées fidèles aux paramètres de recherche établis ; à la fois pour épouser le médium théâtral et les objectifs poursuivis, mais également pour atteindre une meilleure compréhension de leurs sens et de leurs fonctionnements.

Je considère maintenant que c'est dans cette évolution propre à l'autopoïétique, que réside le plus grand nombre de réponses produites par ma recherche. L'invention, l'expérimentation, l'analyse et la réinvention de la méthode par le créateur-chercheur lui permettent une constante évolution de sa pensée et de l'œuvre dans laquelle il la projette. Cette position autoréflexive m'a libéré d'une dépendance face au public. La création de mon mémoire a ainsi pu se faire dans l'anticipation de la représentation, me projetant dans le corps des spectateurs, jouant leur rôle en quelque sorte.

Aussi, en explorant plus à fond les liens thématiques présents entre *The Picture of Dorian Gray* et ma recherche, son choix comme matière dramatique me paraît dorénavant essentiel et précieux. Les propos de Wilde ont autant servi le fond que la forme de ma création ; le lien entre la centralité et la périphérie, tout comme la tension entre la subjectivité de la perception et l'objectivité de la matière se mêlent aux réflexions des autres penseurs mentionnés précédemment. L'ensemble de ces idées forment le cadre que je me suis imposé pour débiter le travail de création décrit au prochain chapitre.

CHAPITRE III

LA CRÉATION DE DORIAN

*The process takes precedence over its result,
if only because the latter is impossible without the former.*

— The Thinking Hand (Pallasmaa, 2009)

3.1 Adaptation et transposition spatiale

J'aimerais maintenant m'attarder à la construction de l'objet scénique engendré par ce mémoire. Si le choix de *The Picture of Dorian Grey* s'est avéré judicieux sur le plan thématique, une adaptation du roman exigeait tout de même un travail d'adaptation entre les médiums du livre et de la scène ; un transfert qui allait me permettre d'inventer mon propre langage et ainsi me libérer d'un format littéraire et théâtral conventionnel. L'écriture du texte (ou plutôt de la partition) visait à transcender le mot vers l'espace ; utiliser le déploiement du dispositif scénique comme mode premier d'expression.

3.1.1 Structure de la partition

La première forme que j'ai imaginée pour ce projet est un quadriptyque : une performance scénique divisée en quatre tableaux. Toutefois cette idée m'est arrivée trop tôt et trop vite pour que je puisse en retracer l'origine. Est-ce la transposition du livre découpé en chapitres, un écho au chemin de croix des mystères moyenâgeux, une simple analogie au tableau du portrait ? Je ne peux maintenant que témoigner de son efficacité et de sa justesse. Sans en connaître le sens ni l'utilité, cette forme s'est prouvée indissociable à ma réflexion –

comme le dessin d'une lettre appartient à un son, puis à un mot, puis à un monde, comme si toute idée imposait en nous sa propre géométrie.

À travers le processus d'écriture, le nombre de tableaux a oscillé entre trois et cinq pour finir à quatre avec l'ajout d'un prologue et d'un épilogue. Ce qui unissait tous ces morceaux les uns aux autres, comme les perles d'un collier sur leur fil, était la courbe dramatique. Encore incertain de savoir comment devait se bâtir la performance et comment en matérialiser l'essence sur scène, j'ai présenté à ma conseillère dramaturgique un croquis très simple d'une courbe ascendante et descendante, balisée de quelques points spécifiques, qui s'avèrerait fondamental dans l'écriture à venir (figure 3.1). Par ce trait nous pouvions voir la modulation d'intensité et les points d'orgue qui seraient éventuellement distribués entre les diverses conceptions.



Figure 3.1 Dessin de la courbe dramatique (juin 2017)

Elle se décrit comme ceci :

- Le prologue n'était qu'un point. J'y vois une mise à niveau pour les spectateurs.⁶
- Le premier tableau représenté par une ligne droite sert d'introduction pour les personnages et les thèmes explorés à travers la pièce.
- C'est au deuxième tableau que s'opère une première rupture. La mort de Sybil et le commencement de la métamorphose du portrait amorcent une ascension de la courbe.
- Cette montée se continue à travers tout le troisième tableau consacré aux jeux sensoriels produits principalement par le son et la lumière. Elle se conclut en atteignant un paroxysme.
- À partir de ce moment, la ligne dramatique redescend.
- L'épilogue est l'image miroir du prologue, nous ramenant au point isolé.

3.1.2 Dramaturgie de l'absence

Une autre précieuse contribution d'Édith à l'écriture de ce projet fut de questionner la représentation du personnage de Dorian Gray. Bien que singulière cette question soulevait pour nous l'enjeu de l'adaptation d'un roman à la scène. Le peu de descriptions physiques qui sont faites dans le roman au sujet de l'apparence de Dorian et de son portrait nous laisse libres d'imaginer ce que pour chacun d'entre nous l'ultime beauté représente. Le lecteur comprend ainsi par l'émerveillement des personnages face au protagoniste, le pouvoir de fascination qu'il exerce sans pour autant le voir. Ce n'est donc pas la beauté de Dorian qui nous touche, mais plutôt celle du langage de Wilde. Cette capacité du mot écrit et de la description narrée nous semblait être une clé dans l'incarnation du personnage. Comment était-il possible de créer sur scène une incarnation d'une beauté équivalente à celle

⁶ La mention aux spectateurs à travers ce chapitre s'adresse avant tout au spectateur intériorisé du créateur-chercheur et à l'anticipation d'un réel public. Aucune réelle analyse ou étude n'ont été menées à cette fin lors des 3 représentations finales.

suggérée par le roman ? Cette question entraînait une sérieuse réflexion sur ce qu'était la beauté au théâtre et à savoir si elle était aussi universelle que semblait le croire Lord Henry. Notre conclusion fut qu'elle ne l'était pas. Étant déjà elle et moi en désaccord sur l'apparence que nous lui attribuions, il était difficile de trouver quelqu'un (fut-il acteur ou danseur) qui puisse à la fois posséder un charisme exceptionnel tout en gardant l'attitude de candeur et d'innocence qu'incarnait Dorian.

C'est en cherchant ainsi une matérialité au personnage, et par conséquent aux mots qui le décrivaient, que fut créé le personnage du narrateur. Devenant un pont entre l'écriture de Wilde et la scène, sa présence et sa voix pouvaient alors nous suggérer les actions et pensées de Dorian. Dorian n'était plus une chose tangible, il existait seulement par l'espace négatif de son absence. Comme un jeu de points à relier, son image n'apparaissait au spectateur qu'en liant entre eux des fragments de textes et d'impressions. Formé uniquement par l'espace scénique, Dorian n'existait que dans la conscience de chacun. Par son absence physique de la scène, le personnage principal devenait la construction du spectateur. La construction de l'espace.

3.1.3 Le texte

L'apparition du narrateur, en solutionnant la présence de Dorian sur scène, me portait inmanquablement à questionner celle des mots de Wilde. Il me devenait nécessaire d'établir quelle quantité de texte était à conserver dans la performance ; un subtil dosage qui, en contrepois aux autres conceptions, se raffinerait jusqu'à la représentation finale.

Devant la richesse du vocabulaire de Wilde et l'acuité de son esprit, j'ai décidé assez tôt dans le processus que je ne me risquerais pas à l'écriture de nouveaux textes. Cette dimension du travail de création ne faisant pas partie de ma recherche, il me paraissait plus probant d'emprunter les dialogues déjà présents dans le roman pour les redonner aux acteurs, tout comme certains passages descriptifs appartenaient maintenant au narrateur.

Ma seule autre certitude concernant l'utilisation du texte original était d'en utiliser un passage du chapitre 11 que j'avais noté lors de ma première lecture plusieurs années auparavant :

Out of the unreal shadows of the night comes back the real life that we had known. We have to resume it where we had left off, and there steals over us a terrible sense of the necessity for the continuance of energy in the same wearisome round of stereotyped habits, or a wild longing, it may be, that our eyelids might open some morning upon a world that had been refashioned anew in the darkness for our pleasure, a world in which things would have fresh shapes and colours, and be changed, or have other secrets, a world in which the past would have little or no place, or survive, at any rate, in no conscious form of obligation or regret, the remembrance even of joy having its bitterness, and the memories of pleasure their pain. (Wilde, 1891, p. 152).

Ce passage se retrouve finalement à l'épilogue. Il laisse en moi la douce-amère impression du réveil, de la prise de conscience après l'ivresse, l'implacable retour à la réalité que l'extase fugace ne peut que retarder.

J'ai associé ce sentiment d'éveil à une image de mon *moodboard*, un tableau intitulé *Après le Déluge* de George Frederic Watts (1817-1904) (figure 3.2). Achevé la même année que la parution de *The Picture of Dorian Gray*, il fut inspiré à l'artiste par la perte de moralité que ce dernier observait chez ses contemporains. Il y illustre le besoin de repentance en nous suggérant un monde purifié de ses péchés par le déluge. Le feu émanant du soleil qui y est représenté n'est pas sans me rappeler les flammes brûlant le portrait de Dorian au dernier chapitre du livre. C'est aussi cette idée d'une purification par l'eau qui a inspiré l'ablution de Sybil par les servantes au quatrième tableau de la performance (figure 3.3).



Figure 3.2 *Après le déluge*, peinture à l'huile de Frederic Watts (1891),



Figure 3.3 Photographie de production, quatrième tableau (mai 2018). Crédit : Patrice Tremblay, EST-UQAM

L'intensité de cette œuvre, si abstraite pour son époque, pallie selon moi la quasi-absence d'une réelle critique morale par Wilde à la fin de son roman, bien qu'elle soit sous-entendue par le destin tragique de son héros. J'ai désiré souligner cette idée de repentance par l'ajout d'un autre texte du même auteur, *De Profundis* ; *La Ballade de la geôle de Reading* (Wilde,

1898). Il s'agit d'une longue lettre écrite pendant son séjour à la prison de Reading, dédiée à son ancien amant, le jeune Alfred Douglas. L'homosexualité étant alors interdite par la loi, le scandale entourant leur relation avait conduit à l'emprisonnement de Wilde deux ans plus tôt. À la fois un cri d'amour et une quête de repentance, Wilde y dépeint une relation terriblement destructrice et les blessures qui lui y ont été infligées par le caractère irresponsable, manipulateur et immature de son amoureux. À son tour victime du traitement cruel et désinvolte, Wilde adresse ici enfin une juste critique de cette figure de l'esthète incarnée autant par Dorian que par Douglas.

En puisant ainsi dans une autre source du même auteur il m'a été possible de déroger de l'histoire initiale du roman tout en respectant sa langue. Ce sont pour moi deux œuvres complémentaires tant la vie de Wilde et la fiction de Dorian s'y frôlent avec une certaine ironie. Alors que son roman débute par « To reveal art and conceal the artist is art's aim », il m'apparaît évident que Basil, Dorian et Henri ne sont chacun que différentes facettes de leur auteur.

Une seconde source littéraire s'est également glissée dans le texte; un extrait *de Roméo et Juliette* prononcé au quatrième tableau.

Viens, nuit solennelle, matrone au sobre vêtement noir apprends-moi à perdre, en la gagnant, cette partie qui aura pour enjeux deux virginités sans tache ; cache le sang hagard qui se débat dans mes joues, avec ton noir chaperon, jusqu'à ce que le timide amour devenu plus hardi, ne voie plus que chasteté dans l'acte de l'amour ! À moi, nuit ! Viens, Roméo, viens : tu feras le jour de la nuit, quand tu arriveras sur les ailes de la nuit, plus éclatant que la neige nouvelle sur le dos du corbeau. Viens, gentille nuit ; viens, chère nuit au front noir donne-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, prends-le et coupe le en petites étoiles, et il rendra la face du ciel si splendide que tout l'univers sera amoureux de la nuit et refusera son culte à l'aveuglant soleil... (Shakespeare, 2011, p. 124)

Cette réplique de Juliette est dite par Sibyl, alors qu'elle avance fantomatique sur scène encore plongée de fumée.

C'est donc en partant de ces quelques extraits choisis, de ma courbe dramatique et à l'aide des outils énumérés au chapitre précédent que s'est bâtie la partition de travail présentée à l'équipe lors de notre première lecture (voir Annexe A). Mélangeant aux dialogues mes images d'inspirations, des pistes sonores et de nombreuses didascalies, cette matière de base s'est avérée riche et représentative de la direction que je désirais prendre. Ainsi, bien sûr, plusieurs changements ont été apportés au cours des répétitions et de nos échanges, mais l'essence de la représentation finale y est toujours clairement lisible.

3.2 Espace scénographique

J'ai longtemps imaginé la scénographie de *Dorian* débiter par un prélude. J'avais le désir depuis les tous débuts de faire passer les spectateurs par un déambulatoire avant qu'ils ne prennent place dans l'espace de représentation. Alors que ce dernier restait pour moi indéfini, il me semblait nécessaire de créer un « avant spectacle », une sorte d'antichambre vers la performance. Le spectateur aurait pu ainsi explorer l'espace, vivre ses volumes, se rapprocher des objets et par conséquent développer une rencontre plus intime avec leurs qualités sensorielles.

Cette idée du double espace (ou plutôt de sa double utilisation) coïncidait avec la création d'un autre spectacle dont je signais au même moment la scénographie et assistais à la mise en scène. D'un registre tout autre, *Post Humains* (Leclerc, 2017) est un docu-théâtre sur le transhumanisme questionnant ses problématiques éthiques et morales. Cherchant tout d'abord à travers cette production à créer un espace d'échange et de discussion, sa dramaturgie autant textuelle que scénique propose un « parcours cognitif » pour le spectateur. Ce dernier est invité, avant de prendre place dans les gradins, à visiter un espace d'exposition sur la scène. Ce moment clé de la dramaturgie du spectacle, librement inspiré par le *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière (2008), est pour l'auteure Dominique Leclerc et moi-même un sas entre l'avant-spectacle et le spectacle, une étape de transition pour les spectateurs entre un état conditionné de réception passif et une amorce de réflexion.

C'est donc en ayant ce spectacle en tête que j'ai approché l'espace de *Dorian*. Pour ce dernier, la thématique du jardin me revenait constamment en tête. J'imaginai ainsi différents concepts principalement inspirés par une imagerie de plantes et de fleurs. Celle-ci pouvait se décliner de multiples façons et les jeux sensibles qui auraient pu s'y créer unissaient l'iconographie du livre à son discours. Cette thématique comme ouverture vers le *Portrait de Dorian Gray* imite d'ailleurs le roman dont le premier chapitre débute par la description des odeurs florales émanant d'un jardin.

The studio was filled with the rich odor of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn. (Wilde, 1891, p. 7).

La fleur, qui sert de métaphore à de nombreuses reprises à travers le livre, est pour moi un symbole qui traduit parfaitement la fragilité de la beauté. Wilde l'utilise tout autant pour décrire l'apparence de Dorian « (...) who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves. » (*Ibid*, p. 9) que son environnement « They were heavy with the perfume of the flowers, and their beauty seemed to bring him an anodyne for his pain. » (*Ibid*, p. 104) Visiter un jardin est une expérience sensorielle extrêmement stimulante. Le contact avec la nature est tactile, gustatif et sonore. De nature éphémère, il nous ramène au vivant et n'en est que magnifié. Je m'intéressais à la dégradation des fleurs qui, contrairement à la nourriture ou à un animal qui se décompose, se fanent avec élégance. Leur odeur s'aigrit puis s'évapore, leurs feuilles ternissent, sèchent et s'effritent.

Le déambulateur est lentement disparu de l'écriture du spectacle. Plus mes idées se développaient et plus la pertinence d'un dédoublement spatial s'effaçait. Alors que les tableaux prenaient forme et que la courbe dramatique se devinait lentement, rien ne semblait unir l'idée de déambulateur au reste. Les tableaux devaient se suffire à eux-mêmes. Le passage des spectateurs de « l'extérieur » de la salle à leurs sièges a tout de même continué à être considéré dans la construction des gradins, le choix des entrées et la disposition générale de la scénographie. L'idée du déambulateur n'aura été que passagère.

Initiatrice de l'ensemble, mais pourtant délaissée en route, elle fut tel l'échafaudage d'une voûte, permettant de positionner les différents blocs dramaturgiques de la performance jusqu'à ce que ceux-ci s'entassent et se maintiennent seuls pour que l'échafaudage soit ensuite retiré.

De cette exploration est demeurée l'image du bouquet. En lui se trouve tout le jardin. Fil narratif majeur, il ouvre et clôt le spectacle. Ses trois apparitions sont pour moi les seules représentations physiques de Dorian sur scène et nous donnent à voir la déchéance de son portrait. Il y a dans un bouquet de fleurs fanées une poésie qui touche chez moi la nostalgique et cruelle beauté de la vieillesse et de la mort. Dans ma création, l'idée d'illustrer cette transformation par ce rituel simple et régulier représente parfaitement l'idée de la durée et de ce mouvement à la fois cyclique et dégénératif.

3.2.1 Espace de représentation

Le travail d'adaptation du texte m'a progressivement dirigé vers le second espace de *Dorian* : l'espace de représentation. Dans cet espace, frère du déambulatoire qu'il avait fini par complètement avaler, la question de l'attention du public se posait toujours. Mon désir initial était d'avoir un plateau de jeu très grand et vide, permettant d'agir sur les spectateurs depuis le plus grand nombre d'angles possible, utilisant ainsi la quasi-totalité de leur périphérie sensorielle. Je souhaitais « construire » un environnement immersif qui puisse s'adresser autant, sinon plus à l'ouïe des spectateurs et à leurs sens haptiques qu'à leur vision. Devant l'immensité des possibilités qu'offrait ce canevas sans délimitations claires, une question essentielle persistait : si l'entièreté de l'espace est utilisée également autour du public, à quoi se réfère une chose qui en serait périphérique ? Si je désirais parler de périphérie sensorielle, il me fallait convenir d'un centre à cette périphérie. Pour cela je me devais de pouvoir contrôler le regard des spectateurs vers un axe central, et pour y parvenir il me fallait tout d'abord l'encadrer. Parce que justement elle utilise la vision ciblée comme principal accès et qu'elle se sert du cadre de scène comme délimitation, la configuration scénique traditionnelle à l'italienne m'apparaissait lentement, et contre toute attente, être idéale pour cette recherche.

3.2.2 Le cadre scénique

Les concepts du hors-champ et du hors-cadre se réfèrent toujours à une forme de cadrage, qu'il soit concret ou virtuel. Dans une construction scénique qui souhaite contrôler la vision des spectateurs et qui s'intéresse à la notion de périphérie, son utilisation me parut soudainement obligée. La notion du cadre s'applique d'ailleurs à plusieurs images du roman que j'ai retenues comme essentielles au récit : notamment le cadre du portrait et le cadre de scène du théâtre de Sybil. Il n'est pas ici seulement fonctionnel, il est aussi symbolique. Il souligne l'artifice en séparant du réel ce qu'il entoure, délimitant ainsi le vécu du paraître. Il me fallait donc le défier, le transposer, aller au bout de son concept. La disposition à l'italienne vers laquelle s'orientaient dès lors mes inspirations étant une construction pour et par le regard offrait un point de départ idéal à la déconstruction des codes scéniques.

En acquiesçant à ce modèle limité par son cadrage et basé sur la centralité du regard (celui du Prince), je me donnais des contraintes claires. Il aurait été présomptueux après tout d'ignorer la tradition dans laquelle s'ancrent ma pratique et ma formation. Bien que le théâtre du vingtième siècle ait été drastiquement marqué par de nombreuses tentatives de s'en libérer, cette disposition de l'espace demeure inséparable pour les spectateurs des schémas d'appréhension dont ils ont hérité tout comme de l'imaginaire, des souvenirs et des émotions qu'ils rattachent au théâtre (Feldman, 2012, p. 6).

3.2.3 Le public

La disposition des spectateurs en relation à l'espace de jeu s'est avérée un facteur déterminant de mon travail scénographique. De nombreux croquis de mon journal m'ont amené à une *première proposition spatiale* (figure 3.4). J'ai tout d'abord imaginé que le plancher même de la salle puisse servir d'aire de jeu, les spectateurs s'y trouvant au centre. J'ai toutefois été bien rapidement confronté à la question des angles de vision. Je souhaitais que tous les sièges soient au même niveau pour permettre aux spectateurs une homogénéité des points de vue, il leur devenait alors par contre impossible pour tous les spectateurs de

voir un objet qui ne serait pas situé bien au-dessus du niveau des têtes. Ce facteur réduisant grandement les possibilités scéniques j'ai dû renoncer à cette première idée.

Dans une *seconde proposition* (figure 3.5) l'aire de jeu entourant toujours le public était maintenant bâtie de praticables. Je souhaitais tout de même que si les acteurs étaient surélevés et les spectateurs placés dans des gradins, la rangée de sièges la plus haute ne dépasse pas la hauteur de la scène. Je me plaisais à imaginer les spectateurs pénétrer dans leur espace comme on entre dans un bain, surplombé par le dispositif scénique et la performance. Après plusieurs dessins de coupe à alterner la hauteur de la scène et celle des rangées de spectateurs, j'en suis arrivé aux proportions suivantes (figure 3.6). Renversant ainsi le cadre de scène à l'italienne horizontalement autour du public, celui-ci ne cernait plus seulement la scène et les acteurs, mais l'ensemble du public et de la performance. En quelque sorte, les spectateurs encadrés comme le fameux portrait devenaient en représentation.

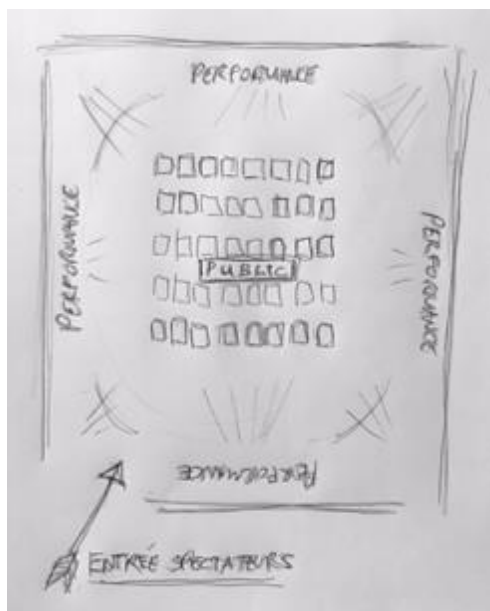


Figure 3.4 Dessin de la première proposition spatiale, juillet 2017

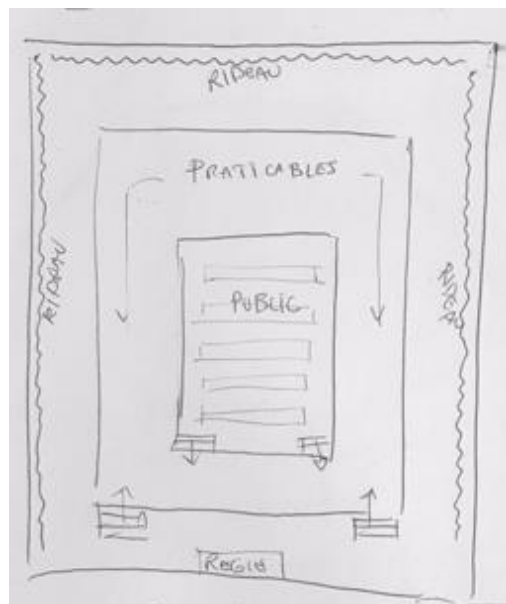


Figure 3.5 Dessin de la seconde proposition spatiale, septembre 2017

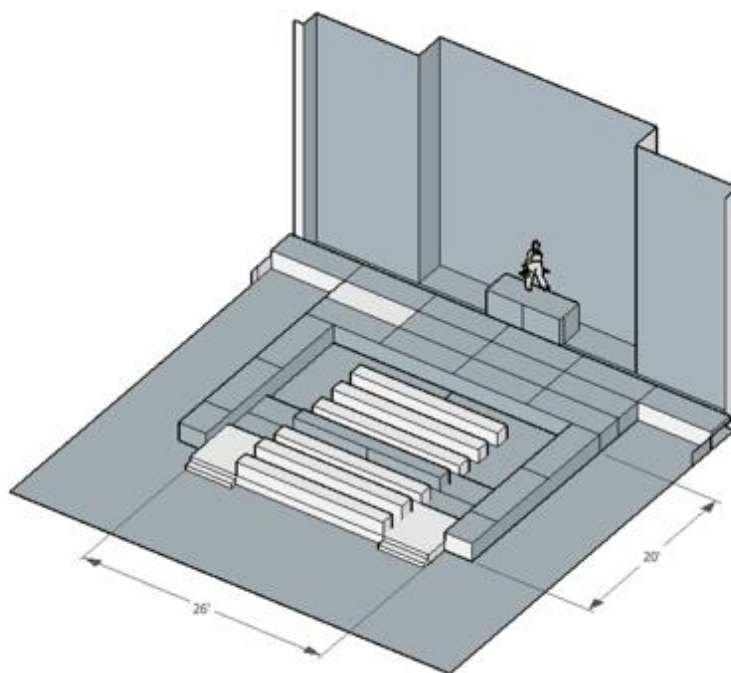


Figure 3.6 Visualisation de la troisième proposition spatiale, décembre 2017

3.2.4 Le Studio Théâtre Alfred-Laliberté

Tout comme l'avons vu avec Lefebvre, l'espace n'est jamais neutre et le studio « black box » n'échappe pas à cette affirmation. Le pendrillonage n'égale pas l'infini, le plafond est une réelle limite et les normes de sécurité exigent (hélas) des signes de sortie lumineux. Nous sommes toujours quelque part. Le Studio Alfred-Laliberté de l'UQAM, où allait être présenté mon essai, est un lieu très particulier dont l'architecture singulière peut être perçue autant comme une contrainte qu'une opportunité. Présentant sur trois de ses côtés des gradins surélevés, le théâtre demeure assez vaste pour que son espace central puisse devenir, une fois habillé à l'allemande, une boîte noire d'environ 50' par 50' (figure 3.7). Cette possibilité de créer un espace à l'intérieur d'un autre m'a amené à imaginer une possible suite de théâtres gigognes. Je ne savais pas exactement comment l'utiliser, mais cet espace me ramenait sans cesse à une réplique de Lord Henry : « Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play. Or rather we are both. We watch ourselves, and the mere wonder of the spectacle enralls us. » (Wilde, 1891, p. 118). Cette éventuelle mise en abîme de la représentation a alors déclenché dans ma vision du spectacle une opportunité d'ouverture et de fermeture du cadre, modifiant pour chaque tableau la relation du spectateur à sa périphérie sensible et à la profondeur du plateau. Une logique s'établissait lentement.

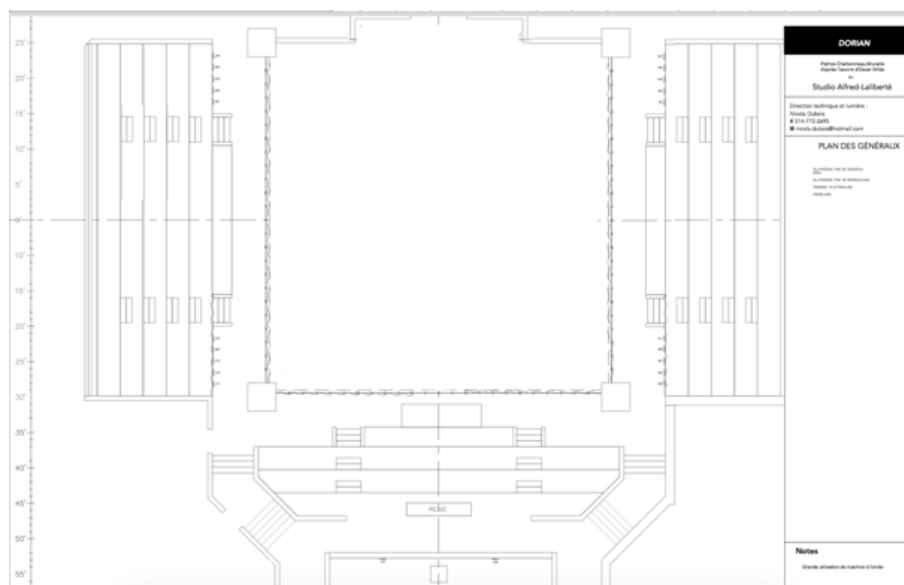


Figure 3.7 Plantation du Studio Théâtre Alfred-Laliberté⁷

3.2.5 Ouverture et fermeture

C'est en cherchant comment représenter le théâtre de Sybil que j'ai débuté le jeu de mouvements des rideaux autour du public. L'utilisation des gradins permanents du STAL me semblait un incontournable dans la création de ce lieu, me permettant d'illustrer la scène et la salle de spectacle sans pour autant nous formaliser de la disposition du réel public. Par contre, ces mêmes gradins m'étaient tout à fait inutiles pour le reste de la performance. En considérant ces différentes options je me suis aperçu qu'avec l'ouverture et la fermeture de l'habillage il me devenait possible de travailler à la fois autour d'un cadre de scène conventionnel, mais également de retrouver une ouverture périphérique quasi totale autour des spectateurs. En reprenant la courbe dramatique, j'ai alors exploré les stades de l'habillage pour chacun de mes tableaux selon l'expérience souhaitée. Ces derniers sont illustrés dans le découpage au point 3.3.

⁷ Plan fourni par l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

En utilisant ainsi entièrement le dispositif scénique autour des spectateurs comme outil dramaturgique, je venais de trouver une des principales clés de ce mémoire. Pour me permettre tous ces changements, j'ai dessiné une version quasi finale de la scénographie (voir figure 3.8). Il ne s'agissait pas vraiment de concevoir un décor dans le sens plus convenu du terme, mais plutôt de construire un théâtre sur mesure à même la salle de spectacle dont les mécanismes d'ouverture et fermeture des rideaux deviendraient le moteur principal du langage scénique.

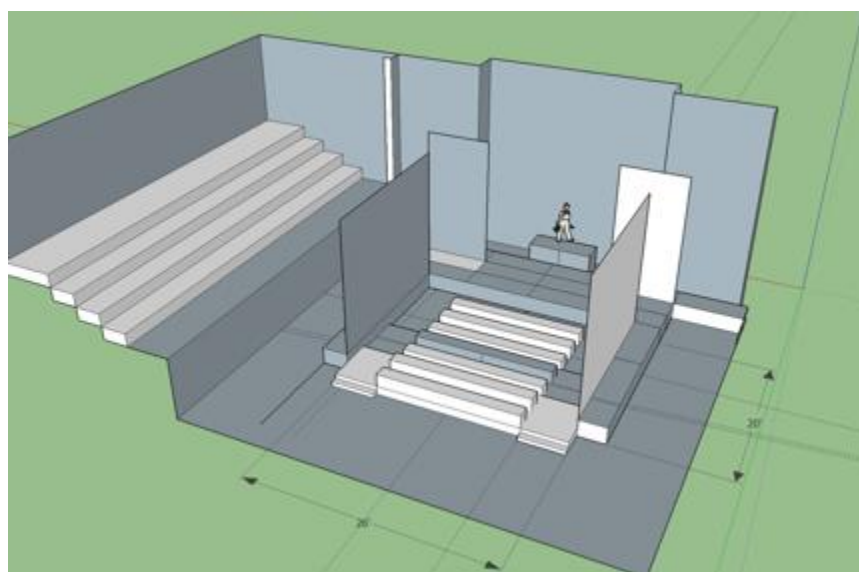


Figure 3.8 Visualisation de l'espace, 5 février 2018

3.3 Découpage de la performance

Afin de comprendre comment les lignes théoriques et la méthodologie précédemment discutées ont directement nourri le travail de conception, je revisite ici la présentation finale un tableau à la fois à l'aide de croquis et de plans. Je m'intéresse principalement à l'adaptation du roman en matériaux scéniques et à l'idéation de l'espace scénographique. Ces aspects correspondent aux composantes fondamentales proposées pour mon évaluation et visent plus directement les questionnements explorés.

3.3.1 Entrée du public

Pour éviter le plus possible de dévoiler le dispositif aux spectateurs, leur entrée se fait par le passage qui mène du hall au-dessous des gradins frontaux (voir figure 3.9). Le trajet qui mène à cette entrée demande un détour par un petit escalier intérieur et un couloir de l'arrière-scène. La complexité de ce détour prive les spectateurs de repères visuels et crée chez ceux qui sont peu familiers avec le STAL une certaine confusion qui, bien que légère, n'était pas pour moi sans intérêt. L'entièreté du dispositif étant plongé dans le noir, très peu est laissé à deviner pour les spectateurs. Ils entrent dans un espace anonyme : tableau noir.

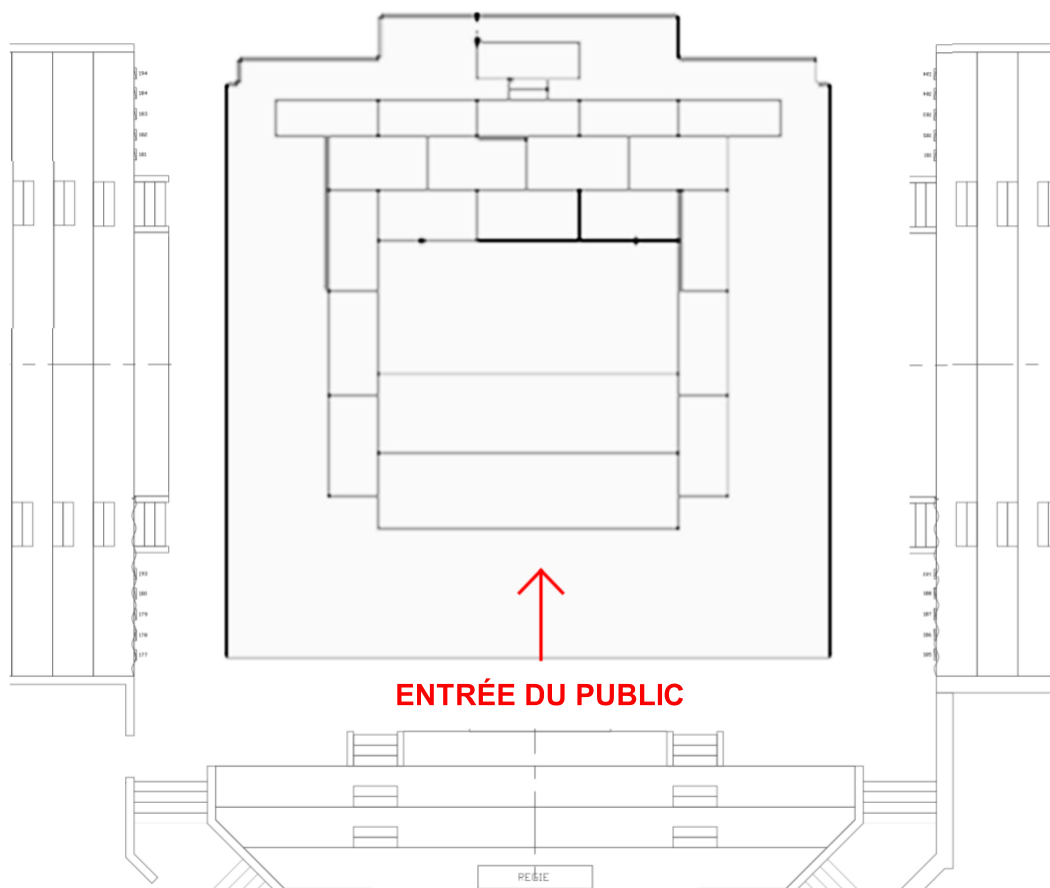


Figure 3.9 Entrée du public sur plantation du décor, février 2018

3.3.2 Prologue

Noir

Tout commence par le point.

Nous commençons ici notre exploration du champ visuel par sa plus simple unité : le point. Très lentement, de manière imperceptible, apparaît le bouquet de fleurs tel un spectre placé au centre de la scène (figure 3.10). Son positionnement détermine l'axe central de l'espace et la répétition de cette image tout au long de la performance agit comme un constant retour au point zéro (figure 3.11). Ce long *fade-in*, de l'obscurité totale à la reconnaissance de l'objet, oblige le spectateur à concentrer son attention de manière inhabituelle. Voit-il quelque chose ? Qu'est-ce ? L'effort de concentration de la rétine crée alors un léger tremblement de la forme. On reconnaît ici des traces du travail de Claude Régy décrit au premier chapitre. Commence alors l'exploration des champs perceptifs chez le spectateur.

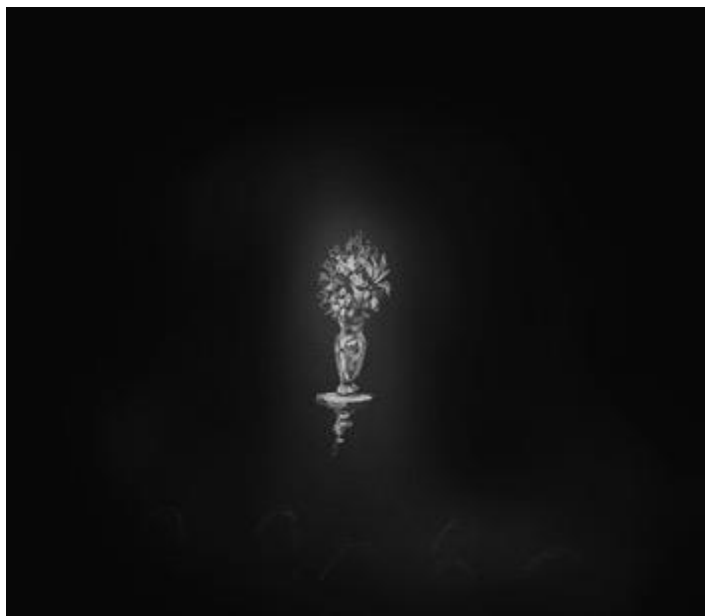


Figure 3.10 Croquis du prologue (septembre 2019)

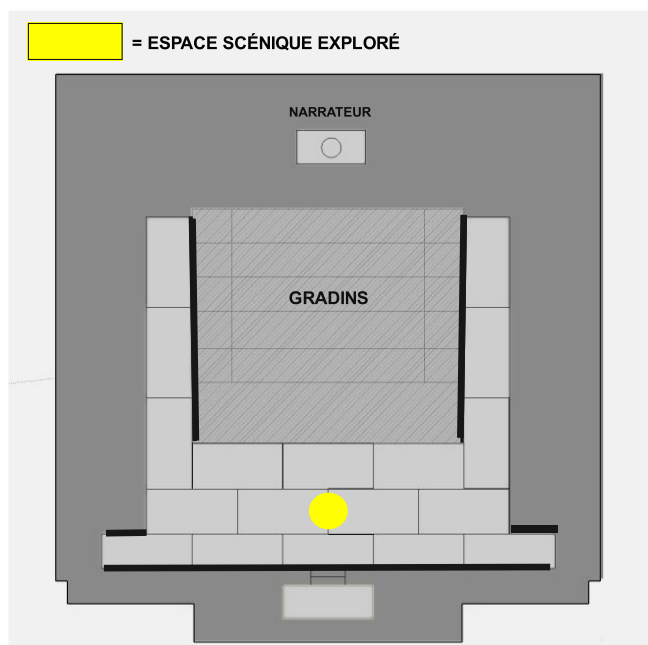


Figure 3.11 Schéma spatial du prologue (avril 2018)

Il est à noter que l'ajout de fumée atmosphérique n'a pas encore débuté. Les faisceaux de lumière éclairant le bouquet n'ayant alors pas d'obstacle sur lequel se refléter, demeurent invisibles avant d'atteindre l'objet, ce qui contribue à détacher l'objet de tout repère spatial. Pour cette même raison, nous avons limité le plus possible toute ombre ou résidu lumineux sur le reste du décor. De plus, la voix du narrateur est diffusée à travers l'ensemble des haut-parleurs pour en brouiller la provenance et, comme la lumière, dérober aux spectateurs tout moyen d'orientation.

3.3.3 Tableau 1

Du point naît la surface.

Ma recherche questionnant l'utilisation du cadre scénique à travers sa déconstruction il m'apparaissait cohérent de débiter par son utilisation la plus classique. Directement inspiré par la peinture, plus particulièrement celle de Anne Françoise Couloumy (1961 – ...) (voir figure 3.12), j'utilise ici les codes du théâtre à l'italienne de manière assez formelle : un habillage en pendrillons de chaque côté se resserrant vers le lointain et un mur de fond

parallèle au cadre de scène (figure 3.12). La profondeur restreinte du plateau oblige les personnages à des mouvements latéraux sur une bande étroite entre cour et jardin.



Figure 3.12 *Minuit*, peinture à l'huile d'Anne Françoise Couloumy (2009)

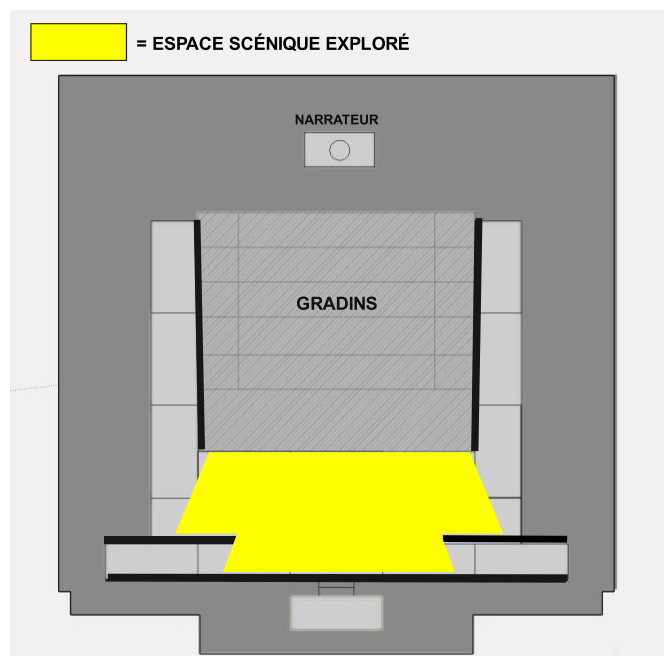


Figure 3.13 Schéma spatial du premier tableau (avril 2018)

Le bouquet de fleurs demeure au centre de l'espace, mais les actions des deux servantes se déroulent maintenant légèrement sur le côté. En nous fiant au schéma du champ visuel, nous demeurons donc sensiblement dans le domaine de la vision ciblée (figure 3.14).

Pourtant l'intrigue principale de ce tableau ne se déroule pas sur scène. Le réel moteur narratif est un dialogue entre Basil et Lord Henry qui nous est accessible uniquement par une piste sonore provenant du côté jardin. Interdit au regard des spectateurs, cet épisode raconte la situation initiale des personnages, puis l'élément déclencheur par l'apparition de Dorian Gray. Cet ailleurs nous est simplement suggéré par l'amorce d'un pan de mur et la lumière émanant des coulisses. La cadre de scène ne sert donc pas ici à mettre de l'avant le propos. Bien au contraire, c'est la présence hors-cadre qui nous intéresse avant tout. L'incapacité du spectateur à voir le sujet ouvre les possibles de ce qui se cache derrière, créant une tension entre ce qui est vu et ce qui se passe hors du cadre.



Figure 3.14 Croquis du tableau 1 (septembre 2019)

Pour maintenir un lien entre ces deux actions simultanées (celle visible des servantes s'affairant à préparer le thé et celle intangible des deux autres personnages), trois moments les rattachent ensemble par une synchronicité du propos et du geste (tableau 3.1). Outre ces trois points d'ancrage entre les trames visuelles et auditives, l'entrecroisement des idées confond la production de sens et force par un nouveau moyen l'exercice d'écoute du spectateur. Alors que le prologue exigeait une attention particulière de la vue, c'est maintenant au tour de l'ouïe. Cet inconfort souligne à la fois le potentiel de suggestion du hors-cadre scénique et la dépendance naturelle que nous avons face aux stimuli opérant dans la zone visuelle centrale.

Ce premier tableau se conclut par un retour à l'image du bouquet au centre de l'obscurité.

TEXTE	DIDASCALIES
« Ce sont les laids et les sots qui ont la plus grande chance. Ils peuvent prendre leurs aises et regarder le monde d'un air béat. S'ils ne connaissent jamais la victoire, ils ne connaissent pas plus la défaite. Ils vivent comme nous devrions tous vivre, insoucians, indifférents et ignorants. »	La servante revient en scène et se poste en attente, regardant autour d'elle d'un air béat.
« J'ai alors l'impression d'avoir donné mon âme toute entière à quelqu'un pour qui elle n'est qu'une fleur à fixer à sa boutonnière. Une décoration faite pour flatter sa vanité, un ornement pour une journée d'été. »	La servante se dirige vers le vase du début, elle en cueille une fleur qu'elle sent avec ravissement et dépose dans le petit vase de cristal sur son chariot.
« La seule façon de se débarrasser d'une tentation, c'est d'y céder. »	La servante regarde une goutte de chocolat restée sur son doigt. Elle l'approche de ses lèvres, la dévorant des yeux. Elle va pour la lécher, mais est interrompue au dernier moment par l'entrée de l'autre servante.

3.3.4 Tableau 2

La surface devient volume.

Dans ce tableau nous quittons la forme du théâtre à l'italienne classique pour découvrir la multi dimensionnalité du dispositif jusqu'alors cachée. L'ouverture du cadre de scène et l'exploration des zones périphériques du champ visuel s'y produisent en quatre temps :

- La mise en abîme de la scène de théâtre (figure 3.15)
- L'envahissement de la périphérie (figure 3.16)
- Le déplacement du point de focus (figure 3.17)
- Le retour au point zéro (figure 3.18)

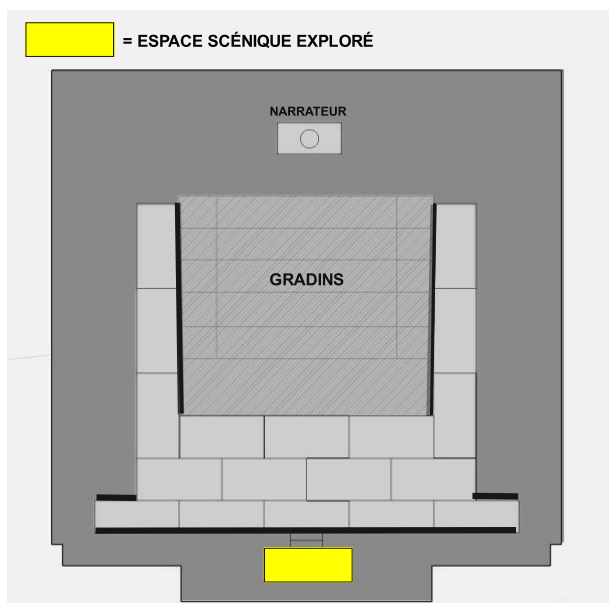


Figure 3.15 Schéma spatial du second tableau – mise en abîme de la scène de théâtre (avril 2018)

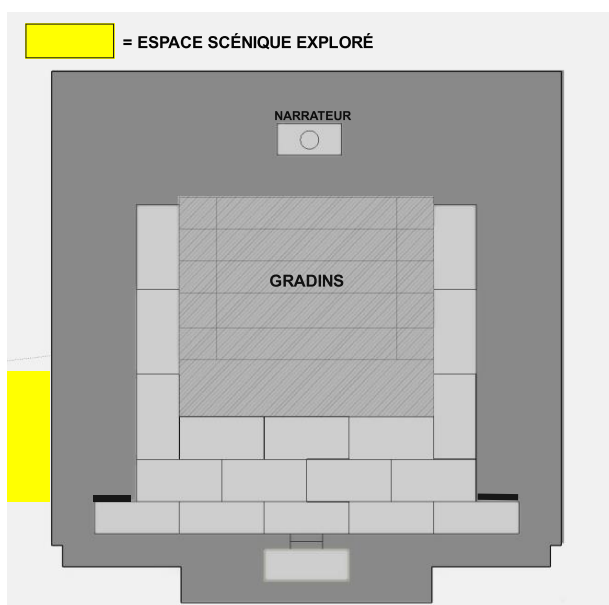


Figure 3.16 Schéma spatial du second tableau – déplacement du point de focus (avril 2018)

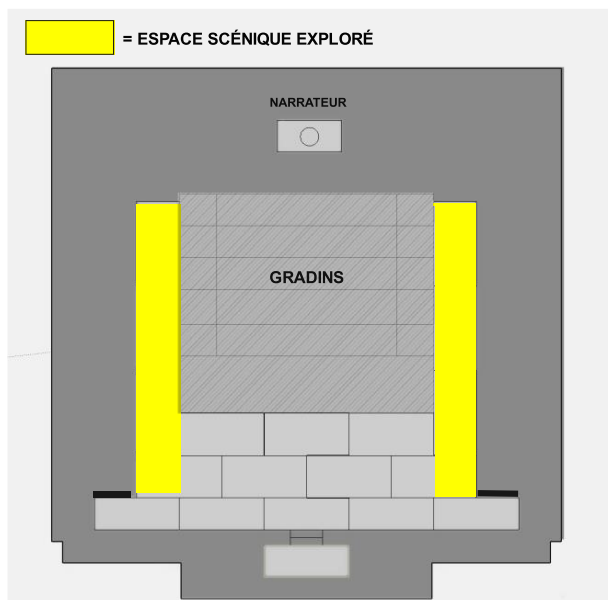


Figure 3.17 Schéma spatial du second tableau – envahissement de la périphérie (avril 2018)

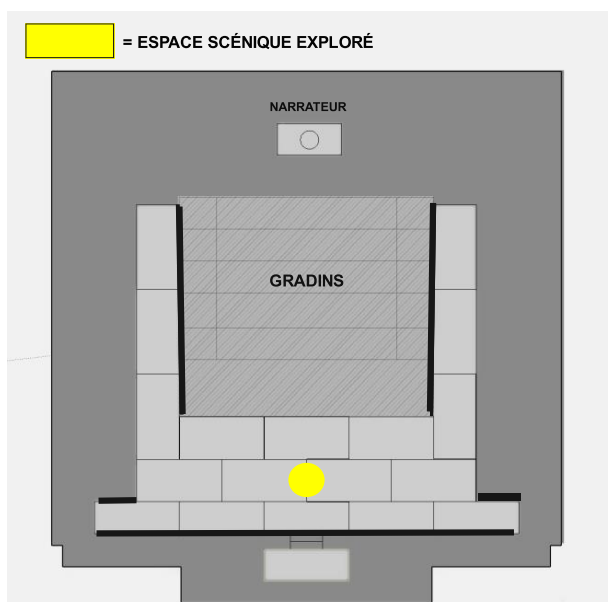


Figure 3.18 Schéma spatial du second tableau – retour au point zéro (avril 2018)

Nous débutons ce mouvement par l'ouverture en fond de scène sur un petit tréteau. Il représente le théâtre dans lequel Sybil performe un monologue de *Roméo et Juliette* peu avant sa rupture avec Dorian. Cette mise en abîme d'un théâtre dans un théâtre, en plus de reproduire le dispositif du théâtre victorien mentionné par le professeur Simon Sheppard au premier chapitre (1), ramène notre champ visuel à une surface très limitée (figure 3.19).

Ce rétrécissement nous permet selon moi de prendre notre élan avant l'éclatement complet du cadre scénique. L'exposition des codes théâtraux (éclairage artificiel, toile peinte, perruque et costumes d'époque) accentue l'aspect artificiel du dispositif pour mieux contraster avec son dénuement subséquent.



Figure 3.19 Croquis du deuxième tableau – première étape (septembre 2019)

La première transformation du tableau suit en quelque sorte la courbe émotive de Sybil suite à sa rupture amoureuse. Elle s'y sépare des symboles illusoires qui l'entourent avant de lentement descendre de son tréteau et de s'avancer au-delà du cadre scénique. Elle arrache la toile peinte, retire sa perruque et se dévêt de ses principaux éléments de costumes. Elle nous est alors révélée vulnérable et retrouve un discours qui n'est pas emprunté au personnage shakespearien. Elle traverse ainsi un niveau de représentation.

Pendant cette transition, les rideaux latéraux au public sont ouverts par les deux servantes dévoilant l'entièreté du STAL. Nous obtenons ainsi une aire de jeu complètement ouverte autour des spectateurs. La lumière, accentuée maintenant par une forte densité de fumée

dans l'air, plombe sur eux de chaque côté, les empêchant de distinguer complètement les gradins des mezzanines, tout comme le seraient des acteurs aveuglés sur une scène par un éclairage de face. La frontière obscure qui les séparait de la performance se brouille. Lentement le champ des perçus n'est plus limité au cadre de scène et se répand hors du centre d'attraction qu'était le petit tréteau.

Cette transformation du tableau passe par le mouvement des servantes marchant de chaque côté des passerelles latérales (voir figure 3.20). Cet effet miroir de part et d'autre des spectateurs les empêche de regarder à un seul endroit. Bien que leur attention soit dirigée vers une des deux, l'autre se retrouve inmanquablement dans le champ périphérique de l'observateur. Le bruit de leurs pas sur les praticables, leurs ombres projetées sur le public, sont alors autant de stimuli qui participent à l'englobement des spectateurs.



Figure 3.20 Croquis du deuxième tableau, deuxième étape (septembre 2019)

Sybil sort de scène et disparaît dans l'obscurité infinie qui entoure l'espace de jeu.

Le personnage de Lord Henri apparaît alors dans les gradins au côté cour (figure 3.21). Notre attention se resserre sur lui. Ce passage de l'éparpillement des sens à l'attention d'un point fixe reproduit ici un principe de mise en hypnose selon lequel l'esprit, après une grande confusion, est beaucoup plus enclin à adhérer à une nouvelle proposition. C'est justement un autre regard face à la tragédie vécue par Dorian que lui propose Lord Henri, celle-là même qui l'entraînera par la suite vers son déclin.



Figure 3.21 Croquis du deuxième tableau, troisième étape (septembre 2019)

Lord Henry sort ensuite de notre champ de vision. Il fera le tour des spectateurs par l'arrière des gradins.

C'est à ce moment que revient pour une troisième fois le bouquet au centre de la scène. Une fleur fanée se voit au milieu des fleurs fraîches. Ce moment coïncide avec la première transformation du portrait. L'écart entre la surface et ce qu'il y a en dessous s'ouvre soudainement.

3.3.5 Tableau 3

Du volume à l'intangible

Lord Henry apparaît sur le devant de la scène en mangeant une pomme : « Il n'y a que les sens pour guérir l'esprit et que l'esprit pour guérir les sens. »

Pour représenter cette interdépendance de l'esprit et du monde matériel, j'ai voulu d'une certaine manière complètement plonger le spectateur au centre du tableau, comme si l'histoire se jouait maintenant dans sa tête. Pour cette image alors que nous étions en ouverture complète, nous refermons les rideaux le long du public, masquant à nouveau les passerelles latérales. L'espace se rétrécit, redevient obscur. Les spectateurs sont livrés pour un moment à leurs sens (voir figure 3.22).

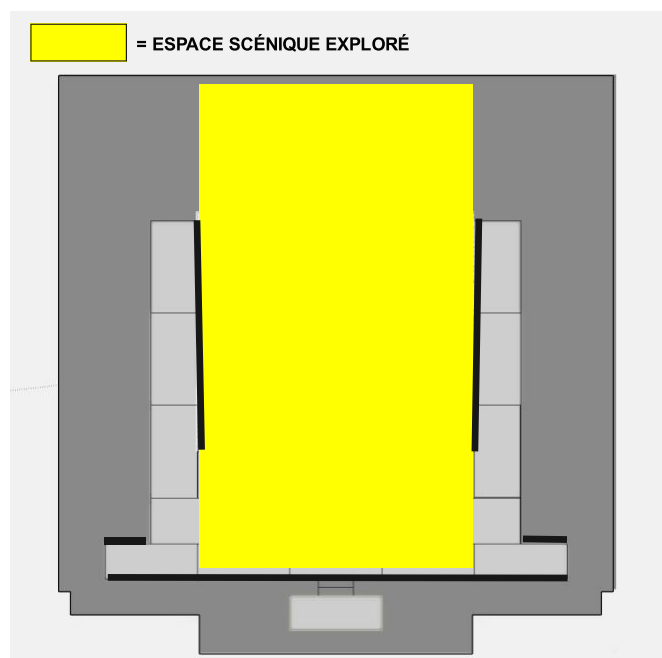


Figure 3.22 Schéma spatial du troisième tableau (avril 2018)

Le son débute comme une pulsation. Sourd et lointain.

L'espace se remplit de fumée, rappelant la fumerie d'opium dans laquelle Dorian va chercher le réconfort de l'oubli. Des volutes s'élèvent et doucement se répandent devant, au-dessus et à travers l'espace des spectateurs. Neuf rangées de projecteurs Pars sont accrochées directement au-dessus des spectateurs à intervalles réguliers du fond de la scène jusqu'au derrière des gradins (figure 3.23). La lumière arrive par vagues au-dessus d'eux et demeure perceptible jusqu'à l'arrière des spectateurs, par son reflet dans la fumée qui se répand.

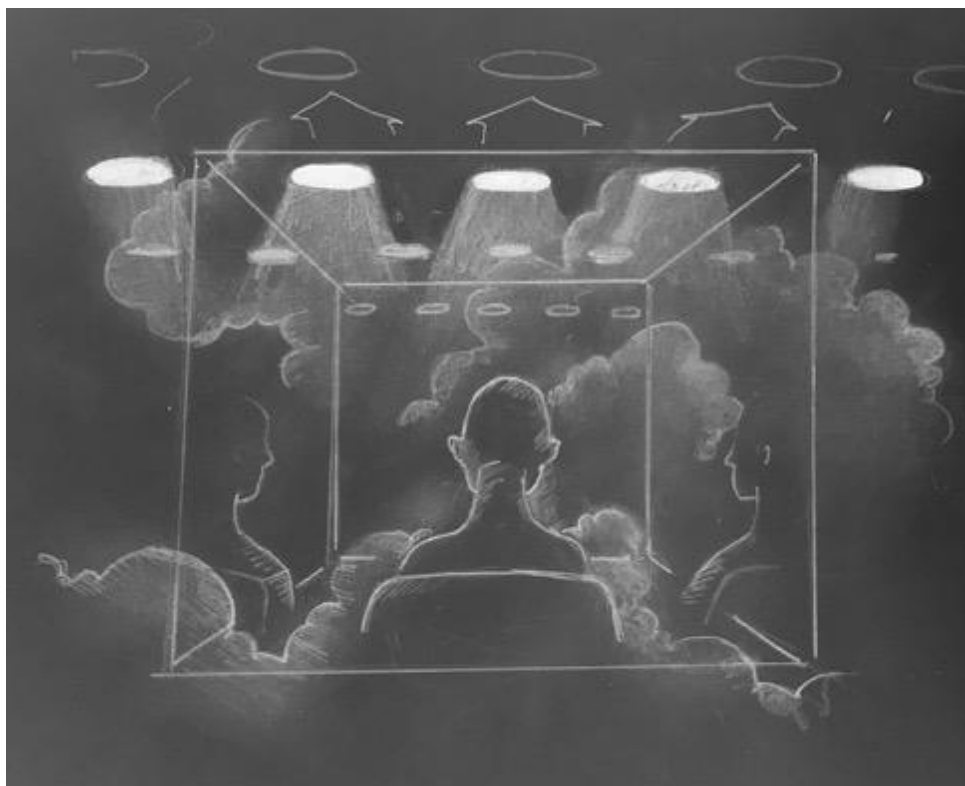


Figure 3.23 Croquis du troisième tableau (septembre 2019)

La fréquence et l'intensité sonore et visuelle augmentent comme un halètement menant à l'orgasme. Cette séquence rappelle les nombreuses années de luxure vécues par Dorian, un passage du temps accéléré à travers de vaines jouissances. Les amplis disposés sous les gradins des sièges font vibrer le sol, le son traverse les spectateurs, traverse leur corps.

Nous atteignons ici le sommet de la courbe dramatique. Lentement lumière, musique et fumée diminuent, ralentissent et s'évanouissent. Dans une pénombre froide, les spectateurs sont laissés au son subtil de bruits de bouche et de gouttes d'eau.

3.3.6 Tableau 4

Déconstruction des codes

Pour tout ce tableau, le texte ne provient plus du roman, mais de sources secondaires, périphériques à l'auteur et à l'histoire. Dans un premier temps Sybil cite un extrait de *Roméo et Juliette* de Shakespeare qu'elle livre avec une grande authenticité. Elle apparaît sur scène encore en sous-vêtements et son visage est maintenant souillé de noir. L'espace est encore lourd de fumée, la lumière reste incertaine.

Viens, nuit solennelle, matrone au sobre vêtement noir apprends-moi à perdre, en la gagnant, cette partie qui aura pour enjeux deux virginités sans tache ; cache le sang hagard qui se débat dans mes joues, avec ton noir chaperon, jusqu'à ce que le timide amour devenu plus hardi, ne voie plus que chasteté dans l'acte de l'amour ! À moi, nuit ! Viens, Roméo, viens : tu feras le jour de la nuit, quand tu arriveras sur les ailes de la nuit, plus éclatant que la neige nouvelle sur le dos du corbeau. Viens, gentille nuit ; viens, chère nuit au front noir donne-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, prends-le et coupe le en petites étoiles, et il rendra la face du ciel si splendide que tout l'univers sera amoureux de la nuit et refusera son culte à l'aveuglant soleil... (Shakespeare, 2011, p. 124)

Un mince filet d'eau tombe du plafond dans une bassine de métal posée plus loin sur la scène. Les deux servantes arrivent en portant un grand drap blanc qu'elles mouillent dans l'eau de la bassine. Elles s'approchent de Sybil maintenant couchée au sol et lui nettoient le visage en formant une sorte de piéta.

Le drap taché de maquillage est suspendu au fond de la scène, là où se trouvait auparavant le petit tréteau de Sybil. En contraste à la toile peinte quelques scènes plus tôt, le suaire souillé ressemble à une œuvre abstraite. Tout est éclairé par la lumière froide et crue des tubes fluorescents (figures 3.24 et 3.25).

Au centre de la scène, il y a maintenant un grand carré blanc taché d'une forme abstraite dont la signification nous est accessible seulement au travers d'éléments périphériques : sa mise en contexte narrative et son mode de production. Étant à la fois un rappel du portrait enlaidi de Dorian, il devient également une métaphore pour les conséquences engendrées par sa vanité et son absence d'empathie.



Figure 3.24 Croquis du quatrième tableau (septembre 2019)

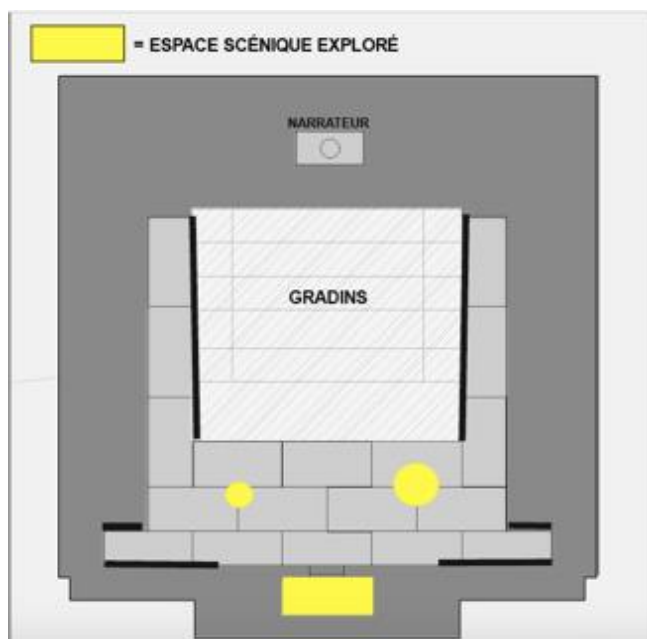


Figure 3.25 Schéma spatial du quatrième tableau (avril 2018)

J'aime beaucoup cette image. Elle rejoint pour moi plusieurs réflexions sur l'appréciation de l'art aujourd'hui alors que la qualité esthétique d'une œuvre se trouve confrontée à un nouvel équilibre de valeurs : la morale de son artiste (Kevin Spacey, Michael Jackson, Roman Polanski) et son message social (racisme, sexisme, âgisme).

Alors que le cadre de scène s'efforce d'effacer la périphérie d'une œuvre, d'en couper nettement les ponts avec la réalité, ne serait-il pas plus honnête et libérateur de s'en affranchir ?

C'est à ce moment qu'une des servantes avance vers le public et lui lit l'extrait de *De Profundis* :

Dans une cellule, le cœur d'un homme est toujours dans la pénombre. Un crépuscule où le temps et l'esprit ne bougent plus. Ce que vous, vous avez déjà oublié ou oublierez demain, moi je le vis constamment, maintenant et encore chaque jour.

Je fus ma propre ruine. Car on ne peut être ruiné, après tout, que par soi-même.

Les dieux m'avaient presque tout donné. J'avais un nom, du talent, une bonne position et un esprit brillant. Je faisais de l'art une philosophie et de la philosophie un art. Je transformais l'esprit des hommes et la couleur des choses. Je traitais l'art comme étant la réalité, démontrant que le faux et le vrai ne sont que des formes

d'existence intellectuelle. Je m'amusais à être un flâneur, un dandy, un homme à la mode. Je m'entourais d'êtres les plus insignifiants et d'esprits les plus mesquins. Je dilapidais mon génie de manière totale. Il n'existe aucun plaisir que je ne connaisse pas.

Las de planer sur les hauteurs, je plongeai délibérément dans les bas-fonds, à la recherche de sensations nouvelles. Ce que le paradoxe était pour moi dans la sphère de la pensée, la perversité le devenait dans la sphère de la passion. Le désir, à la fin, était une maladie, ou une folie, ou les deux à la fois. Je devenais indifférent à la vie des autres. Je prenais mon plaisir là où il me plaisait de le prendre. J'oubliais que chaque petit acte de la vie quotidienne fait ou défait le caractère. Je cessai de régner sur mon âme et je ne le voyais pas. Maintenant, il m'apparaît clair que rien au monde n'est dénué de sens. La souffrance plus que toute autre chose.

Tout ce qu'il me reste à présent c'est l'humilité.

Noir. (Wilde, 1898, p. 124-125)

3.3.7 Épilogue

Le spectacle se termine sur une image similaire à celle du prologue (voir figure 3.26). Le bouquet de fleurs est pour une dernière fois au centre de la scène. Toutefois, ses fleurs sont fanées, il ne reste que quelques tiges nues qui penchent tristement vers l'extérieur. Elles font ici écho au corps mort de Dorian qui, à la fin du roman, est retrouvé vieilli et enlaidit par le temps et les vices. L'air sur la scène est toujours empli de fumée et les faisceaux de lumière qui nous étaient invisibles au départ, sont maintenant apparents. Le bouquet ne flotte plus.

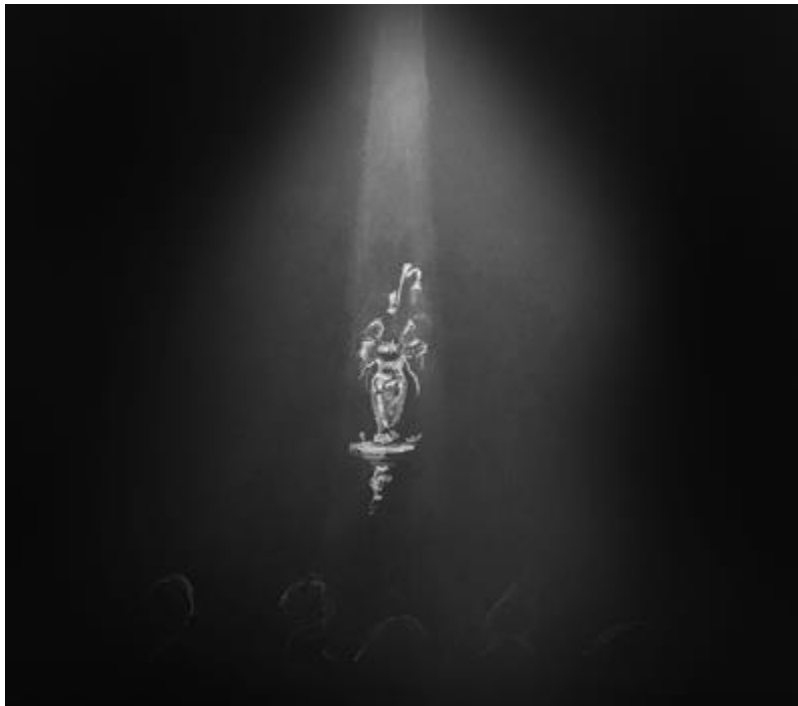


Figure 3.26 Croquis de l'épilogue (septembre 2019)

3.4 Synthèse

Les 11 et 12 mai 2017, après une entrée en salle de cinq jours, trois représentations de *Dorian, un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde* furent données devant public.

Revisiter individuellement les tableaux et les étapes de création qui m'y ont mené m'aide à mieux en comprendre aujourd'hui le sens et la fonction. Dépouillé de la présence d'un protagoniste et employant avant tout le champ perceptif des spectateurs comme site de construction scénographique, l'objet créé répond bien aux objectifs anticipés d'une écriture scénique signifiante. Le rapport entre la courbe dramatique et l'espace construit nous permet de constater à quel point la mécanique du dispositif scénographique s'est révélé être le principal acteur de cette performance.

CONCLUSION

Je n'aurais jamais pensé il y a 11 ans que mon initiation au théâtre pour bébés me mènerait à la complétion de ce mémoire. Cette quête pour une meilleure compréhension du rôle de la perception en scénographie m'aura permis avant tout de m'émanciper en tant que créateur en reconsidérant la fonction de l'espace, particulièrement de sa périphérie, dans l'écriture scénique d'une œuvre théâtrale.

La découverte de nouveaux penseurs et praticiens a chamboulé plusieurs a priori que j'avais sur l'espace et ma pratique. Nous avons d'ailleurs pu constater au cours des chapitres précédents comment plusieurs idées pressenties au début du projet ont été abandonnées en chemin : l'hypnose, les spectateurs comme cible de mon analyse et l'espace déambulatoire, entre autres. Je n'aurais jamais pensé non plus que ma recherche d'une forme scénique nouvelle me ramènerait à la déconstruction du dispositif traditionnel à l'italienne.

Nous avons pu voir comment le cadre théorique de cette recherche convoque principalement la phénoménologie de la perception à travers notamment les écrits de l'architecte Juhani Pallasmaa et du philosophe Henri Lefebvre. La perception s'y révèle un phénomène complexe entre le perçu et le percevant, influencé autant par le champ perceptif du premier, que la subjectivité du second. Phénomène initié autant par l'observateur que par le monde qu'il perçoit, il demeure mouvant à travers l'infiniment complexe réseau de liens sensibles périphériques qui le nourrissent.

Nous avons dans un second temps défini le cadre méthodologique de ce travail. L'approche autopoïétique choisie a clarifié ma démarche artistique par son constant

aller-retour entre la réflexion et la pratique. Plutôt que de restreindre mon expressivité, cet exercice m'a permis de me situer face aux penseurs qui me précèdent et aux créateurs qui m'entourent. La prise de recul par l'artiste sur sa création lui offre une vue d'ensemble de son processus, distance qui lui permet d'adopter une autre perspective sur les étapes, causes et conséquences qui l'ont mené à l'œuvre finale.

C'est d'ailleurs sans doute pourquoi une grande partie des liens existants entre le cadre théorique et ma création ne me sont apparus qu'à travers l'écriture de ce mémoire. La relecture de mon journal de bord et l'examen ultérieur de mon processus m'ont révélé un riche réseau de correspondances dont je n'étais pas encore conscient. D'une certaine manière, lors de la représentation publique de *Dorian, un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde* je ne connaissais toujours pas réellement l'ampleur ni l'identité véritable de mon projet.

Cette création demeure pour moi un objet unique dont je reste extrêmement fier. Il m'était primordial de maintenir sa forme à celle de l'essai et de résister à la prétention d'en faire une œuvre complète et aboutie. J'ai ainsi pu capitaliser sur les composantes fondamentales de ma recherche et prendre possession de l'espace théâtral tel un laboratoire dont certaines variables s'imposaient comme des ancrages.

La rencontre du lieu, des conceptions sonores et visuelles, des acteurs et du texte, ont permis de créer une performance qui me paraît intègre, riche et stimulante. J'ai pu y explorer avec mon équipe le langage de la forme, des volumes, de la couleur, du son et de la lumière. Leur adhésion à cette proposition, bien qu'insuffisante pour la validation de ma démarche, me démontre que mes questionnements sont partagés par d'autres artistes et que les réflexions qui en émergent peuvent stimuler leur créativité.

J'espère avoir ainsi démontré comment, et dans quelle mesure, l'ensemble du dispositif scénique influence la représentation théâtrale. En plus de répondre au questionnement

initial sur la participation du scénographe dans l'expérience dramaturgique et sensible d'une pièce, la création de *Dorian, un essai scénique inspiré du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde* a initié en moi d'autres réflexions fondées sur une nouvelle compréhension du phénomène perceptif et de son utilisation en scénographique.

Je constate à quel point l'écriture de ce mémoire a radicalement modifié ma vision de l'espace scénographique et m'a permis de redécouvrir le travail de concepteur. Il existe définitivement peu d'opportunités dans le milieu professionnel pour réellement examiner notre pratique, l'analyser, l'autocritiquer et possiblement la bonifier. Trop souvent les contraintes de temps, d'argent et une insidieuse servitude à la productivité nous retiennent de prendre cet espace pourtant nécessaire. C'est sans doute cette réalisation qui me reste la plus précieuse.

Investi de ce savoir, le monde de la création scénique se déploie maintenant devant moi un peu plus. J'ai conservé avec moi les outils, les penseurs et la méthode. Grâce à eux je comprends mieux en quoi le rôle du scénographe ne se limite pas à l'image et comment il s'étend bien au-delà de notre compréhension, unissant l'esprit et le corps, le sentant et le senti, le percevant et le perçu.

À l'heure actuelle, le journal de bord m'accompagne toujours et bien que la méthodologie l'entourant soit plus aléatoire, cet échange avec moi-même demeure précieux. Je m'exprime autrement au sujet de l'espace et je le travaille sous de nouveaux angles. Les notions de contextualisation et de périphérie sensible font désormais partie intégrante de mon langage scénique.

Dans certaines de mes plus récentes scénographies j'observe les échos de *Dorian*. Ma recherche se poursuit tout autant aux travers d'espaces immersifs comme celui à 180 degrés créé pour *Chambre d'écoute* (Brullemans, 2021) (figure 4.1), que dans le décor de *Splendide Jeunesse* (Bélanger et Brullemans, 2021) (figure 4.2). Ce dernier

dispositif explore la notion du hors-cadre en créant des aires de jeu à l'extérieur des angles de vision, les rendant ainsi visibles seulement pour certains des spectateurs.



Figure 3.27 Photo du laboratoire *Chambre d'écoute* (avril 2021). Crédit : Léticia Hamaoui

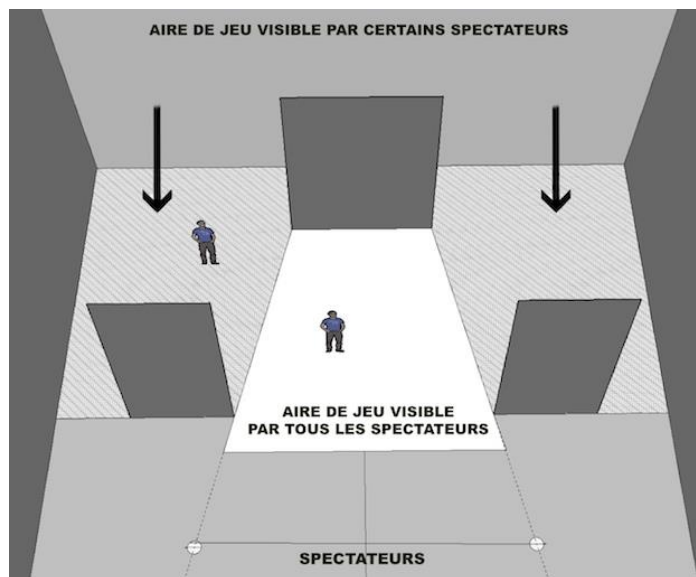


Figure 3.28 Visualisation du décor de *Splendide Jeunesse* (avril 2021).

Après plusieurs années de travail, je termine cette recherche pendant l'automne de la pandémie de 2020. Il me serait difficile de conclure sans mentionner cette situation alors que l'acte de la rencontre, de l'espace vécu pourrait-on dire, est atrophié au-delà ce qui nous était imaginable. Les salles de spectacle ont été fermées sans promesse précise de retour à la normale, les arts vivants se réfugient sur internet où il se mutant en télé-théâtres, balados et autres contenus téléchargeables. Confiné à la platitude de l'écran le spectre de l'espace théâtral se doit d'être drastiquement redéfini. Plus que jamais, les limitations du numérique m'apparaissent évidentes et les vertus du théâtre essentielles.

Des enjeux gravitant déjà autour de la pratique scénographique sont devenus du jour au lendemain des réflexions incontournables. Je pense ici à l'intégration dans l'espace scénique de la vidéo, de la télé-présence, de la réalité virtuelle et autres technologies numériques. La notion du ici et maintenant est aujourd'hui confrontée à la distanciation physique qui nous est imposée. Face au nombre croissant de captations vidéos des pièces de théâtre il est nous est primordial de réfléchir à l'apport de l'espace et de la présence dans les arts vivants.

À la lumière de ce mémoire je me sens plus apte à me redéfinir et à comprendre la nature des manques engendrés. Je crois qu'il nous est essentiel de savoir nommer les phénomènes perceptifs qui régissent l'espace scénique pour pouvoir en sauvegarder l'essence. Il nous faut avant tout préserver l'expérience des sens, leur multiplicité et leur périphérie. Il nous faut nous souvenir que notre perception du monde se vit autant par nos esprits que dans nos corps. Puis, finalement, nous rappeler que toute nouvelle forme exige une nouvelle approche et qu'à toute nouvelle idée appartient un espace.

ANNEXE A

DORIAN- PREMIÈRE VERSION (JANVIER 2018)

Adaptation de *The Picture of Dorian Gray*
par Patrice Charbonneau-Brunelle

Narrateur : Nicolas Germain-Marchand

Servante #1 : Sarianne Cormier

Servante #2 : Maude Desrosiers

Lord Henry (Harry) : Dany Boudreault

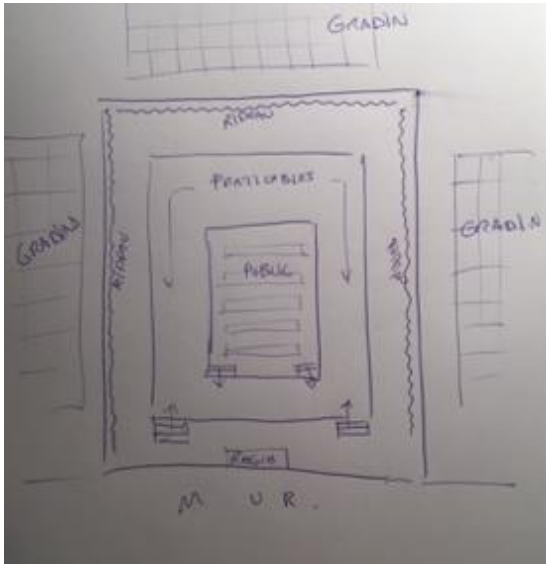
Basil Hallward : Andreas Apergis

Sybil : Aurélie Brochu Deschênes

*Les spectateurs entrent et sont dirigés vers leurs sièges au centre de l'espace.
Ils sont probablement assis sur des coussins ou des sièges très bas. Tous font face au
même point (ou sont incités à...).*

Il y a de la musique. Ce qu'on entendrait dans un salon du 19e siècle.

Lentement on passe au noir, la musique s'arrête, les spectateurs se taisent.



PROLOGUE

Narrateur- Prologue

Pendant tout le prologue un lent fade-in de la lumière nous laisse progressivement voir un bouquet de fleurs sur un petit socle à la fois simple et raffiné face-centre des spectateurs.



Narrateur-

L'artiste est créateur de belles choses

L'art a pour but de révéler la beauté et de dissimuler l'artiste

Ceux qui perçoivent le laid dans les belles choses sont corrompus sans être charmants.

C'est une faute.

Ceux qui perçoivent le beau dans les belles choses sont cultivés. Pour ceux-là, il y a de l'espoir.

Ils sont les élus pour qui les belles choses ne signifient que beauté.

L'art est à la fois surface et symbole.

Ceux qui regardent sous la surface le font à leurs risques et périls.
Ceux qui interprètent les symboles le font à leurs risques et périls.
En vérité, c'est le spectateur, et non la vie, que l'art reflète.
On peut pardonner à un homme d'avoir réalisé une chose utile dès l'instant qu'il ne l'admire pas. La seule excuse à la réalisation d'une chose inutile, c'est qu'on l'admire intensément.

L'art est parfaitement inutile.

L'éclairage s'éteint brusquement.

TABLEAU 1- L'envie

Narrateur- Chapitre 1 et 2.

La riche odeur des roses embaumait l'atelier et, lorsque la brise d'été soufflait dans les arbres du jardin, de lourdes effluves de lilas ou le parfum plus subtil des aubépines en fleur entraient dans la pièce par la porte ouverte.

On entend les sons du jardin : la brise qui caresse les branches, quelques oiseaux, des insectes, au loin les sons de la ville.

Les voix de Harry et Basil nous parviennent sans que nous ne les voyions. On comprend qu'ils sont dans une autre pièce, plus loin.

Lentement la lumière se fait sur la scène.

Il n'y a rien, ou qu'une tenture, quelque chose qui nous suggère à l'orée de notre champ de vision, un intérieur.



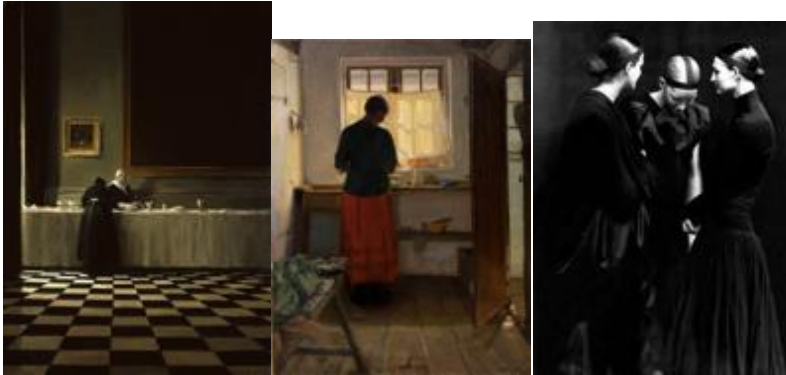
Narrateur- Au centre de la pièce, fixé sur un chevalet droit, se dressait le portrait d'un jeune homme d'une extraordinaire beauté.

Dans l'espace il n'y a qu'une table, en second plan on perçoit toujours le bouquet sur son socle.

Nous sommes à l'intérieur.

(Les actions des servantes entrecourent et chevauchent le dialogue.)





Harry

- C'est votre plus belle oeuvre, Basil, la meilleure chose que vous n'ayiez jamais faite. Il faut absolument que vous l'envoyiez à la Grosvenor l'an prochain. L'Académie est trop vaste et trop vulgaire. Chaque fois que j'y suis allé, il y avait ou bien tellement de gens que je n'ai pu voir les tableaux, ce qui était déplorable, ou bien tant de tableaux que je n'ai pu voir personne, ce qui était pire. C'est la Grosvenor qu'il vous faut.

Basil- Je ne crois pas que je l'enverrai où que ce soit.

Harry- Nulle part ? Mais pourquoi donc ? Pour quelle raison ? Vous, les peintres, vous êtes prêts à tout pour vous faire une réputation. Et dès que vous l'avez, vous semblez vouloir vous en défaire. C'est absurde, car il n'y a qu'une chose au monde qui soit pire que d'être l'objet de toutes les conversations et c'est de n'être l'objet d'aucune. Un portrait comme celui-ci vous installerait très au-dessus de tous les jeunes artistes d'Angleterre et rendrait les vieux terriblement jaloux, pour autant qu'ils soient encore capables d'émotions.

Basil- Je sais que vous allez rire, mais il m'est vraiment impossible de l'exposer. J'y ai mis trop de moi-même.

Harry rit.

Basil- Je savais bien que vous alliez rire de moi, mais c'est pourtant la vérité.

Harry- Trop de vous-même ! Je vous assure que je ne vois pas la moindre ressemblance entre vous et ce jeune Adonis que l'on croirait fait d'ivoire et de pétales de roses. Voyons, c'est un Narcisse et vous, enfin, vous êtes un intellectuel. Mais la beauté, la véritable beauté, est incompatible avec l'intelligence. L'intelligence est par elle-même une forme d'exagération, et détruit l'harmonie de n'importe quel visage. Dès que quelqu'un s'assoit pour penser, son visage se déforme.

Votre portrait est celui d'un garçon très beau, mais sans cervelle, qui devrait toujours être là en hiver quand nous n'avons pas de fleurs à contempler, et en été, quand il nous faut rafraîchir notre intelligence. Ne vous flattez pas; vous ne lui ressemblez pas le moins du monde.

Une servante, précédée du son de ses pas, entre par l'arrière des spectateurs. Elle transporte un plateau qu'elle dépose sur la table (une corbeille remplie de chouquettes chaudes et odorantes encore enveloppées d'un coton, une saucière remplie de sirop de chocolat encore tiède et un bol de crème fouettée). L'odeur vient non seulement de la corbeille mais nous pouvons penser à d'autres sources odorantes autour des spectateurs...

Elle continue et sort à l'opposé diagonal de l'espace.

Basil-

Vous ne me comprenez pas, Harry. Bien entendu que je ne lui ressemble pas. Je le sais parfaitement. À vrai dire, je serais désolé de lui ressembler. Je suis très sérieux. Toute distinction physique ou intellectuelle est frappée d'une fatalité, celle qui tout au long de l'histoire s'attache aux pas des rois. Mieux vaut ne pas être différent des autres. Ce sont les laids et les sots qui ont la plus grande chance. Ils peuvent prendre leurs aises et regarder le monde d'un air béat. S'ils ne connaissent jamais la victoire, ils ne connaissent pas plus la défaite. Ils vivent comme nous devrions tous vivre, insoucians, indifférents et ignorants.

La servante revient, transportant une lourde bouilloire métallique d'eau chaude fumante. Elle la dépose à côté du plateau. Elle commence à placer ses instruments et ingrédients pour finir les pâtisseries.

Votre rang et votre fortune, mon intelligence et mon art, la beauté de Dorian Gray- nous souffrirons tous de ce que les dieux nous ont donné. Nous en souffrirons terriblement.

La deuxième servante arrive poussant un petit chariot de service. Le roulement fait tinter doucement les tasses de porcelaine dans leurs soucoupes, les petites cuillères, etc.

Elle place le chariot sur le côté de la table. La première servante reprend la bouilloire et aide la seconde à remplir la théière d'une eau très chaude.



Harry-Dorian Gray? Est-ce son nom?

Basil- Oui. Je n'avais pas l'intention de vous le dire.

Un temps

Harry- Pourquoi refusez-vous d'exposer son portrait ?

Basil-

Tout portrait peint avec cœur est un portrait de l'artiste et non du modèle. Le modèle n'est que l'accident, l'occasion. Ce n'est pas lui que le peintre révèle ; c'est lui-même. Nous vivons à une époque où les gens traitent l'art comme si ce devait être une biographie. Nous avons perdu le sens abstrait de la beauté. Selon moi un artiste se doit de créer de belles choses, mais ne doit rien y mettre de sa vie.

Si je ne veux pas exposer ce tableau, c'est que j'ai peur d'y avoir montré le secret de mon âme.

Parce que, sans le vouloir, j'y ai mis cette curieuse idolâtrie que j'ai pour lui.

Harry-

Je crois que vous avez tort, mais je n'en discuterai pas avec vous. Il n'y a que les faibles d'esprit qui défendent leurs opinions.

Mais, dites-moi, Dorian vous aime-t-il beaucoup ?

Basil-

Il a de l'affection pour moi. Je sais qu'il a de l'affection pour moi. Bien entendu je le flatte horriblement et en règle générale il est charmant avec moi. Néanmoins, il lui arrive d'être terriblement irréfléchi, et il semble prendre plaisir à me blesser. J'ai alors l'impression d'avoir donné mon âme toute entière à quelqu'un pour qui elle n'est qu'une fleur à fixer à sa boutonnière, une décoration faite pour flatter sa vanité, un ornement pour une journée d'été.

La seconde servante prend une des fleurs du bouquet et elle la dépose dans le petit vase vide du chariot puis elle quitte.

Harry-

En été les journées ont tendance à être longues... Peut-être vous lasserez-vous avant lui. Il est hors de tout doute que le génie est plus durable que la beauté.

Basil-

Aussi longtemps que je vivrai, je serai dominé par l'âme de Dorian Gray.
Mais vous ne pouvez pas comprendre. Vous changez trop souvent.

Préparation du thé par la première servante : elle met les choses en ordre dans le chariot.

Harry-

Ah, mais mon cher Basil ! C'est exactement pour cela que je peux l'éprouver. Les gens fidèles ne connaissent de l'amour que sa banalité : seuls les infidèles en connaissent les tragédies.

Sonnette d'entrée. La première servante sursaute. La deuxième revient en scène mais ne fait que traverser et ressortir là où se trouveraient les deux hommes.

Harry- Est-ce lui ? Vous êtes bien obligé, désormais, de nous présenter.

Temps. La première servante tend l'oreille.



Basil-

Dorian Gray est mon ami le plus cher. Il est d'une nature simple et belle. Ne l'abîmez pas. N'essayez pas de l'influencer. Le monde est vaste, et il contient bien des gens merveilleux. Ne me l'enlevez pas Dorian. Mon art dépend de lui.

Harry-

Quelles bêtises!

On entend une porte s'ouvrir, des pas arriver, des hommes se lèvent de leurs sièges... La servante encore présente sur scène se retourne pour entendre tout en continuant ses activités (elle sépare les chouquettes en deux et les dispose dans une assiette, une fois étalés, elle prend une cuillère et les remplit délicatement de crème fouettée).

Harry- Monsieur Gray.

Basil- Dorian je te présente Lord Henry Wotton, un vieil ami d'Oxford. Je venais justement de lui dire quel modèle extraordinaire tu fais.

Harry- C'est un plaisir de faire votre connaissance, monsieur Gray.

La première servante prend la saucière et plonge y une petite louche. Elle la retire et regarde le filet foncé qui en dégoute. Elle verse un fin trait sur les chouquettes. La seconde servante revient et reste en retrait en observant ce que fait la première qui continue ses pâtisseries.

Basil- Je te préviens Dorian, il ne faut pas trop prêter attention à ce que peut dire Lord Henry. Il exerce sur tous ses amis une très mauvaise influence. J'en suis bien la seule exception.

Harry-

N'est-ce pas là la seule sorte d'influence qui soit ? Toute influence est immorale-d'une point de vue tout à fait scientifique. Il n'y a pas de bonne influence car influencer une personne, c'est lui donner son âme. Elle ne contrôle plus ses propres pensées, ne brûle plus de ses propres passions. Ses vertus n'ont plus d'existence propre. Ses péchés, pour autant que le péché existe, sont empruntés. Elle devient l'écho de la musique d'un autre, elle joue un rôle qui n'a pas été écrit pour elle. Le but de la vie n'est-il pas l'épanouissement de soi ? L'accomplissement de notre propre nature est notre seule raison d'être.

Mais les plus courageux d'entre nous ont peur d'eux-mêmes. Tout élan que nous nous efforçons d'étouffer pèse sur notre esprit, et nous empoisonne.

Un peu de chocolat coule le long de la saucière, la première servante s'en aperçoit, rapidement l'essuie de son doigt et fige. Elle regarde son doigt avec curiosité, avec appétit, avec envie...

Que le corps pèche une fois, et c'en est fini de son péché, car l'action est une forme de purification. Il n'en reste rien ensuite, si ce n'est le souvenir d'un plaisir ou le luxe d'un regret. Mais résistez-y et vous verrez votre âme infectée par le désir des choses qu'elle s'est interdites, par le désir de ce que ces lois monstrueuses ont rendu monstrueux et illicite.

La seule façon de se débarrasser d'une tentation, c'est d'y céder.

Elle hésite, se retient mais va le porter à sa bouche lorsqu'un raclement de gorge de l'autre servante l'interrompt. Elle se ressaisi brusquement, essuie le doigt sur une serviette à contre-cœur alors que la seconde servante se rapproche en la fixant toujours du regard.



Clochette venant du lointain.

Elle prend le chariot et repart dans la direction des hommes. La première servante remet les plats dans son plateau avec la bouilloire, puis sort.

L'espace est vide.

Il n'y a plus rien sur la scène. La lumière diminue lentement jusqu'à devenir presque imperceptible. Peut-être refocussons-nous sur les fleurs.

Harry-

Il est dit que c'est dans notre tête que se produisent les plus grands événements de ce monde. C'est également dans notre tête, et seulement dans notre tête, que se produisent les plus grands péchés. Vous-même, M. Gray, oui, vous qui portez les roses vermeilles de la jeunesse, vous avez connu des passions qui vous ont effrayé, des pensées qui vous ont rempli d'épouvante, des rêves, la nuit ou le jour, dont le simple souvenir pourrait vous faire rougir de honte...

Narrateur-

Les quelques mots qu'il avait prononcés –des mots lancés par hasard, sans nul doute, et nés d'un goût délibéré du paradoxe- avaient touché chez Dorian une corde secrète que rien jusque-là n'avait touchée, qu'il sentait vibrer à présent, et battre en de curieuses pulsations.

Son sourd presque imperceptible. Une pulsation.

Harry-

Le vrai mystère du monde réside dans ce qui est visible et non pas dans l'invisible. On dit parfois que la beauté est superficielle. Peut-être est-ce vrai. Mais elle ne peut jamais l'être autant que l'esprit. La beauté est une forme de génie – en fait elle est supérieure au génie, car elle ne requiert aucune explication. Elle est l'une des grandes réalités de notre monde, comme l'éclat du soleil, le printemps ou la réflexion de la lune. Elle est, de droit divin, souveraine. Elle change en princes ceux qui la possèdent.

Vous avez, Monsieur Gray, un visage magnifiquement beau. Les dieux vous ont été propices. Mais ce que donnent les dieux, ils ont tôt fait de le reprendre. Vous ne disposez que de quelques années pour vivre vraiment, parfaitement et pleinement. Cette jeunesse que vous avez est la seule chose qui mérite qu'on la possède. Quand elle s'en ira, votre beauté s'en ira avec elle, et vous découvrirez qu'il n'y a plus de triomphes en réserve pour vous, ou vous devrez vous contenter de ces triomphes médiocres que le souvenir de votre passé rendra plus amers que des défaites. Chaque mois, chaque jour, chaque instant, vous rapprochent de quelque chose d'effrayant. Votre teint sera jaune, vos joues se creuseront, vos yeux s'éteindront. Vous souffrirez.

Un jour, lorsque vous serez vieux, flétri et laid, quand la pensée aura marqué votre front de ses rides et la passion marqué vos lèvres de ses feux hideux, vous le ressentirez, vous le ressentirez terriblement.

Ne laissez rien passer. Cherchez constamment de nouvelles sensations. N'ayez peur de rien. Le monde ne vous appartient que pour une saison.

Narrateur-

Ces mots ! De simples mots ! Comme ils étaient terribles ! Quelle limpidité, quel éclat, quelle cruauté ! Impossible de leur échapper. Et pourtant quelle habile magie que la leur. On les aurait dits capables de donner une forme plastique aux choses informes. Ils avaient leur propre musique, si douce. De simples mots ! Y avait-il au monde choses plus réelles que les mots ?

Harry- Approchez, venez voir votre portrait. Regardez-vous.

La lumière se refait doucement sur le bouquet de fleurs.

Musique hypnotisante en fond.

Narrateur-

Les yeux rivés sur le portrait, il murmura :

« Comme c'est triste ! Je vais devenir vieux, laid, horrible. Mais ce tableau restera éternellement jeune.

Je suis jaloux de tout ce dont la beauté ne périt pas. Je suis jaloux de ce portrait. Il ne sera jamais plus vieux qu'en cette journée de juin...

Et si seulement ce pouvait être l'inverse ! Si le portrait pouvait changer, et moi rester tel que je le suis à présent...

Pour cela je donnerais tout. Oui, il n'y a rien au monde que je ne donnerais pas. Pour cela je donnerais mon âme. »

Noir soudain et total. Silence.

TABLEAU 2 LE DÉSIR/LA TENTATION

Narrateur : Chapitres 7 et 8.

Ce soir-là, pour une raison inconnue, la salle du Théâtre était pleine. La chaleur était terriblement étouffante et dans une petite loge miteuse surplombant le bruyant parterre, Dorian attendait impatiemment la levée du rideau.

Le soir précédant, il avait fait au même endroit la rencontre d'une jeune actrice nommée Sybil Vane.

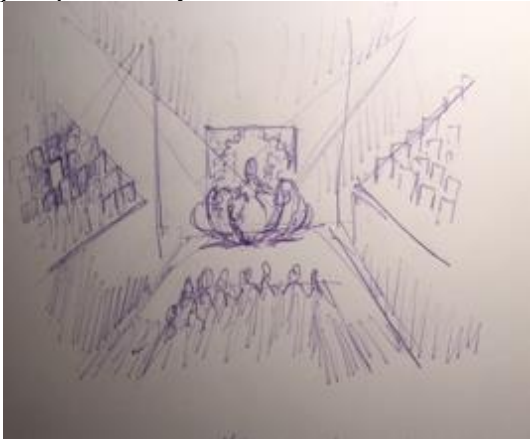
Elle y jouait Rosaline et dès son entrée en scène, il l'avait trouvé tout simplement magnifique. Ensorcelé par sa beauté, sa grâce et son talent, il en était tombé complètement amoureux.

Dès le lendemain, après avoir annoncé la nouvelle de ses fiançailles à Lord Henry et à Basil, Dorian les avait entraînés au théâtre pour qu'ils comprennent eux aussi le génie artistique de sa promise et puissent témoigner comme lui de sa divine beauté. Cette fois elle serait Juliette et l'excitation de la voir fragile et lumineuse

Les pendrillons jardin et cour s'ouvrent (peut-être sont-ils ouverts, les servantes), dévoilant les bancs vides du théâtre qui s'élèvent au-dessus des spectateurs. Un siège est éclairé au centre côté jardin.

Applaudissements forts.

Face des feux de la rampe s'allument, le rideau s'ouvre, dévoilant une petite toile peinte de décor ainsi qu'un élément scénique bi-dimensionnel peint en fausse perspective. Sybil se tient de dos dans une position de théâtre dramatique.





Une musique (<https://www.youtube.com/watch?v=4LcChvi2aJ4>)
 Elle pose comme une statue dans un costume de Juliette baroque. L'image est sublime et romantique. Puis après avoir pris son souffle, comme si elle allait débiter un long monologue, Sybil s'arrête et « sort de son personnage de Juliette ». Les actions suivantes du dénudement de Sybil et du dévoilement du décor se font simultanément :
 Sybil retire sa perruque, sa robe, ses souliers à talons hauts, ses colliers, elle enlève son maquillage. Elle le fait sans cérémonie, le plus banalement du monde en regardant le public.



La musique arrête, Sybil continue dans le silence.
 La lumière devient moins théâtrale, Sybil regarde avec ennui le décor autour d'elle. Peut-être : elle le cogne du poing et écoute le son sourd et vide, Elle s'appuie dessus et défait la fausse perspective, essaie de prendre un fruit mais il est peint, ou il est faux... la magie n'opère plus sur personne. Elle sort de son 'cadre'.
 Les servantes arrivent sur les côtés de son espace théâtre, comme si elles sortaient des coulisses. Elles regardent Sybil s'éloigner et ramassent les choses laissées par terre à la va vite.
 Sybil s'adresse au siège éclairé dans l'estrade.

Sybil :

Avant toi, je vivais ici, sur scène. Ce théâtre était mon monde. Les joies de Beatrice étaient les miennes, les sanglots de Cordelia aussi... Je pensais que tout était parfait ainsi. Tout m'était merveilleux. Mais tu m'as montré quelque chose de plus grand, quelque chose qui ne peut être égalé par l'art.

Tu m'es plus cher que tout l'art du monde.

Je ne veux plus vivre parmi les ombres.

Plus jamais je ne jouerai.

Un temps, elle s'avance lentement.

Tu comprends ?

Temps

Narrateur :

Dorian ne répondit rien. Puis se leva d'un bond, se dirigea vers la porte et dit :

Dans l'espace du théâtre de Sybil se trouvent maintenant les deux servantes. Elles prennent des positions représentant la scène entre Dorian et Sybil. La servante #2 porte la perruque laissée sur le sol (ou serre la robe sur elle comme si elle la portait).

Sybil se retourne pour les regarder avec le public.

Servante #1:

Vous vous ridiculisez. Mes amis se sont ennuyés. Je me suis ennuyé.

Servante #2 :

Mais tu comprends maintenant ?

Servante #1 :

Je t'aimais parce que tu étais merveilleuse, parce que tu avais du génie, parce que tu réalisais les rêves de grands poètes et donnais forme et substance aux ombres de l'art. Tout cela tu l'as rejeté.

Autrefois tu excitais mon imagination. À présent, tu n'excites même plus ma curiosité. Sans ton art tu n'es rien.

Pour moi tu n'es plus rien désormais.

Je ne te reverrai jamais.

Je ne penserai jamais à toi.

Je ne prononcerai plus jamais ton nom.

La Servante #2 tend les mains en supplication vers la servante #1 qui les repousse violemment.

Servante #1 :

Ne me touche pas.

Servante #2 :

Pardonne-moi. Pardonne-moi d'avoir mal joué. Je vais essayer, je te le promets, je vais essayer. Tu as raison. Embrasse-moi mon amour. Ne t'en va pas.

Servante #1 :

Je m'en vais.

Je ne veux plus te voir.

Tu m'as déçue.

Sybil fait les cents pas le long du trottoir jardin. Elle est chargée de la scène entre les deux servantes.

Elle s'agite de plus en plus, toujours attirée vers le siège.

La lumière sur le siège s'éteint lentement. Sybil a peur, panique, elle chigne, lentement elle se met à pleurer. Elle se jette vers le mur, elle tend la main vers les sièges et ses gestes deviennent de plus en plus intenses.

Elle est en détresse.

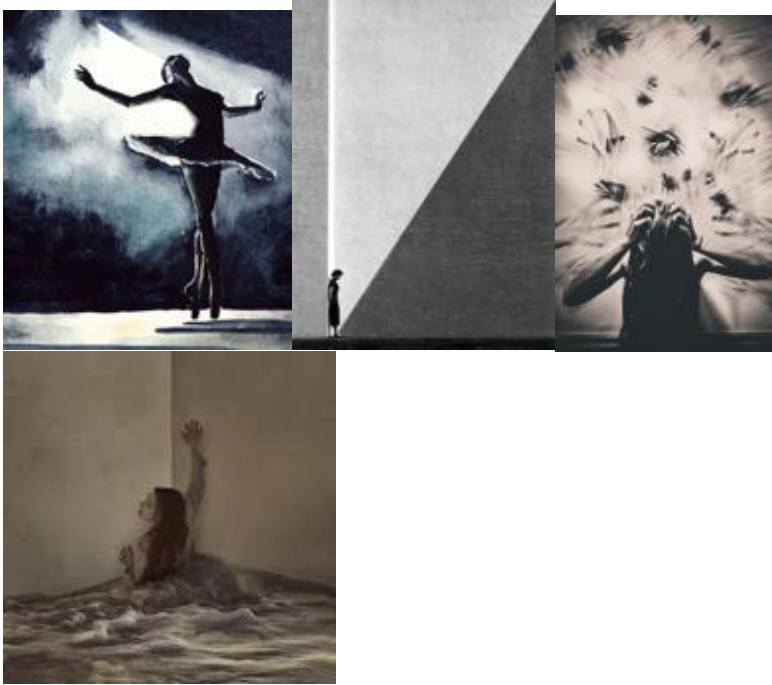
Elle frappe le mur, grogne, tente d'y agripper ses ongles. Pleure bruyamment.

La lumière baisse lentement sur elle.

Après un long moment elle s'épuise et finalement s'effondre à bout de souffle et de larmes.

Les servantes ramassent le décor et referment le théâtre.





La noirceur s'imisce dans l'espace...

Narrateur :

Dorian était sorti du théâtre. Il se rappela avoir erré dans les rues mal éclairées, longé de lugubres passages, peuplés d'ombres mystérieuses et de sinistres façades.

Puis après une longue déambulation, comme le jour commençait à poindre, il se retrouva tout près de Covent Garden. L'air était chargé du parfum des fleurs, et il sembla à Dorian que leur beauté allégeait ses souffrances.

Puis finalement il arriva chez lui. Il s'attarda un instant sur le seuil, parcourant du regard la place silencieuse. Le ciel était devenu une pure opale et les toits des maisons s'en détachaient dans un miroitement d'argent.

Il entra, puis se dirigea vers sa chambre. Au moment de tourner la poignée, son regard tomba sur le portrait. Il parut hésiter puis s'approcha du tableau et l'examina.

Le visage lui parut légèrement changé. L'expression offrait quelque chose de différent. On aurait dit que sa bouche présentait une touche de cruauté.

De telles choses étaient impossibles. Pourtant, l'expression toute entière s'était indubitablement modifiée.

Il se rappela alors son vœu. Celui d'être à jamais jeune et beau, laissant le fardeau de ses passions et de ses pêchés au visage fixé sur la toile.

À chaque péché commis, une tache viendrait souiller et ruiner la beauté de son portrait. Il lui avait appris à aimer sa propre beauté. Allait-il maintenant lui apprendre à haïr son âme ? N'oserait-il jamais le regarder à nouveau ?

Dorian fut alors envahi d'un sentiment de compassion indicible, non pour lui-même, mais pour cette image peinte de lui-même. Elle avait déjà changé et changerait d'avantage s'il continuait ainsi.

Il décida qu'il ne pécherait plus. Il résisterait à la tentation. Il retournerait voir Sybil Vane, lui demanderait pardon, l'épouserait, essaierait de l'aimer à nouveau. La fascination qu'elle avait eue sur lui opérerait une seconde fois. Ils seraient heureux ensemble. Sa vie avec elle serait belle et pure...

Harry a dans la main un fruit réel semblable à celui du décor. Pendant le prochain passage, il le pèle ou le mange.



Harry :

Elle est morte. Les journaux du matin l'annoncent tous. On l'a retrouvée sur le sol de sa loge. Elle avait avalé quelque chose par erreur. Je ne sais pas ce que c'était, mais je pense que c'était de l'acide prussique, car elle en est apparemment morte instantanément.

Les réelles tragédies de la vie se présentent fréquemment de manière si peu artistique qu'elles nous choquent par leur violence grossière, leur incohérence absolue, leur absurdité crasse, leur totale absence de style. Elles nous affectent exactement comme nous affecte la vulgarité. Elles ne nous donnent qu'une force brutale dont il nous faut nous défendre. Parfois cependant, notre vie croise une tragédie qui renferme des éléments d'une artistique beauté. Si cette beauté est réelle, alors l'ensemble fait tout simplement appel à notre sens du théâtre. Nous découvrons subitement que dans cette pièce nous ne sommes plus acteurs, mais spectateurs. Ou plutôt les deux à la fois. Nous nous observons, observants-observés, ensorcelés par le charme même de notre propre spectacle.

Sybil Vane a joué son dernier rôle. Elle ne renaitra plus jamais. C'est une jeune fille qui n'a jamais vraiment vécu, elle n'est donc jamais vraiment morte. Pleurez Ophelia s'il le faut, Desdemone et toutes les héroïnes tragiques du répertoire. Mais ne perdez pas vos larmes pour Sybil. Elle était encore moins réelle que toutes les autres ne le sont.

The moment she touched life she marred it and it marred her, and so she passed away.

*Les servantes sortent avec les vêtements.
La lumière s'éteint sur le petit théâtre.
Noir.*

*Pendant le prochain passage, la lumière revient lentement sur les fleurs du début.
Cette fois, au centre du merveilleux bouquet se trouve une fleur toute sèche et brunie.*

Narrateur :

Dorian ne repenserait plus à cette horrible soirée au théâtre et à ce que Sybil lui avait fait subir. Quand il songerait à elle, ce serait comme à une merveilleuse figure de tragédie placée sur la scène du monde pour prouver la suprême réalité de l'amour.

Il sentait que le moment était véritablement venu pour lui de faire son choix. Mais ce choix n'avait-il pas déjà été fait ? Jeunesse éternelle, passions infinies, plaisirs subtils et secrets, joies sauvages et péchés plus sauvages encore : toutes ces choses, il les aurait.

Retour doux à l'obscurité.

TABLEAU 3 L'EXTASE

Narrateur : Chapitres 11, 12 et 13

Une douce musique très belle.

Narrateur :

L'attachement de Dorian à sa propre beauté ne fit que grandir. Toujours de plus en plus enclin à la corruption de son âme. Découvrant tous les plaisirs que peut renfermer la vie.

Cette beauté qui avait tant fasciné Basil Hallward, et bien d'autres avec lui, ne sembla jamais le quitter. Et la curiosité de la vie, qu'avait allumé en lui Lord Henry, semblait croître à mesure qu'elle trouvait à se satisfaire.

Il avait des appétits furieux qui en s'assouvissant devenaient encore plus voraces.

Apparait Harry accompagné des deux servantes. Il y a quelque chose de très rituel dans leurs mouvements.

Elles portent des masques d'or, recouverts de pierres précieuses.



Narrateur :

Il était un de ceux pour qui le monde visible existe.

Il cherchait à inventer un nouveau système de vie qui reposât sur une philosophie raisonnée, trouvant dans la spiritualisation des sens son plus haut accomplissement.

La vie était le premier et le plus grand des arts.

Il savait que les sens, tout autant que l'âme, avaient leurs propres mystères à révéler.

Harry :

On ne peut guérir l'âme que par les sens, tout comme les sens ne peuvent être guéris que par l'âme.

La musique arrête.

Une des servantes porte un cloche (ou des cloches tibétaines), l'autre porte une soucoupe dans laquelle il y a une substance liquide mais épaisse comme une peinture blanche (ou or).

La cloche sonne. Le son se répand dans l'espace et lentement se module.

Une cuillère à miel est soulevée hors du bol de liquide et un filet en retombe.

La lumière fait briller le métal des objets et se reflète dans les masques des servantes.

Des spectres de lumières se multiplient, un son cristallin se joint lentement à la réverbération de la cloche.



Noir. (Une pulsation de plus en plus rapide se fait avec le son et la lumière alors que l'espace se remplit lentement de fumée – la fumée arrive de l'arrière du public.)

Lumière, un son très fort de cor <https://www.youtube.com/watch?v=8UAudR5O8Hk>

(Les personnages se déplacent de manière rituelle lentement, leur progression se voit entre les noir).

Noir

Lumière

Noir

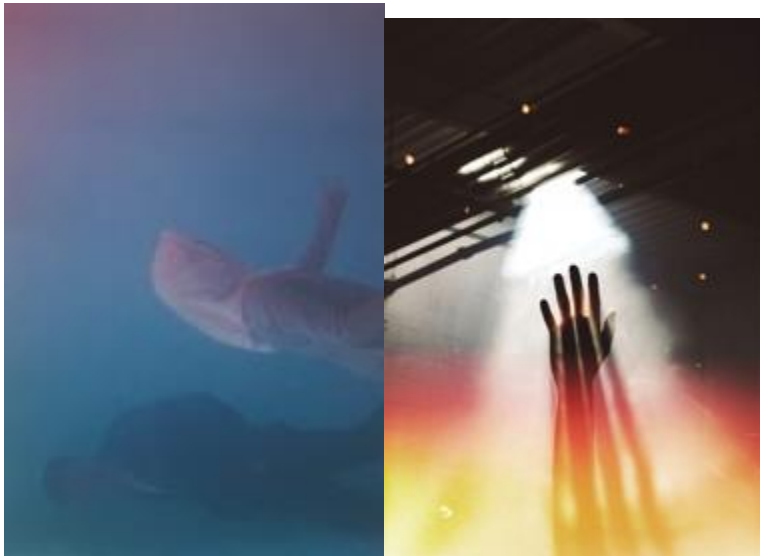
Lumière, l'espace est maintenant rempli de fumée.

Les corps sont maintenant des ombres qui se prolongent au-dessus des spectateurs dans l'opaque fumée. Ils ondulent et se rapprochent, ils sont des deux côtés du public

La musique se module, nous entendons les respirations des corps, ces respirations deviennent des halètements. <https://www.youtube.com/watch?v=HPH8UJ7-ibc>

Le son est croissant, il se distord, s'emballe, devient même violent.

L'air est rempli de lumière, de fumée et de son.



Le son fait vibrer le sol, la scène, les spectateurs.

Basil entre en catastrophe, fait les cents pas autour des spectateurs s'adressant à eux.

Peut-être est-il pris derrière une membrane plastique transparente contre laquelle il se bat... (voir images)

Le son diminue pour nous permettre de l'entendre. Il y a une pulsion dans la lumière qui plonge par intervalles Basil dans le noir.



Basil- Pray Dorian, pray. « Lead us not into temptation. Forgive our sins. Wash away our iniquities. » Let us say that together. The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also. I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished. Why is your friendship so fatal to young men?
What about Adrian Singleton and his dreadful end?
What about Lord Kent's only son and his career?
What about the young Duke of Perth?
What sort of life has he got now?
What about your country house, and the life that is led there?
...

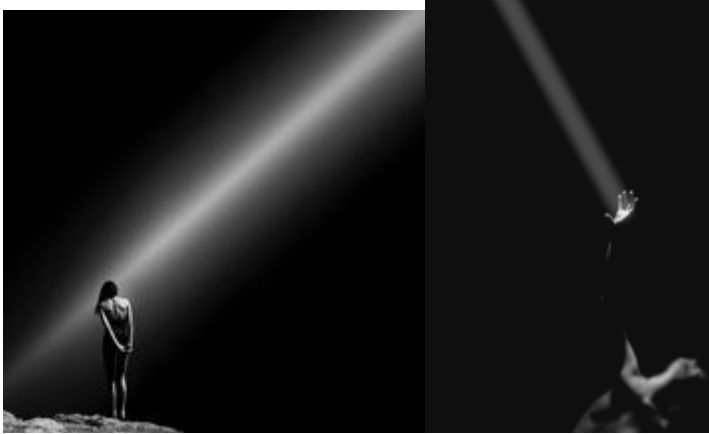
Sur les questions de Basil le son augmente à nouveau jusqu'à couvrir sa voix complètement. La lumière augmente jusqu'à aveugler les spectateurs. Basil est anéanti par ce vacarme et s'effondre.



Silence et noir soudains.

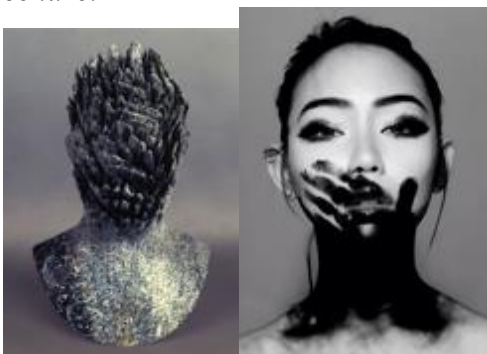
TABLEAU 4 : APRÈS LE DÉLUGE

La lumière se refait lente et subtile. Nous percevons à peine la silhouette de Sybil dans ses sous-ropes. De dos aux spectateurs elle avance, incertaine. Elle joue Juliette.



Sybil -Viens, nuit solennelle, matrone au sobre vêtement noir, apprends-moi à perdre, en la gagnant, cette partie qui aura pour enjeux deux virginités sans tache ; cache le sang hagard qui se débat dans mes joues, avec ton noir chaperon, jusqu'à ce que le timide amour devenu plus hardi, ne voie plus que chasteté dans l'acte de l'amour ! À moi, nuit ! Viens, Roméo, viens : tu feras le jour de la nuit, quand tu arriveras sur les ailes de la nuit, plus éclatant que la neige nouvelle sur le dos du corbeau. Viens, gentille nuit ; viens, chère nuit au front noir, donne-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, prends-le et coupe le en petites étoiles, et il rendra la face du ciel si splendide que tout l'univers sera amoureux de la nuit et refusera son culte à l'aveuglant soleil...

Elle se retourne vers les spectateurs. On découvre que son visage ainsi que tout le devant de son corps est couvert de noir. Comme si elle avait été brûlée ou couverte de cendre.



Elle s'effondre au centre de la scène.

Narrateur- Chapitre 20

Musique Van Den Budenmayer- funeral music (full orchestra)

Les servantes approchent avec un grand drap. Elles se penchent et nettoient le corps de Sybil. Elles prennent ensuite le drap qu'elle accroche à une perche derrière le corps

inanimé. La perche s'élève. Les deux servantes prennent deux pieds et garde-foule qu'elle ferme d'une grosse corde comme dans un grand musée ou un restaurant chic. Elles rejoignent Basil et Lord Henry qui sont tous deux assis sur des chaises sur les côtés du public. Ils regardent la toile tendue et tachée comme si elle était un tableau.



Pendant le texte suivant, la lumière se réduira lentement à n'éclairer que le carré de toile.



Servante #2-

De profundis.

Dans une cellule, le cœur d'un homme est toujours dans la pénombre. Un crépuscule où le temps et l'esprit ne bougent plus. Ce que vous, vous avez déjà oublié ou oublierez demain, moi je le vis constamment, maintenant et encore chaque jour.

Je fus ma propre ruine. Car on ne peut être ruiné, après tout, que par soi-même.

Les dieux m'avaient presque tout donné. J'avais un nom, du talent, une bonne position et un esprit brillant. Je faisais de l'art une philosophie et de la philosophie un art. Je transformais l'esprit des hommes et la couleur des choses. Je traitais l'art comme étant la réalité, démontrant que le faux et le vrai ne sont que des formes d'existence intellectuelle. Je m'amusais à être un flâneur, un dandy, un homme à la mode. Je m'entourais d'êtres les plus insignifiants et d'esprits les plus mesquins. Je dilapidais mon génie de manière totale. Il n'existe aucun plaisir que je ne connaisse pas.

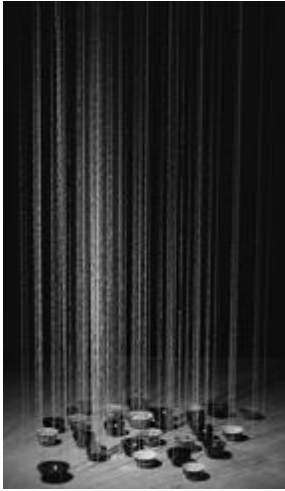
Las de planer sur les hauteurs, je plongeai délibérément dans les bas-fonds, à la recherche de sensations nouvelles. Ce que le paradoxe était pour moi dans la sphère de la pensée, la perversité le devenait dans la sphère de la passion. Le désir, à la fin, était une maladie, ou une folie, ou les deux à la fois. Je devenais indifférent à la vie des autres. Je prenais mon plaisir là où il me plaisait de le prendre. J'oubliais que chaque petit acte de la vie quotidienne fait ou défait le caractère. Je cessai de régner sur mon âme et je ne le voyais pas. Maintenant, il m'apparaît clair que rien au monde n'est dénué de sens. La souffrance plus que toute autre chose.

Tout ce qu'il me reste à présent c'est l'humilité.

Oscar Wilde, Prison de Reading, 1er avril 1897

Noir

Transition ? Des filets d'eau tombent autour des spectateurs dans des récipients posés au sol. Ils se retrouvent entourés d'une petite pluie. Peut-être une douce musique. Ce moment permet de descendre le drap suspendu et de remettre le bouquet de fleurs en place. C'est une bulle de relaxation. Le passage au repos.



ÉPILOGUE

Les jets d'eau s'arrêtent.

Lointaine rumeur de musique...

Narrateur-

Rien ne nous semble avoir changé...

Pendant le texte suivant, la lumière revient lentement sur le bouquet de fleurs au centre qui est maintenant complètement mort et séché.

Des ombres irréelles de la nuit émerge la vie réelle que nous connaissons. Il nous faut la reprendre là où nous l'avions laissée et voilà que nous sommes assaillis par le sentiment terrible de devoir continuer à dépenser de l'énergie dans le même cycle lassant d'habitudes stéréotypées, ou peut-être, parfois, par le désir que nos paupières s'ouvrent un beau matin sur un monde remodelé durant la nuit pour notre plaisir, un monde dans lequel les choses se pareraient de couleurs et de formes neuves, où elles seraient autres ou bien auraient d'autres secrets, un monde dans lequel le passé aurait une place minime ou nulle, ou du moins survivrait sous aucune forme consciente d'obligation ou de regret, car le souvenir d'une joie a lui-même son amertume, et le rappel d'un plaisir sa douleur.

Noir

Fin.

ANNEXE B

VIDÉOS

Montage vidéo de Dorian, préface et tableau 1, hiver 2018

<https://vimeo.com/475187760>

Montage vidéo de Dorian, tableau 2, hiver 2018

<https://vimeo.com/475202296>

BIBLIOGRAPHIE

Archello. (2020). Iwan Baan. [Photographie] Récupéré de <https://archello.com/project/house-na>

Barthélémy, S., Gimenez, G. (2013) *L'hypnose ou la médiation par l'image*, ScienceDirect. <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2013.07.007>

Beaulieu, D. (2005) *L'intégration par les mouvements oculaires, manuel pratique de la thérapie IMO*. Barret-sur-Méouge, Provence-Alpes-Côte-d'Azur : Le Souffle d'Or.

Bélangier, N., Brullemans, P. (co-créateurs). (2021) *Splendide Jeunesse* [Spectacle de théâtre]. Montréal, Théâtre Aux Écuries.

Benjamin, W. (1935) *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, France : Allia.

Bernheim, H. (2004). *De la Suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille (1884)*. Paris, France : L'Harmattan.

Brown, B. (2015). *Rising Strong*. New-York, États-Unis : Spiegel & Grau.

Brullemans, P. (auteur et metteur en scène). (2021) *Chambre d'écoute* [Installation numérique]. Longueuil, Théâtre de la Ville.

Castelluci, R. (auteur, metteur en scène, concepteur décors, costumes et lumière) (2014, 2 juin). *Go Down, Moses* [Spectacle de théâtre]. Montréal, Théâtre Denise-Pelletier.

Coleman, N. (2015). *Lefebvre for Architects*. New York, États-Unis : Routledge.

D'Anglemont, A. (1891). *L'Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés*. Paris, France : Comptoir d'édition.

Davis, M. (2013). Mind and Matter in the Picture of Dorian Gray, *Victorian Literature and Culture*, 41(3). 547-560. <https://doi.org/10.1017/S1060150313000090>

D'Hondt, F. (2011). *Émotion et espace visuel : approches neuromagnétique, neurosomatique et comportementale* (thèse) Médecine humaine et pathologie. Université du Droit et de la Santé- Lille II.

Deroy, Ophelia, *Figure 2*, [Illustration]. Récupéré de https://www.researchgate.net/figure/The-Mueller-Lyer-illusion-Mueller-Lyer-1889-Knowing-that-the-two-lines-are-of-equal_fig1_306323807

Dodet, C. (2015). L'apoptose selon Claude Régy : un dispositif scénique. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 48(2), 99-117. <https://doi.org/10.1353/mos.2015.0022>

Dospinescu, L. (2008). Effet de présence et de non-représentation dans le théâtre contemporain, *Tangence*, 88.

Dubé, J. (autrice et metteuse en scène). (2009) *Marguerite* [Spectacle de théâtre jeune public]. Montréal, Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve.

Eisenman, P. (2003-2004) (Architecte) *Mémorial aux juifs assassinés d'Europe*, Berlin, Allemagne.

Falletti, C., Jacono, V., Sofia, G. (2016). *Theatre and Cognitive Neuroscience*. New-York, États-Unis : Bloomsbury Methuen Drama.

Feldman, LČ. (2012). Radical and not so Radical Transgressions : Invading Backstage Domains. *SIC : a journal of literature, culture and literary translation*, 2(2), 5-6
Récupéré de <https://hrcak.srce.hr/85521>

Forest, P.-O. (2013). *Poïétique de la création sonore au cinéma : La figure de l'artiste-poïéticien* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1866/10406>

Hal, J.A. (1989). *Hypnosis : A Jungian Perspective*. New York, E.U. : Guilford Press.

Jung, C.G. (1963). *L'Âme et la vie*. Paris, France : Le Livre de Poche.

Jütter, M., Rentschler, I., Strasburger, H. (2011). Peripheral vision and pattern recognition: A review. *Journal of Vision*, 11(13). <https://doi.org/10.1167/11.5.13>

Karsenti, T., Savoie-Zajc, L. (2011). *Recherche en éducation : Étapes et approches : 3^e édition*. Montréal, Canada : Pearson ERPI.

Laurier, D., Lavoie, N. (2013). La Recherche qualitative dans les sciences de la gestion. De la tradition à l'originalité. *Recherches qualitatives*, 32(2), 294-319. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>

Leclerc, D. (autrice et metteuse en scène). (2017) *Post Humains* [Spectacle de théâtre documentaire]. Montréal, Espace Libre.

Leroy, C. (2013). Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre, *Staps*, 4(102), 75-88. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm>

Maurin, F. (1998). *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris, France: Actes Sud.

McKinney, J. (2008). *The nature of communication between scenography and its audiences*. (Thèse de doctorat) The University of Leeds School of Performance and Cultural Industries. Récupéré de uk.bl.ethos. (491643)

McKinney, J.(2013). *Scenography, Spectacle and the Body of the Spectator*, *Performance Research*, 18:3, 63-74, <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818316>

Merleau-Ponty, M. (2016). *L'Œil et l'esprit*. Paris, France : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Phénoménologie de la perception*. Domont, France : Gallimard.

Meyer-Dinkgräfe, D. (2005). *Theatre and Consciousness: Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol, Royaumes-Unis: Intellect Books.

Moldoveanu, M. (2001). *Composition, lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson : L'expérience comme mode de pensée*, Paris, France : De Gourcuff Alain Eds.

Monfort, A. (2009). Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. *Trajectoires*, 3. Récupéré de <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

Onniboni, L. (2015). Berlin-memorial-Eisenman.jpg. [Photographie]. Récupéré de <https://archiobjects.org/wp-content/uploads/2015/01/Berlin-memorial-Eisenman.jpg>

Pallasmaa, J. (2004). *The Eye of the Skin*. London, G.B. : Wiley-Academy

Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand*. West Sussex, G.B. : John Wiley & Sons Ltd.

Paquin, L.-C. (2014). Le récit de la pratique antérieure. *Méthodologie de la recherche création*. Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRCMethoRC_recit.pdf

Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments d'une poïétique générale*. Paris : Marly-le-Roi. Presses universitaires de Valenciennes.

Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris, France: La Fabrique.

Régy, C. (2011). *La Brûlure du monde*. Besançon, France : Les Solitaires Intempestifs.

Régy, C. (metteur en scène et adaption du texte). (2012, 27 septembre). *La Barque le soir* [Spectacle de théâtre]. Paris, Odéon- Théâtre de l'Europe.

Ruskin, J. (2004). *On Art and Life*. London, England : Penguin Books.

Salem, G., Bonvin, E. (2007). *Soigner par l'hypnose*. Paris, France : Elsevier Masson.

Severac, P. (2018). *La Perception*. Paris, France : Éditions Éllipses.

Shakespeare, W. (2011) *Roméo et Juliette*. Paris, France : GF Flammarion. (2011)

Wikimedia, (2010). Perspective conique, méthode d'Alberti. Récupéré de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perspective_méthode_Alberti-fr.svg?uselang=fr

Wikipedia, (s.d.). (fig. 6) Champ visuel humain. [Illustration] Dans *Champ visuel*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Champ_visuel

Wilde, O. (2014). *De profundis; La Ballade de la geôle de Reading*. Paris, France : Le Livre de Poche. (1975)

Wilde, O. (1994). *The Picture of Dorian Gray*. Croydon, G.B.: Penguin Books.

Wilson, R. (metteur en scène et concepteur décors). (1999) *Scourge of Hyacinths* [Opéra]. Genève, Grand Théâtre de Genève.

Wilson, R. (s.d.) *Furniture and design* [Photographies] Récupéré de <http://www.robertwilson.com/furniture-and-design>

Yourcenar, M. (1968). *L'Œuvre au noir*. Paris, France : Gallimard.
