

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LAMELLES :

UNE CRÉATION SCÉNIQUE DE LA LUMIÈRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

CÉDRIC DELORME-BOUCHARD

OCTOBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices de recherche.

Angela Konrad, pour son soutien indéfectible et son regard toujours juste et avisé. Je n'aurais pas pu être accompagné par nulle autre que toi pour réaliser ce projet. Complice de création depuis déjà plusieurs années, notre collaboration a transformé ma pratique de concepteur et m'a permis de me dépasser. Je suis privilégié d'avoir la chance de collaborer avec une créatrice de ta trempe et tu as sans aucun doute forgé le créateur que je suis aujourd'hui.

Nancy Bussières pour m'avoir transmis ta passion de la conception lumière et avoir été ma mentor à ma sortie de l'école. Tu m'as enseigné le savoir-faire et le savoir être pour devenir un concepteur lumière accompli. Je ne peux imaginer ce qu'aurais été mon parcours sans toi.

Merci à mon équipe de création sans qui ce projet n'aurait pas pu prendre vie. Merci à mes sept formidables performeurs-créateurs qui ont fait partie de mes laboratoires de création et de la présentation de mon essai scénique : Laurence Castonguay Emery, Mélanie Chouinard, Jennyfer Desbiens, Danielle Lecourtois, Noémi Lira, Emanuel Robichaud et Alexis Trépanier. Votre dévouement et votre talent ont permis la concrétisation de cette recherche-crédation. Merci à mes concepteurs et

collaborateurs de grand talent: William Durbau à l'assistance à la mise en scène et au conseil dramaturgique, Christelle Franca à l'accompagnement à la création et conseil artistique, Simon Gauthier à la conception sonore et composition musicale, Camille Lacelle-Wilsey au conseil en mouvement, Camille Jupa et Camille Barantes à la conception costume. Je suis comblé d'avoir la chance d'être entouré par une équipe aussi talentueuse et dévouée. Ce projet n'aurait pu prendre vie sans votre apport artistique crucial. Merci aussi à la designer de mode Tricia Crivellaro pour avoir généreusement prêté des éléments de sa collection aikido pour les inclure à la conception des costumes.

Merci aux performeurs qui ont participé ponctuellement aux laboratoires de créations : Anne Sabourin, Denise Boulanger, Francine Alepin, Antoine Regaudie, Sébastien Perron, Patrick R. Lacharité. Merci à mes collègues universitaires pour nos séances de rédactions collectives : Geneviève Boileau, Léa Pennel, Laurence Castonguay Emery, Jennyfer Desbiens. Écrire un mémoire aura été bien plus stimulant en votre compagnie.

Merci à Denis LeBel pour tes relectures et ton soutien en tout temps.

Merci à toute l'équipe administrative de l'École supérieure de théâtre pour votre soutien et le plaisir que j'ai eu à vous côtoyer : Azraelle Fiset, Marie-Michelle Mailloux, Patrice Tremblay, Nicole Guillemette, Valérie Michaud, Claudy Beaulieu, Marie-Josée Roussy et Nicole Guillemette. Merci aussi à l'équipe technique des salles de spectacle de l'École supérieure de théâtre : Sylvain Ratelle chef éclairagiste, Luc Maltais chef sonorisateur et Yves Hallé chef machiniste.

Merci à Sylvie Delorme et Robert Bouchard pour m'avoir appuyé à poursuivre le périlleux chemin pour accomplir mes rêves.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LANGAGE LUMIÈRE.....	4
1.1 De l'essor de la lumière comme langage signifiant .....	4
1.2 La lumière comme langage de la mise en scène .....	7
1.3 Artistes de la lumière d'avant-gardes .....	9
1.3.1 <i>Corps-lumière</i> : La danseuse et choéographe Loie Fuller.....	10
1.3.2 <i>Espace-lumière</i> : le scénographe Josef Svoboda.....	13
1.4 Les codes du langage lumière .....	16
1.4.1 Dramaturgie lumière selon Francois-Éric Valentin.....	17
1.4.2 Modalités de la lumière active selon Fabrizio Crisafulli .....	18
1.5 Lumière structurante et point de départ du processus créatif.....	23
1.5.1 <i>Il pudore Bene in Vista</i> de Fabrizio Crisafulli .....	23
1.5.2 <i>Luminosità variabes</i> de Lucie Bazzo .....	24
1.5.3 <i>Tragedia Endogonida</i> de Romeo Castelluci.....	25
CHAPITRE II DISPOSITIF LUMIÈRE.....	28
2.1 Le dispositif scénographique comme cadre du processus de création.....	28
2.2 Notions d'espaces : la limite et le seuil.....	30
2.3 La lumière comme dispositif scénographique.....	32
2.4 Laboratoire de création .....	36
2.4.1 Exploration du dispositif à faible intensité.....	37
2.4.2 Exploration du dispositif à forte intensité .....	44

2.4.3 Exploration du dispositif en présence de fumée.....	49
2.4.4 Sommaire des explorations en vue de la création .....	55
<b>CHAPITRE III LAMELLES.....</b>	<b>58</b>
3.1 Du laboratoire de création à l’essai scénique .....	58
3.1.1 Lamelles : Thématique et ligne directrice .....	58
3.2 Lamelles : présentation de l’essai scénique.....	60
3.2.1 Séquence d’ouverture : de l’obscurité à la lumière .....	60
3.2.2 Première partie : Dissection .....	61
3.2.3 Deuxième partie : De la fragmentation vers la constitution du corps entier .	68
3.2.4 Troisième partie : De l’autre côté du miroir.....	73
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>79</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>83</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Croquis scénographiques d'Appia (1909)</i> .....	6
1.2 <i>Croquis scénographiques d'Appia (1909)</i> .....	6
1.3 <i>Croquis scénographiques d'Appia (1909)</i> .....	6
2.1 <i>Performance de Loï Fuller (vers 1900)</i> .....	12
2.2 <i>Performance de Loï Fuller (vers 1900)</i> .....	12
3.1 Scénographie et lumière de Josef Svoboda – <i>Tristan et Isolde (1967)</i> .....	15
3.2 Scénographie et lumière de Josef Svoboda – <i>Tristan et Isolde (1967)</i> .....	15
4.1 <i>Pelléas et Mélisande</i> , TNM (2016).....	21
4.2 <i>Pelléas et Mélisande</i> , TNM (2016).....	21
5.1 Utilisation de la lumière dans les performances de Laurie Anderson ( <i>1970</i> ).....	22
5.2 Utilisation de la lumière dans les performances de Laurie Anderson ( <i>1970</i> ).....	22

6.1 Tragedia Endogonida opus 10 (2004).....	26
6.2 Tragedia Endogonida opus 10 (2004).....	26
7.1 Schéma de la superposition des faisceaux lumineux vue de face .....	33
7.2 Schéma du dispositif.....	33
7.3 Schéma du dispositif.....	33
7.4 Vue du dispositif depuis les gradins .....	34
7.5 Vue du dispositif depuis le plateau.....	35
7.6 Plan rapproché du dispositif .....	35
7.7 Vue de face du dispositif.....	35
8.1 Laboratoire d'exploration.....	40
8.2 Laboratoire d'exploration.....	40
8.3 Laboratoire d'exploration.....	40
8.4 Laboratoire d'exploration.....	40
8.5 Laboratoire d'exploration.....	41
8.6 Laboratoire d'exploration.....	41



8.7 Laboratoire d'exploration.....	41
8.8 Laboratoire d'exploration.....	41
8.9 Laboratoire d'exploration.....	41
8.10 Laboratoire d'exploration .....	41
9.1 <i>Fuck You! Fucking Perv! Lumière : Cédric Delorme-Bouchard</i> .....	45
9.2 <i>Fuck You! Fucking Perv! Lumière : Cédric Delorme-Bouchard</i> .....	45
10.1 Musée <i>Lee Ufan (2010)</i> .....	48
10.2 Vitra conference Pavillion (1993).....	48
10.3 Vitra conference Pavillion (1993) .....	48
11.1 Line Describing a Cone, 1973, Anthony McCall.....	50
11.2 Line Describing a Cone, 1973, Anthony McCall.....	50
11.3 Line Describing a Cone, 1973, Anthony McCall.....	51
11.4 Line Describing a Cone, 1973, Anthony McCall.....	51

11.5 Formation du mur de fumée de notre dispositif.....	51
11.6 Formation du mur de fumée de notre dispositif .....	51
12.1 Mur de fumée vu du public .....	52
12.2 Mur de fumée vu du plateau.....	52
13 Sculptures par Matteo Pugliese .....	53
14 La ligne de lumière du dispositif vue de la scène .....	61
15.1 <i>Lamelles</i> , tableau 1, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	63
15.2 <i>Lamelles</i> , tableau 2, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	63
15.3 <i>Lamelles</i> , tableau 3, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	63
15.4 <i>Lamelles</i> , tableau 4, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	63
15.5 <i>Lamelles</i> , tableau 5, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	63
15.6 <i>Lamelles</i> , tableau 5, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	64
15.7 <i>Lamelles</i> , tableau 6, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	64
15.8 <i>Lamelles</i> , tableau 6, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	64

15.9 <i>Lamelles</i> , tableau 7, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	62
15.10 <i>Lamelles</i> , tableau 7, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	62
15.11 <i>Lamelles</i> , tableau 8, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	65
15.12 <i>Lamelles</i> , tableau 8, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	65
16.1 <i>Lamelles</i> , tableau 1 .....	66
16.2 <i>Lamelles</i> , tableau 1 .....	66
16.3 <i>Lamelles</i> , tableau 1 .....	67
16.4 <i>Lamelles</i> , tableau 1 .....	67
17.1 <i>Lamelles</i> , tableau 8 .....	68
17.2 <i>Lamelles</i> , tableau 8.....	68
18.1 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	70
18.2 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	70
18.3 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	70

19.1 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	71
19.2 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	71
19.3 <i>Lamelles</i> , seconde partie, Photo : Patrice Tremblay.....	71
20.1 Schéma de mise en place.....	72
20.2 Schéma de mise en place .....	72
21.1 Schéma de mise en place.....	73
21.2 Schéma de mise en place .....	73
22.1 Formation du mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine .....	75
22.2 Formation du mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine .....	75
23.1 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	75
23.2 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	75
24. 1 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	77
24.2 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	77
25.1 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....	78

25.2 Performeurs et mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine.....78

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation explore le potentiel de la lumière en tant que composante centrale et structurante d'un projet d'écriture scénique. L'objectif est la création d'un essai scénique, intitulé *Lamelles*, créé à partir de l'exploration de la rencontre entre lumière et corps. À travers un récit de création autopoïétique, nous voulons rendre compte de notre processus d'exploration et de la création de l'œuvre scénique qui en découle.

La partie théorique de cette recherche retrace l'essor de la lumière en tant que langage signifiant de la représentation scénique. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, nous observerons la pratique d'artistes de la scène, pionniers dans leur utilisation du médium lumière comme composante artistique de la représentation. Nous aborderons le travail du scénographe suisse Adolphe Appia, de la chorégraphe et danseuse américaine Loïe Fuller et du scénographe et metteur en scène tchèque Josef Svoboda. La notion de lumière active, théorisée par le metteur en scène italien Fabrizio Crisafulli, nous servira d'outil pour analyser les codes du médium lumière. Enfin, nous nous intéresserons particulièrement à des œuvres scéniques où la composante lumière initie et structure l'entièreté du processus de création. Nous observerons le travail de Crisafulli dans *Il pueddo Vista*, de la conceptrice Lucie Bazzo pour *Luminosité variables* et du metteur en scène Romeo Castelluci pour *La Tragedia Endogonia opus 10*.

Nous présenterons ensuite notre processus d'écriture scénique amorcé à partir d'une exploration de la rencontre entre lumière et corps. La composante lumière de notre projet s'inspire de la notion de dispositif du philosophe italien Giorgio Agamben et des notions de seuil et de limite définies par l'architecte français Pierre Von Meiss et l'auteur et essayiste Georges Perec. À partir de ces pistes d'inspirations, nous présenterons notre processus de création divisé en deux étapes : un laboratoire d'exploration entre lumière et corps et la création de notre essai scénique.

Mots-clés : lumière active, conception lumière, dispositif scénographique, écriture scénique, corps, dramaturgie visuelle, seuil.

## INTRODUCTION

Dans le cadre d'un processus de création traditionnel pour le théâtre, la composante lumière est souvent au service d'une mise en scène ou d'un texte. Bien que son intégration à l'œuvre scénique soit souvent conceptualisée en amont du processus, à travers le dialogue entre concepteur lumière et metteur en scène, la place qu'elle occupe reste habituellement au service d'un objet textuel préexistant. Bien que l'apport artistique de la lumière à la représentation soit indéniable dans la conception du théâtre contemporain, l'exploration de son potentiel est souvent balisée par le cadre imposé par un texte ou la vision d'une mise en scène. Il est vrai que plusieurs formes de théâtre, telles que l'écriture scénique, le théâtre d'images ou des formes pluridisciplinaires offrent souvent une approche qui procède par une déhiérarchisation des langages scéniques, ne plaçant pas ainsi le texte comme point de départ de l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, ces pratiques ne ciblent pas systématiquement l'aspect que nous voulons explorer : le potentiel de la lumière comme langage structurant d'une création.

Cette recherche-crédation a comme point de départ notre démarche d'artiste concepteur, fondée sur la conception lumière pour la scène, afin d'envisager un processus de création initié par la lumière. Nous voulons, à travers cette recherche, inscrire la lumière comme la motivation première et le langage artistique qui structure l'ensemble d'un processus de création. La différence fondamentale entre cette recherche et notre pratique habituelle réside dans le fait de conceptualiser la lumière du point de vue de la mise en scène d'un essai scénique et de sa relation signifiante avec tous les éléments de la création. Ce mémoire prendra la forme d'un récit autopoïétique de notre démarche. Nous retracerons chronologiquement les étapes de notre processus nous menant jusqu'à la création de notre essai scénique.

Notre premier chapitre servira à faire un état des lieux de la place de la composante lumière au sein de la représentation. En partant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, nous identifierons certains éléments qui ont participé à l'essor de la lumière en tant que langage signifiant de la représentation scénique. Cette mise en contexte nous permettra d'observer la démarche novatrice de différents artistes dans l'évolution du rôle de la lumière et dans la manière de repenser son utilisation. Principalement dans un intérêt gravitant autour de la relation entre lumière, corps et espace, nous nous intéresserons aux recherches et au travail du scénographe suisse Adolphe Appia, de la chorégraphe et danseuse américaine Loïe Fuller et du scénographe tchèque Josef Svoboda. Ces trois artistes, pionniers dans l'utilisation de la lumière au sein de leur pratique, nous permettent de retracer certaines idées liées à l'évolution de l'éclairage scénique à travers le XX<sup>e</sup> siècle. Afin de mieux cerner les codes du médium lumière et d'établir un vocabulaire pour mieux l'aborder, nous nous intéresserons à la notion de lumière active théorisée par le metteur en scène italien Fabrizio Crisafulli. Il s'agit d'une classification du langage lumière en trois fonctions : la lumière servant à éclairer, la lumière comme objet de vision et la lumière comme source. À partir de cet outil d'analyse, nous nous intéresserons au processus de création d'artistes contemporains dont la composante lumière est au centre de leur démarche et est conçue comme un élément structurant de tout le processus de création. Afin d'établir des parallèles avec notre recherche, nous observerons le travail de Crisafulli avec *Il pueddo Vista* (1991), de la conceptrice Lucie Bazzo pour *Luminosità variabile* (1999) et du metteur en scène et plasticien Romeo Castellucci pour *La Tragedia Endogonia opus 10* (2002). Dans chacune de ces trois créations, nous observerons la place particulière qu'occupe la composante lumière et sa relation avec les autres langages artistiques de l'œuvre. Nous nous intéresserons particulièrement à sa fonction structurante et comment elle oriente la totalité du processus de création.



Le second chapitre sera consacré à notre processus de création. Nous présenterons le dispositif lumière que nous avons conçu et à partir duquel nous avons effectué un laboratoire d'expérimentations axées sur la relation entre lumière et corps. Notre scénographie lumineuse prend la forme d'un mur de lumière et est inspiré par la notion de dispositif du philosophe italien Giorgio Agamben, de la notion de limite et de seuil de l'architecte français Pierre Von Meiss et de l'auteur et essayiste Georges Perec, ainsi que par le travail sur la lumière et la fumée d'Anthony McCall, artiste visuel et cinéaste britannique. Nous présenterons ensuite la structure et les résultats de notre laboratoire d'exploration autour de la relation entre lumière et corps. Cette période de recherche est effectuée avec notre équipe de performeurs et le dispositif lumière et prend la forme d'improvisations dirigées. Cette étape de laboratoire a pour but d'établir un éventail des possibilités de créations qui découlent de la rencontre entre lumière et corps au sein de notre dispositif. Nos explorations, divisées en trois parties, selon l'intensité lumineuse et la présence de fumée, servent à découvrir les possibilités de créations qui serviront de base pour notre essai scénique.

Enfin, le troisième et dernier chapitre porte sur la description et l'analyse de notre projet de création, un essai scénique intitulé *Lamelles*. Construit en trois tableaux, ce projet d'écriture scénique découle directement des résultats et découvertes effectués lors de notre période laboratoire. Avec la relation entre lumière et corps comme élément central, nous présenterons en ordre chronologique chacun des trois grands tableaux de notre essai scénique en les mettant en parallèle avec les trouvailles que nous avons faites en période laboratoire.

## CHAPITRE 1 : LANGAGE LUMIÈRE

Ce que tu as vu, ne le trahis pas, reste dans l'image.  
(L'oracle de Dodone)

### 1.1 De l'essor de la lumière comme langage signifiant

L'éclairage dans le contexte du spectacle vivant a toujours dû répondre à l'une des conditions de base de la représentation, qui est d'être visible. Un des premiers exemples de ce que l'on pourrait qualifier d'éclairage théâtral, un éclairage qui est réfléchi, pensé et conçu spécifiquement pour la représentation, remonterait à la période de la Renaissance. Dans son second *Traité de l'architecture*, publié en 1545, l'architecte et sculpteur italien Sebastiano Serlio divise l'éclairage scénique en trois grandes catégories : l'éclairage de l'acteur, l'éclairage des toiles peintes et les effets spéciaux tels le lever de soleil ou les éclairs. Même si une réflexion commence à s'articuler autour de l'organisation sous-tendant l'éclairage de la représentation, la lumière ne participe pas encore activement à la dramaturgie du spectacle. Le metteur en scène et artiste visuel italien Fabrizio Crisafulli identifie la fin du XIX<sup>e</sup> et le début XX<sup>e</sup> siècle comme période charnière dans le développement de la lumière comme langage artistique de la représentation. Il s'agit d'une approche de la lumière dépassant la fonction de répondre à un impératif de visibilité ou d'effets décoratifs, pour devenir langage artistique et créateur de sens au sein de la représentation.

Une période pendant laquelle, me semble-t-il, un grand nombre de problématiques fondamentales de la lumière comme élément poétique, actif et constructif ont été mises en évidence. Ces rapports, et ce n'est pas un hasard, sont venus d'artistes dont l'itinérance s'est tracée d'une manière indépendante, loin des pratiques dominantes de leur temps. Dans leurs parcours de recherche, la lumière n'était pas considérée comme un élément relevant des seuls domaines technique et visuel, mais lié aussi essentiellement, à l'organisation de l'espace et du temps, ainsi qu'au sens et à la structure du travail scénique. (Crisafulli, 2007, p. 143)

Le terme actif employé par Crisafulli fait directement référence à la notion de *Luce attiva*, pouvant être traduit par « lumière active », « lumière agissante » ou « lumière actrice » et développée dans les théories du scénographe suisse Adolphe Appia (Crisafulli, 2007, p. 11). Appia est l'un des premiers à aborder dans ses écrits la lumière d'un point de vue artistique. Les recherches d'Appia sont particulièrement centrées autour de propositions scéniques pour l'opéra wagnérien et confèrent une place prépondérante à une lumière qu'il qualifiait de « vivante », car elle a la tâche, pour l'œil du spectateur, d'unifier les différents éléments de la représentation. Il est important de contextualiser que l'utilisation des décors en toiles peintes prévalait encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'Appia était un fervent détracteur de cette pratique. Il imaginait plutôt des scénographies tridimensionnelles ou formes et volumes qui offriraient de nouvelles possibilités au jeu de l'acteur plutôt que de le contraindre à jouer devant des espaces bidimensionnels. Dans cette nouvelle dynamique, la lumière aurait un rôle crucial à jouer :

Un objet n'est plastique à nos yeux que par la lumière qui le frappe, - et sa plasticité ne peut être mise artistiquement en valeur que par un emploi artistique de la lumière (...) Les deux conditions primordiales d'une présence artistique du corps humain sur la scène seraient donc : une lumière qui mette en valeur sa

plasticité, et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements. – Nous voici bien loin de la peinture! (Appia, 1979, p. 33)  
 La lumière selon Appia ne devrait plus être soumise aux contraintes d'éclairer comme il se doit la toile peinte comme il était coutume à l'époque : « (...) l'éclairage est complètement absorbé par le décor : les choses représentées sur toiles verticales doivent être vues ; on éclaire donc des lumières et des ombres peintes..., etc. c'est hélas! » (Appia, 1979, p. 33). Une interaction entre acteurs, espace et lumière, afin de jouer du potentiel de la tridimensionnalité des corps et des ombres, est au centre de sa vision du théâtre.



Figures 1.1, 1.2, et 1.3 : Croquis scénographiques d'Appia (1909)

S'il est vrai que la lumière accède à une fonction artistique novatrice dans la conception théâtrale d'Appia, elle reste tout de même subordonnée aux autres langages de la représentation. Appia établit un ordre hiérarchique des langages de la mise en scène, dont les composantes sont : l'acteur, l'espace et la lumière. L'acteur : « (...) est le porteur de l'action (...) Tout, semble-t-il, devrait être subordonné à cet élément qui passe hiérarchiquement en première ligne. » (Appia, 1979, p. 44) En second lieu, il y a l'espace, qu'Appia imagine tridimensionnel, afin de permettre une adéquation à la présence du corps de l'acteur :

Or le corps est vivant, mobile et plastique : il a trois dimensions. L'espace et les objets qui lui sont destinés auront à tenir scrupuleusement compte de ce fait. La disposition générale de la scène viendrait directement après l'acteur; c'est par elle que l'acteur prend contact avec la réalité de l'espace scénique. (Appia, 1895, volume III p. 335)

Ensuite vient la lumière qui est au service de l'acteur et de l'espace : « La lumière, aussi bien que l'acteur, doit devenir active ; et pour lui donner le rang d'un moyen d'expression dramatique, il faut la mettre au service de ...l'acteur qui est son supérieur hiérarchique ; au service de l'expression dramatique et plastique de l'acteur. » (Appia, 1909, p. 44) Ainsi, si la position d'Appia sur la lumière est novatrice en lui offrant un statut de fonction active et signifiante au sein de la représentation, elle est toutefois subordonnée à l'acteur et à l'espace dans sa hiérarchie. L'idée de rendre à la lumière sa pleine liberté est plutôt comprise comme une libération par rapport à la contrainte et l'impératif d'éclairer comme il se doit la toile peinte, au profit de devenir créatrice de sens en jouant avec le corps de l'acteur et l'espace. Elle acquiert dans les théories d'Appia un rôle artistique qui sera surtout développé dans les décennies qui suivront.

## 1.2 La lumière comme langage de la mise en scène

Les limites techniques de l'époque ont constitué un obstacle à la réalisation des théories d'Appia. Si l'électrification offre une plus grande intensité lumineuse, c'est l'invention du projecteur de théâtre qui permet à la lumière d'atteindre un réel potentiel artistique selon le concepteur et historien de l'éclairage scénique Jean Gervais :

Toute lampe, même la plus moderne, n'envoie qu'une lumière diffuse, à moins qu'elle ne soit intégrée à un appareil permettant la concentration de ses rayons lumineux. (...) Toute fragmentation de l'espace scénique par la lumière n'est pratiquement réalisable qu'en opposant un quelconque volume sur la trajectoire des rayons de lumière, créant ainsi une ombre sur la face non éclairée du volume. Et c'est exactement ce que Craig et Appia ont fait : pour pallier à un appareillage prévu pour donner une lumière sans ombre, ils ont inventé le décor en trois dimensions, véritable architecture scénique, à l'intérieur de laquelle, la lumière ne peut faire autrement que de jouer de l'ombre. (Gervais, 1985, p.96)

Si l'éclairage électrique a permis l'augmentation de l'intensité lumineuse, Gervais identifie plutôt la naissance de la modernité en éclairage par la fabrication du premier projecteur à lentille convergente en 1915, qui sera suivi du projecteur lentille Fresnel, puis ellipsoïdale en 1930. Ces nouvelles gammes d'instruments qui voient le jour transforment les possibilités et la manière d'envisager le rôle de la lumière dans la représentation. Avant, que ce soit sous l'éclairage au gaz ou électrique, les sources ne permettaient que dans une très faible mesure de concentrer et de diriger la lumière, et donc de différencier et d'isoler les éléments scéniques. Il en résultait une luminosité générale où la possibilité de jouer avec l'obscurité n'était que peu envisageable. L'électrification et l'invention du projecteur de théâtre, amène une plus grande souplesse et surtout la possibilité de travailler les contrastes entre l'obscurité et la lumière:

(...) avec les changements importants qu'allait entraîner l'introduction des projecteurs à lentilles convergentes, l'éclairage ne peut plus être pris pour acquis d'une représentation à l'autre, mais doit faire l'objet pour chaque œuvre dramatique, d'une composition originale, d'une mise en scène de la lumière, selon l'ordonnance du spectacle, son sens en tant que représentation et la communication que l'on veut susciter entre le spectacle et le spectateur. En Amérique tout particulièrement, cela donna naissance au concepteur d'éclairage

(“lighting designer”) c’est-à-dire, celui qui a la charge de composer techniquement, chromatiquement et artistiquement l’éclairage d’une représentation (...) (Gervais, 1985, p.100)

La lumière devient alors un outil à la disposition du metteur en scène. Si ce médium n’est pas nouveau, il offre alors des possibilités grandement augmentées et il devient possible de l’envisager comme un langage artistique à explorer. Selon l’historien de théâtre Jean-Jacques Roubine, l’avènement de la lumière comme langage artistique de la représentation coïncide avec celle de la figure du metteur en scène et participe à son apparition :

Désormais, le metteur en scène est le générateur de l’unité, de la cohésion interne et de la dynamique de la représentation. Il est celui qui détermine et qui montre les liens qui unissent décors, et personnages, objets et discours, éclairages et gestuelles... » (Roubine, 1980, p. 40)

Par opposition à l’ancienne figure du régisseur, qui se chargeait d’une simple organisation des entrées et sorties des comédiens, du choix des intonations, ou de l’organisation des répétitions, le metteur en scène porte un regard englobant sur la représentation, mais aussi sur la pratique du théâtre et de ses théories.

### 1.3 Artistes de la lumière d’avant-gardes

Parmi les artistes pionniers ayant participé à ce changement paradigmatique de la lumière comme langage artistique, nous nous penchons ici sur les recherches et

créations de la chorégraphe et danseuse américaine Loïe Fuller et du scénographe et metteur en scène tchèque Josef Svoboda.

### 1.3.1 Corps-lumière : La danseuse et chorégraphe Loïe Fuller

La pratique de la chorégraphe et danseuse américaine Loïe Fuller s'inscrit, comme Appia, dans la période de fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une période particulièrement riche en exploration des potentiels de la lumière, à laquelle nombre de metteurs en scène et d'artistes s'intéressent à travers le prisme de leur pratique. Pour aborder le travail de Fuller, il est intéressant de le mettre en parallèle avec le phénomène des « féeries électriques » aussi en vogue en Europe vers la fin XIX<sup>e</sup> siècle. Ces spectacles, entre ballets et pantomimes, relevant davantage du divertissement que de l'art, reposent aussi sur une utilisation marquée de la lumière :

(...) formes spectaculaires caractérisées par le déploiement sur scène de décor lumineux, de firmaments, de flashes et d'effets produits par des sources à arc voltaïque, de lampes à batterie portables qu'on déplaçait dans l'obscurité, de chapeaux et de bijoux lumineux portés par des danseuses : véritables « féerie électriques » (...) Conçues dans l'exaltation de la modernité, du progrès, des prodiges de la lumière artificielle.) (Crisafulli, 2007, p. 35)

Dans de tels spectacles, la lumière est surtout utilisée pour son potentiel à créer des effets visuels spectaculaires, les aspects d'un véritable langage signifiants n'étant pas au centre de ces spectacles de divertissements. Toutefois, les « féeries électriques » ont apporté à la pratique de la lumière un certain élan par l'utilisation d'une variété d'effets lumineux. Si on peut identifier dans la pratique de Fuller certains éléments dans les techniques et moyens utilisés semblables à ceux des féeries électriques, elle



aborde par contre sous un tout autre angle ses expérimentations avec la lumière. Au lieu d'un spectacle lumière qui fait avant tout étalage d'effets lumineux visant à impressionner le public, elle tend plutôt vers une recherche dans la relation possible entre corps lumière et le dialogue qui peut s'établir entre les deux. Il s'agit d'une hybridation souvent qualifiée de danse-lumière et qui s'intègre résolument dans un contexte de démarche artistique plutôt que de production de divertissement. Dans un désir de dépasser la simple fonction « d'éclairer » afin de développer un réel langage entre lumière et corps.

Ce qui frappe de Loïe aujourd'hui, dans les spectacles de la danseuse américaine, ce n'est pas tant leur dimension chorégraphique ou gestuelle, apparemment rudimentaire (...), mais ce qu'ils révèlent relativement à l'espace scénique : que l'éclairage électrique peut, à lui seul, modeler, moduler, sculpter, bref faire vivre un espace nu, vide, en faire cet espace du rêve et de la poésie que les tenants de la représentation symboliste appelaient de leurs vœux. (Roubine, 1980, p.17)

La lumière chez Fuller est d'autant plus marquante qu'elle ne délimite pas seulement la temporalité ou le lieu de l'espace fictif de la représentation, mais devient une véritable partenaire de l'interprète, partie intrinsèque de la chorégraphie de l'artiste, et donc, une rencontre entre le langage de la danse et de la lumière. Son approche est notable pour avoir mis la technique au service d'une recherche artistique dont lumière et corps sont les sujets. La particularité de sa recherche par rapport aux féeries électriques, qui utilise pourtant des moyens techniques similaires, est de placer le travail du corps comme élément déterminant de la représentation avec la lumière. Il en résulte une recherche sur cette relation entre corps et lumière, mouvement et lumière, danse et lumière.

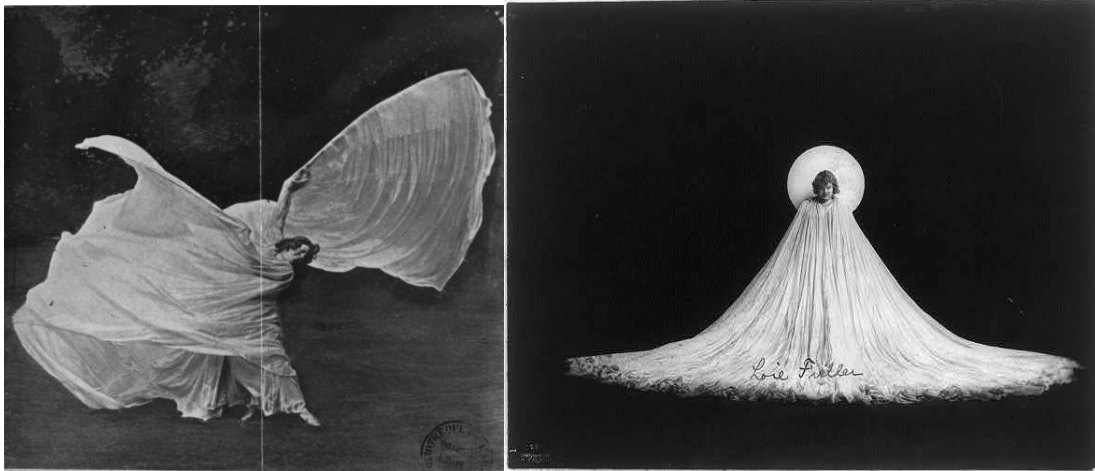


Figure 2.1 et 2.2 : Performance de Loïe Fuller (vers 1900)

Fuller développe ses créations autour de thématiques liées à la nature avec l'imagerie des fleurs et des insectes (le Lys, la violette, le papillon), des éléments et des astres (le feu, l'eau, les étoiles, les nuages, les tempêtes et éruptions). Ses danses sont souvent effectuées dans une boîte noire, son corps enveloppé dans des costumes de soie qui sont déployés et manipulés à l'aide de hampes. Les sources lumineuses sont à la fois suspendues, frontales, latérales et très souvent, sous la scène, l'illuminant au travers de surfaces translucides ou grillagées. Par exemple, pour la *Danse du feu*, sa chorégraphie se déroule sur une plaque de verre sous laquelle est disposées des lampes produisant un éclairage rouge comme en fait la description de l'historien de l'art Giovanni Lista :

La danseuse est tout de blanc vêtue. Elle porte un collant et une longue écharpe large et transparente qu'elle fait onduler au gré de la musique en se tenant sur le carreau de verre aménagé dans le sol de la scène. (...) Son corps semble surgir de l'obscurité puisque la seule lumière qui vienne le modeler est celle qui monte depuis la trappe de verre, puis celle qui descend des cintres. L'idée du feu est ainsi uniquement suggérée par ces rayons lumineux aux tonalités brûlantes qui lui éclairent directement les formes du corps, depuis le sol, et les voiles flottants,

depuis les cintres (...) Loie propose ainsi une image et rien d'autre, une image paroxystique et décontextualisée, sans aucune trame narrative (...) Mais elle agite en même temps, avec cette image soudaine d'une femme brûlée vivante, le fantasme du remords et de la culpabilité plongeant ainsi dans le trouble le plus profond les spectateurs. (Lista, 1994, P.241)

Ses créations tendent à métamorphoser son corps conjointement par le costume et la lumière pour en faire des formes inhumaines, parfois abstraites, taches de couleurs en mouvement, mais évoquant souvent, comme dans la *Danse du feu*, des phénomènes naturels.

### 1.3.2 Espace-lumière : Le scénographe et metteur en scène Josef Svoboda

À la danse-lumière de Fuller, le travail du scénographe tchèque Josef Svoboda, plusieurs décennies plus tard dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est aussi notable pour son approche novatrice dans sa conception de la lumière scénique. Nommé directeur technique du Théâtre National de Prague en 1948, cet artiste et inventeur s'entoure dès 1957 d'une équipe composée de trois architectes, un ingénieur en mécanique, un ingénieur en optique, un électro-acousticien et un chimiste afin d'offrir un cadre d'expérimentation permettant la conception de propositions scénographiques uniques et techniquement audacieuses. Si Svoboda emploie des matériaux traditionnels pour ses scénographies tels que le bois et la toile, il est aussi intéressé par les matériaux nouveaux qu'il peut développer et expérimenter avec son équipe: « (...) métaux, plexiglas, laine de verre, polyester, plastiques, miroirs légers en feuilles, nouveaux écrans très sombres et invisibles lorsqu'ils ne reçoivent aucune projection, nouvelles peintures, etc... » (Bablet, 1970, p.39) Ses recherches ont particulièrement été actives

dans le domaine de l'éclairage et ont permis de créer des appareils uniques qui n'existaient pas sur le marché. Ses inventions en termes d'éclairages scéniques sont à l'image de la vision scénographique de Svoboda qui conçoit la scénographie et la lumière comme allant de pair. Il percevait la lumière et la scénographie comme deux éléments de ce qu'il nommait « le grand orchestre » en référence à l'ensemble des langages de la représentation théâtrale. Cette hybridation de la scénographie et de la lumière s'est développée sous plusieurs formes à travers sa pratique. On peut noter quelques axes importants dont l'utilisation de miroirs et de surface réfléchissante, de la projection vidéo et la matérialisation des faisceaux lumineux par la fumée et aérosol. Ce dernier axe de sa pratique est particulièrement pertinent pour notre recherche. L'utilisation de la fumée permet de penser une scénographie construite par la lumière plutôt que par des matériaux solides.

L'utilisation de la fumée et de la lumière l'amène à concevoir des espaces et des scénographies où la lumière se substitue souvent à des décors physiques. Svoboda employait souvent des fumées et des aérosols pour rendre visibles les faisceaux de lumière et produire des effets architecturaux ou atmosphériques, suggérer le brouillard, l'humidité, la poussière. (Crisafulli, 2007, p. 178)

Les projecteurs qu'il utilise afin de créer ses « murs » ou « rideaux de lumière » portent aujourd'hui encore son nom. La lampe Svoboda, composée de sources à basse tension montées en série, a la particularité de créer : « (...) des effets de lumière "solide", des "murs lumineux", des "rideaux de lumière" » (Crisafulli, 2007, p. 169). Ces architectures lumineuses, ou plutôt architectures de lumière, se dessinent dans l'air et constituent une approche novatrice dans l'interaction entre espace et lumière. Dans les expérimentations de Svoboda, la lumière acquiert un volume et se déploie de manière

tridimensionnelle. Cette approche de la scénographie permet d'envisager la notion d'espace-lumière, une construction de l'espace où la lumière se fait scénographie en remplaçant les surfaces construites et solides.



Figure 3.1 et 3.2 : Scénographie et lumière de Josef Svoboda – *Tristan et Isolde* (1967)

Les expérimentations de Fuller à la fin du XIX<sup>e</sup> et Svoboda dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle articulent, chacune à leur manière, un langage lumière signifiant de la représentation. Fuller le fait dans une dynamique que nous qualifions de corps-lumière et Svoboda, d'espace-lumière. Si le caractère novateur de chacune de ces démarches pour leur époque, tout comme leur approche du médium lumière en tant que langage artistique, est clairement démontré, une différence est particulièrement intéressante pour notre recherche. Chez Fuller, la lumière est langage signifiant, mais aussi point de départ de l'œuvre. Le langage corps (danse, mouvement) et le langage lumière sont tous deux placés à égalité dans une co-construction de l'œuvre. Chez Svoboda, même si le langage lumière est une composante artistique importante de la représentation, il est au service de ce qu'il nomme le « drame » et s'écrit a posteriori de celui-ci. Dans l'approche de Svoboda, la lumière et la scénographie sont au service du texte. Le travail

de Svoboda est remarquable du point de vue de la dramaturgie de l'espace et de la lumière qu'il développe à l'écoute et au service du drame : « La scénographie est l'une des composantes, et rien de plus qu'une composante, de l'œuvre dramatique sous sa forme définitive. Autrement dit de la mise en scène. » (Bablet, 1970, P.48) Si les deux approches constituent une démarche qui articule un langage lumière signifiant, la place de la lumière diffère, entre langage de la genèse d'une œuvre et langage qui s'articule au service d'une œuvre. Il s'agit d'une distinction que nous allons approfondir en décortiquant les modalités du langage lumière.

#### 1.4 Les codes du langage lumière

La notion de lumière active, introduite avec Appia et Crisafulli, a permis de situer la lumière comme langage artistique, et à en dégager différentes formes dans la pratique d'artistes d'avant-gardes tels que Fuller et Svoboda. Afin de mieux cerner les codes du langage lumière et d'en dégager des clés de lecture qui serviront à notre projet de création, nous allons nous intéresser à deux modèles théoriques qui tentent de décortiquer les fonctions et possibles de la lumière comme langage afin de mieux en comprendre la grammaire. Le premier est le concept de dramaturgie lumière envisagé par le concepteur lumière français François-Éric Valentin. Le second est le modèle de la lumière active théorisé par le metteur en scène et artiste visuel Fabrizio Crisafulli déjà cité dans ce chapitre.

#### 1.4.1 Dramaturgie lumière selon François-Éric Valentin

Le concepteur lumière français François-Éric Valentin aborde la notion de dramaturgie lumière et son rôle au sein de la représentation par les notions de « lumière-état » et « lumière-action ». La lumière état met en valeur le décor, tandis que le comédien crée l'image ou le relief. C'est la lumière état qui : « qui sculpte les éléments de la représentation, module l'espace, renforce hypocritement le visage du comédien (...) » (Valentin, 1999, p. 37). La lumière-action apporte des éléments d'informations au spectateur. C'est une « lumière pour dire » liée à la création de sens : « (...) elle peut être concrète – une porte qui s'ouvre apportant une menace ou un espoir pour le personnage en scène, le soleil qui se lève ou se couche (...) ou abstraite, créant des zones ou des climats significatifs pour les personnages. » (Valentin, 1999, p. 37) La dramaturgie lumière chez Valentin se rapporte essentiellement, à la création de l'image, qu'elle soit fonctionnelle ou esthétique.

La première chose à trouver, c'est évidemment à mes yeux une structure logique cohérente avec le lieu où le décor, et la mise en scène. (...) La lumière racontant sa propre histoire servira utilement le propos de la pièce sans en faire le pléonasme. (Valentin, 1999, P.163)

Cette conception dramaturgique de la lumière est éminemment au service du texte ou de la chorégraphie. Même si Valentin conçoit la lumière comme élaborant sa propre histoire sans être pléonasme des autres langages, elle reste au service du propos de la pièce comme il le souligne lui-même. Les modalités du langage de la lumière se développent en lien avec le spectacle, et non dans une exploration de ses propres codes. Notons que la pratique lumière de Valentin se développe à partir de 1974. La profession

de concepteur lumière était alors relativement nouvelle dans le paysage théâtral et remontait à moins de deux décennies, les premières apparitions de la figure du concepteur étant situées selon lui vers 1950 à Broadway. Ses écrits relèvent aussi d'une appropriation du médium lumière dans un contexte où ce travail était, peu de temps auparavant, entre les mains du metteur en scène ou du scénographe. Dans un contexte de la profession relativement nouvelle du concepteur lumière à cette époque, ses écrits sont aussi une tentative de définir et d'ancrer la figure du concepteur lumière comme « acteur » artistique de la représentation et de trouver sa place entre le metteur en scène et le scénographe. Dans sa vision, la lumière est définitivement comprise comme au service de l'œuvre et pensée dans des structures de production traditionnelles.

#### 1.4.2 Modalité de la lumière active

Le modèle de classification de la lumière active élaboré par Crisafulli prend forme à la fin de la première décennie des années 2000. Dans un contexte où la pratique de la conception lumière est déjà développée et ancrée dans le paysage théâtral, il n'est plus nécessaire de démontrer la pertinence de la lumière comme langage artistique de la représentation. De plus, la pratique de Crisafulli est ancrée dans la mise en scène et les arts visuels et cela participe certainement à inclure dans sa classification certains aspects de la lumière, qui dépassent la création de sens et lui confèrent une qualité que nous nommerons structurante, éminemment proche de l'acte de mise en scène.

Dans sa classification des modalités de la lumière, Crisafulli dégage trois axes : la lumière servant à éclairer, la lumière comme objet de vision et la lumière comme source. Selon sa classification, chacune des trois modalités peut donner lieu à une lumière qu'il



qualifie d'active. Celle-ci est active, comme nous l'avons déjà théorisé avec Appia, en tant que créatrice de sens.

La première modalité, la lumière servant à éclairer, peut simplement servir à répondre à la condition de base de la représentation qui est d'être visible. Toutefois, la lumière servant à éclairer peut aussi acquérir une qualité de lumière active lorsqu'elle participe à la création de sens au sein de la représentation :

Même quand on adopte un éclairage simple et apparemment neutre, cette option, dans l'ensemble des relations qu'elle implique, peut avoir en réalité un sens dépassant largement le fait instrumental : elle peut être liée à des choix fondamentaux, de type poétique, par rapport auxquels la lumière malgré les apparences peut fonctionner comme activité, fût-ce seulement dans l'esprit des spectateurs. (Crisafulli, 2007, p. 145)

En prenant en exemple les spectacles de Bertolt Brecht, Crisafulli souligne que ce dernier utilisait fréquemment une lumière :

(...) homogène, diffuse, fixe et blanche, anti-suggestive, et anti-illusionniste (...) Il voulait donc que la scène soit éclairée d'une lumière claire et vive, et aussi qu'un tel choix permette au spectateur d'apercevoir son voisin, de se maintenir présent à lui-même et conscient de la fiction théâtrale. (Crisafulli, 2007, p. 145)

Dans une telle approche, bien que la lumière soit « neutre », apparemment centrée sur la fonction de rendre visible, elle reste porteuse d'une intention dans sa manière de remplir cette fonction et de s'intégrer aux autres langages scéniques. Son intensité vive favorise l'attention du spectateur et empêche l'illusion théâtrale telle que conçue par Brecht. En créant du sens, elle acquiert une qualité que Crisafulli qualifie d'active, et devient langage signifiant.

La seconde modalité dégagée par Crisafulli est la lumière comme objet de vision et créatrice d'image :

Cette seconde modalité est liée, comme on l'a dit, à l'emploi de sources produisant des images, des formes, des figures, de manière directe ou par réflexions : projections fixes ou en mouvement (diapositives, films, vidéos) ; lumières profilées (par des caches à silhouettes ou autres dispositifs) ; sources visibles, comme les ampoules (on a vu le cas des "féeries électriques") ou les tubes au néon ; vernis et matériaux luminescents (on a parlé de leur emploi par Loïe Fuller et par les futuristes, et il serait impossible d'omettre le décor de la Salomé de Carmelo Bene, totalement dessiné par des lignes luminescentes colorées) (Crisafulli, 2007, p. 151)

La modalité de la lumière comme objet de vision est vaste et relève de la construction visuelle. Dans sa description, Crisafulli utilise plusieurs exemples où la lumière n'est pas seulement utilisée pour créer l'image à partir du corps et de l'espace, mais est aussi physiquement présente sur scène par des objets tels tubes néon, ampoules ou scénographies lumineuses. D'ailleurs, cette présence de la lumière comme objet de vision est très proche de la troisième modalité de la lumière pour Crisafulli : la lumière comme source, ou lumière qui « s'exhibe elle-même » :

Dans son usage théâtral, cette modalité acquiert généralement du relief quand l'importance spécialement attribuée à l'outil procède de motivations liées aux choix poétiques fondamentaux du spectacle, et quand la position de l'instrument dans l'espace, ses récurrences dans le temps, ses relations avec les actions (celles des acteurs, mais aussi les mouvements du décor et des autres appareils) sont organisées au sein de la dramaturgie, de manière à configurer pour l'instrument lui-même un rôle. (Crisafulli, 2007, p. 152)

De cette modalité peut se dégager des intentions qui sous-tendent les choix quant à la visibilité des sources de lumière et de l'appareillage technique en lien avec le sens recherché. Comme chez Brecht, la visibilité des sources est un moyen pour contrer l'illusion théâtrale et mobiliser la position critique du spectateur en soulignant le contexte de représentation. Pour prendre un exemple sur la scène théâtrale montréalaise, la conception lumière de Martins Sirois pour *Pelléas et Mélisande* (Théâtre du Nouveau Monde, mise en scène : Christian Lapointe, 2016) comprend deux gigantesques structures de projecteurs. Visibles du public, ces structures ont les fonctions à la fois de créer de la lumière et de participer à la création de l'image scénique, car elles sont en mouvement et prennent différentes configurations à travers la représentation, ce qui contribue à rendre visible la technique et la lumière en tant que source. À différents niveaux, ces structures, entre lumière et scénographie, correspondent à chacune des trois modalités de la lumière active chez Crisafulli.



Figure 4.1 et 4.2 : *Pelléas et Mélisande*, TNM (2016)

Si les sources peuvent être intégrées, comme dans le cas de *Pelléas et Mélisande*, à la scénographie, le corps du performeur peut aussi en être support et moteur. L'histoire de la performance et du happening a souvent incorporé des sources lumineuses comme partie intrinsèque de l'œuvre plutôt que comme moyen d'éclairer. On peut penser à

l'artiste new-yorkaise Laurie Anderson qui, dès les années 1970, expérimente l'intégration d'objets lumineux à ses performances : « allant parfois jusqu'à réaliser une sorte d'électrification généralisée du corps et des choses. » (Crisafulli, 2007, p. 155) Cette modalité de la lumière est particulière et cherche d'une certaine manière : « (...) les règles de sa structuration, se frayant un chemin autonome par rapport aux autres éléments expressifs. » (Crisafulli, 2007, p. 157)



Figures 5.1 et 5.2 : Utilisation de la lumière dans les performances de Laurie Anderson (1970)

Cette classification en trois modalités par Crisafulli reste schématique et partielle comme il le souligne lui-même, car pour chacune des modalités, il faut tenir compte : « que chacune d'elles, dans la réalité, opère rarement seule, mais collabore au contraire s'intègre ou se confond avec d'autres modalités. » (Crisafulli, 2007, p. 143) Toutefois, elle a l'avantage sur celle esquissée par Valentin quelques décennies plus tôt d'inclure avec la modalité « objet de vision » et « source » une ouverture vers une compréhension du langage de la lumière qui est créateur de sens, mais aussi capable de produire ce sens à partir de ses propres codes sans s'appuyer obligatoirement sur d'autres éléments comme le texte ou la scénographie. Cette ouverture que nous avons

abordée dans la différence entre l'approche de Fuller et Svoboda nous amène à dégager, au-delà des modalités de la lumière comme langage artistique, une conception de la lumière structurante. Une lumière qui constitue le point de départ l'élément structurant de tout le processus de création.

### 1.5 Lumière structurante et point de départ du processus créatif

Fuller étant l'une des premières à avoir utilisé la lumière comme point de départ d'une création scénique, nous allons maintenant observer d'autres approches où la lumière occupe cette fonction structurante du processus de création à travers le travail de trois artistes contemporains : le metteur en scène italien Crisafulli, déjà cité dans ce chapitre, la conceptrice lumière montréalaise Lucie Bazzo, ainsi que le metteur en scène Romeo Castellucci.

#### 1.5.1 *Il pudore Bene in Vista* de Crisafulli

Crisafulli crée en 1991 *Il Pudore Bene in Vista* à la suite d'une série d'explorations centrée sur ce qu'il nomme : « (...) des constructions dramatiques de scène-lumière. » (Crisafulli, 2007, p. 210) Cette création dont la thématique était centrée sur les rapports existants entre le réel et le virtuel s'articulait autour du langage de la lumière comme point de départ de l'exploration avec les performeurs.

En particulier, le rapport traditionnel entre performeur et lumière y était inversé : c'était le premier, en un certain sens, qui suivait la lumière, et non vice-versa. Au cours des répétitions, le performeur trouvait plus précisément dans la lumière les raisons de ses propres actions, celle-ci étant le point de départ du processus créatif. (Crisafulli, 2007, p. 152)

La lumière n'est pas un élément « projeté » sur l'œuvre scénique, mais bien le point de départ et élément structurant du processus créatif. C'est ce rôle, qui relève évidemment d'une lumière active, mais aussi structurante, que nous développons dans le processus de création de *Lamelles*. La lumière comme cadre de création invite à penser, comme dans les explorations de Crisafulli ou Fuller, des scènes-lumière ou des espaces-lumière susceptibles de générer des possibilités d'interactions pour les performeurs à partir de la lumière. L'architecte française Anne Démians, en abordant le travail de la lumière en danse, souligne que : « dans la danse, c'est le sujet qui se déplace, en priorité. Pas la lumière. Le danseur brise la projection lumineuse ou tourne autour de sa couleur suivant l'ordre du ballet. » (Collectif, 2016, p. 21) Si la vision de la lumière en danse de Démians ne tient pas compte des possibilités de modulations et mouvements de la lumière scénique, elle reste toute fois intéressante par la relation qui s'établit entre performeur et lumière semblable à celle explorée par Crisafulli dans *Il pueddo Vista*. La lumière est immobile, fixe, c'est le performeur qui, par sa présence, ses mouvements, ses déplacements, la pénètre, la traverse et ultimement, crée l'image, mais surtout le sens. Bien que figée, la lumière répond éminemment à la modalité de lumière active puisqu'elle participe à la création de sens. Mais au-delà d'être dramaturgie lumière, la lumière acquiert une fonction structurante du processus de création.

### 1.5.2 *Luminosité variables* de Lucie Bazzo

Un exemple sur la scène montréalaise d'un projet où le langage lumière possède cette fonction structurante de l'œuvre se retrouve dans *Luminosé variables* (Agora de la danse, 1999), une création de la conceptrice lumière Lucie Bazzo. Cette création prend comme point de départ la lumière comme cadre de création. À partir ce qu'on pourrait

qualifier de partition lumineuse, c'est-à-dire une succession d'images lumières, d'ambiances, de tableaux préétablis et imaginés par Bazzo, trois chorégraphes sont invités à créer un solo pour cette partition lumière. Elle invite les chorégraphes Sylvain Émard, Catherine Tardif et Louise Bédard à chorégraphier un solo en adéquation avec la lumière avec l'interprète de leur choix, chaque solo étant conçu et pensé pour être exécuté dans le déroulement de la partition lumière. Si *Luminosités variables* est un projet intéressant du point de vue de l'originalité dans lequel il positionne le rôle de la lumière en point de départ du processus créateur, il n'est toutefois pas question d'un échange ou d'une co-création entre la lumière et la danse. La conception de la partition lumière est fixe et complétée avant le début des répétitions avec les chorégraphes et les danseurs.

### 1.5.3 *La Tragedia Endogonia* de Romeo Castellucci

Enfin, nous étudions un dernier exemple de projet d'écriture scénique dans lequel la lumière agit comme langage structurant : *La Tragedia Endogonia*. En 2002, le metteur en scène et artiste visuel italien Romeo Castellucci entame avec sa compagnie la Società Raffaello Sanzio un chantier de création sous le nom *La Tragedia Endogonia* qu'il développera en douze « épisodes » distincts. L'objectif était de représenter le concept de tragédie, en relation avec le lieu et le contexte géographique de chacun des épisodes, tous présentés dans des villes différentes (Cesena, Avignon, Berlin, Bruxelles, Bergen, Paris, Rome, Strasbourg, Londres, Marseille). L'opus 10 de *La Tragedia Endogonia* (Marseille) nous intéresse pour les qualités abstraites que Castellucci attribue à la lumière pour traduire sa vision de la tragédie. Il remarque que :

(...) Marseille, c'est la Provence, la couleur (...) l'idée de la lumière chez Cézanne et Van Gogh notamment. À Marseille, les couleurs deviennent l'unique champ. Un champ où se joue le drame, une pulsation. *M.#10* découle de cela. Non comme diptyque, mais comme un unique tableau peint des deux côtés. À la manière du Federico da Montefeltro, de Piero della Francesca, avec le portrait d'un côté et un paysage d'Ombrie de l'autre. Il faut voir une face de *M.#10* puis l'autre. L'ombre de l'un et la lumière de l'autre sont inséparables. (Castellucci, 2004)

La représentation de l'épisode 10 prend la forme d'un jeu de lumières et de couleurs se déployant sur la surface d'écrans semi-translucides. La lumière fait apparaître des formes géométriques, des projections et des reflets dans des couleurs fréquemment utilisées par Rotko telles le rouge, le marron, l'orangé et le violet. Cette approche utilise le potentiel d'abstraction de la lumière pour déployer une exploration de la notion de tragédie sans texte. Les moyens d'écriture sont ceux de la lumière : couleurs, intensité, ombre, mouvement, réflexion, transparence, superposition et durée. Il s'agit d'une écriture qui utilise les moyens fondamentaux de la lumière et articule un langage à partir de sa propre grammaire.



Figures 6.1 et 6.2: *Tragedia Endogonia opus 10* (2004)



Il est intéressant de noter que les exemples les plus pertinents sont ceux issus de la pratique de créateurs qui sont aussi metteurs en scène ou chorégraphes de l'œuvre, car la lumière constitue bel et bien une part intrinsèque de leur création.

Notre premier chapitre avait pour objectif de contextualiser l'évolution de la lumière en tant que langage signifiant de la représentation scénique. La notion de lumière active, théorisée par Crisafulli, nous a permis d'aborder les codes du médium lumière à travers une classification en trois groupes : la lumière servant à éclairer, la lumière comme objet de vision et la lumière comme source. Ce modèle théorique nous offre un angle pour aborder le fonctionnement et la dynamique de la lumière à travers la pratique de différents créateurs. Dans les créations de Fuller, Bazzo, Castellucci et Crisafulli, la composante lumière, en plus d'être un langage signifiant, constitue la motivation première de l'œuvre scénique. À partir de ces exemples, il est possible de situer notre pratique de concepteur lumière et de la repositionner dans le cadre de cette recherche-crédation. Ce second chapitre vise à retracer le processus de conception lumière qui sert de point de départ à la création de *Lamelles*, notre essai scénique qui s'articule autour de la lumière comme langage structurant du processus de création.

## CHAPITRE 2 : DISPOSITIF LUMIÈRE

La lumière crée l'architecture sans murs.  
(McLuhan, 1957, p. 250)

### 2.1 Le dispositif scénographique comme cadre du processus de création

En abordant dans le premier chapitre le travail de la conceptrice Lucie Bazzo avec *Luminosités variables*, et celui des metteurs en scène Crisafulli avec *Il Pudore Bene in Vista* et Castellucci avec *La Tragedia Endogonia opus 10*, nous avons présenté trois études de cas où la lumière agit en tant que langage signifiant, mais surtout comme cadre structurant du processus créatif. C'est cet aspect qui représente la composante originale de notre recherche-crédation en rapport avec la pratique habituelle de concepteur lumière. Afin de mieux cerner ce cadre structurant de la composante lumière au sein de notre processus, nous introduisons ici le concept de dispositif tel que défini par le philosophe italien Giorgio Agamben : « (...) tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2006, p. 31). Agamben soutient qu'entre les êtres vivants et les dispositifs existe un espace tiers qu'il nomme sujet : « J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs (...) » (Agamben, 2006 p. 33). Dans son essai, le philosophe fait

référence à des dispositifs politiques, médiatiques et même mécaniques. Un aspect important de la notion de dispositif chez Agamben est que le dispositif n'existe pas comme objet fini, mais qu'il renvoie automatiquement à un système de relations entre les différentes composantes qu'il encadre. Dans le cas de notre recherche-crédation, la notion de « corps à corps » ou de « sujet », comme le nomme Agamben, se retrouve alors dans les possibilités artistiques qui émergent de la rencontre entre lumière et corps et qui découle directement de la forme que nous donnons à notre dispositif lumière.

Nous pouvons établir un parallèle entre notre démarche et celle de la conceptrice Lucie Bazzo, et son projet *Luminosités variables*, que nous avons abordée dans le premier chapitre. Cette création est certainement un cas de figure où nous pouvons identifier la composante lumière comme un dispositif qui oriente tout le processus de création. Dans le cas de notre recherche-crédation, la composante lumière oriente aussi l'entièreté du processus de création et du travail avec le corps. Pour revenir aux expérimentations de Fuller, le rapport qu'elle entretient dans son processus de création entre la lumière et les autres composantes scéniques nous intéresse particulièrement. Fuller décrit l'observation qu'elle fait d'un rayon de soleil traversant sa fenêtre et du terrain d'expérimentation qui s'ouvre à elle dans les possibilités d'interactions entre mouvement et lumière:

Les vifs rayons du soleil matinal entrant par la fenêtre s'insinuaient dans les plis de l'étoffe, la rendaient transparente (...) J'agitai la soie et je vis mille mouvements inconnus jusque-là. Je découvris que chaque mouvement de mon corps créait dans la draperie une composition de plis, une certaine luisance de la soie qui pouvaient être prévu mathématiquement et systématiquement. (Fuller, 1902, p. 30)

Dans le faisceau de lumière, la chorégraphe explore les possibilités offertes par le mouvement du corps, la texture des tissus, la transparence et s'intéresse à la compréhension de cette interaction pour en comprendre les règles afin de les utiliser, de les adapter et de les réinterpréter à travers ses créations. « Nous ne connaissons pas encore suffisamment les infinies ressources de la lumière ; nous ne savons pas combien de trésors se cachent dans le simple rayon d'un projecteur. » (Fuller, 1902, p. 43) Notre dispositif lumière se veut à l'image de cette métaphore du potentiel artistique caché à l'intérieur d'un simple rayon lumineux. Le point de départ de notre processus est la conception d'un dispositif lumière à partir duquel nous pouvons explorer une variété de possibilités dans la rencontre entre la lumière et le corps. Ce n'est qu'après avoir trouvé les « trésors cachés » comme les nomme Fuller, et qui se révèlent dans « ce corps à corps » avec la lumière, que nous aborderons la création d'un essai scénique. La première étape est avant tout celle d'un créateur, concepteur lumière, qui désire analyser le potentiel de son médium de création, pour en explorer les potentialités et le fonctionnement afin d'en faire le langage structurant de notre processus de création.

## 2.2 Notions d'espaces : La limites et le seuil

Notre processus de conception s'articule autour de la création d'un dispositif permettant une variété d'interaction entre la lumière et le corps. Le travail de l'auteur et essayiste français Georges Perec ainsi que son ouvrage *Espèces d'Espaces* nous ont inspiré puisqu'il s'intéresse aux relations possibles de l'humain avec son environnement. Construit à la manière d'un « guide de l'utilisateur de l'espace » comme il le nomme lui-même, l'auteur explore la relation qui existe entre les humains et les

espaces, et plus précisément les frontières qui existent entre les différents espaces que nous traversons quotidiennement :

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espaces. (Perec, 2000, p. 16)

Ce sont les intervalles qui existent entre ces espaces qui intéressent particulièrement Perec comme il le souligne avec humour : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. » (Perec, 2000, p. 16) Ces intervalles sont des points de rencontre entre le corps et les dispositifs architecturaux qui composent les espaces du quotidien, orientant, modelant, contraignant et dirigeant le corps dans l'espace. Ces rapports entre corps et espaces sont particulièrement proches des questionnements de notre recherche-crédation où la relation corps-lumière est l'une des principales composantes. Dans le cas de notre dispositif, il n'est pas question d'espaces architecturaux construits comme chez Perec, mais plutôt d'espaces créés par la lumière. Des espaces qui sont plutôt comparable au travail de Svoboda et son approche de la scénographie créée par la lumière et la fumée plutôt que par la matière solide.

Autour de la relation entre corps et espace, les notions de seuil et de limite telles que définies par l'architecte français Pierre Von Meiss sont pertinentes à notre démarche et s'inscrivent dans la pensée de Perec. Selon Von Meiss, « (...) la limite fait naître

l'intérieur et l'extérieur. Tout lieu durable est marqué par des limites : la chambre, l'hôtel de ville, la place du marché et parfois la ville entière. » (Von Meiss, 1993, p. 198) De la chambre à la ville entière, la limite définit une portion de territoire et articule la nomenclature de l'espace entre ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières. À la notion de limite, Von Meiss ajoute celle de seuil : « Marches, perrons, avant-toits, portails, portes, balcons, fenêtres » (Von Meiss, 1993, p. 160) sont autant de réalités architecturales agissant comme rupture qui brise la fonction séparatrice de la limite. Les seuils « [...] contrôlent la perméabilité d'une limite, confirmant la discontinuité spatiale tout en offrant la possibilité de la franchir, physiquement ou par le regard. C'est le seuil qui révèle la nature de la limite. » (Meiss, 1993, p. 160) La notion de seuil se définit par sa relation avec la limite, la limite séparant deux espaces, le seuil permettant de les lier, de passer de l'un à l'autre.

### 2.3 La lumière comme dispositif scénographique

Nous allons maintenant présenter le dispositif scénographique conçu pour la période laboratoire qui mène à la création de *Lamelles*. Notre dispositif prend la forme d'un mur de lumière qui peut rappeler les « rideaux de lumière » ou « mur de lumière » de Svoboda. Le mur est constitué par la lumière et la superposition des faisceaux des différentes sources lumineuses qui le composent.

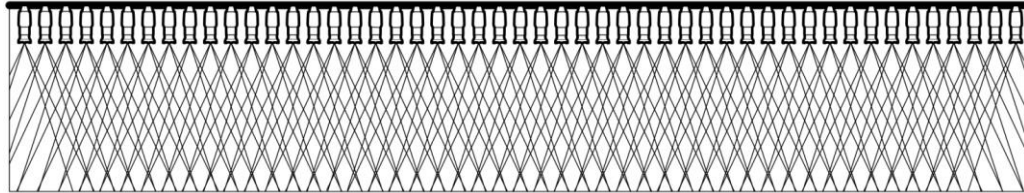


Figure 7.1 : Schéma de la superposition des faisceaux lumineux vue de face

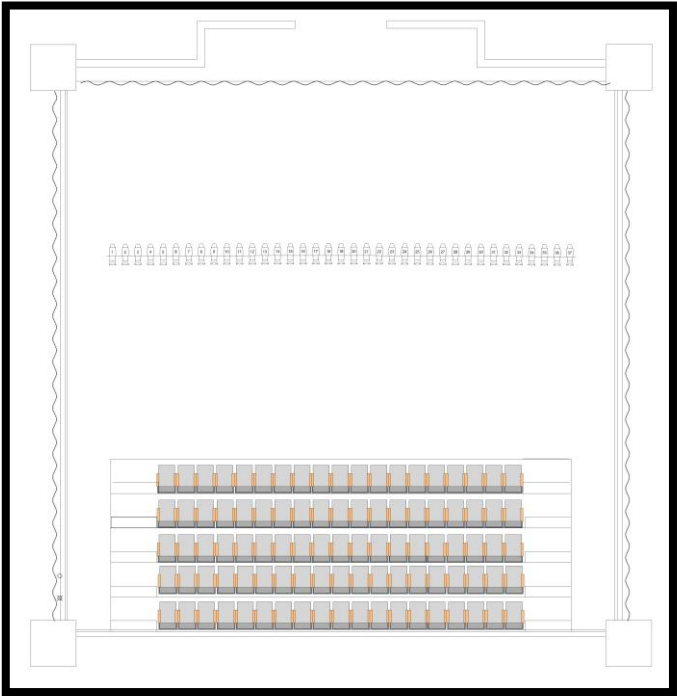


Figure 7.2 Plantation du Studio-théâtre Alfred-Laliberté et du dispositif

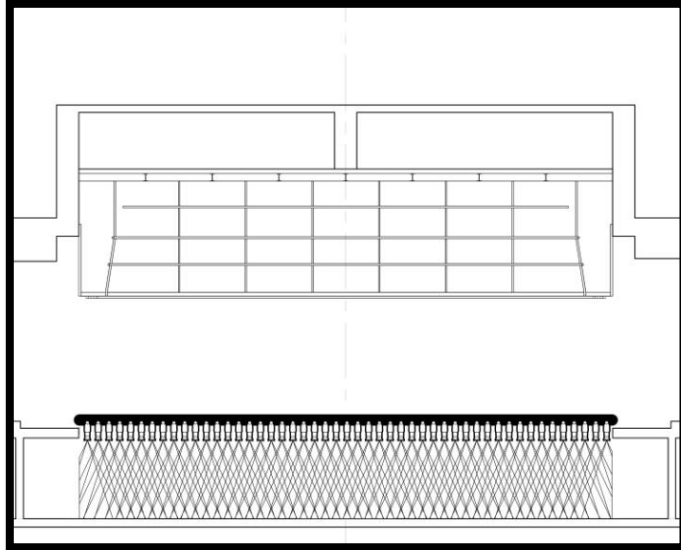


Figure 7.3 Vue de face du dispositif

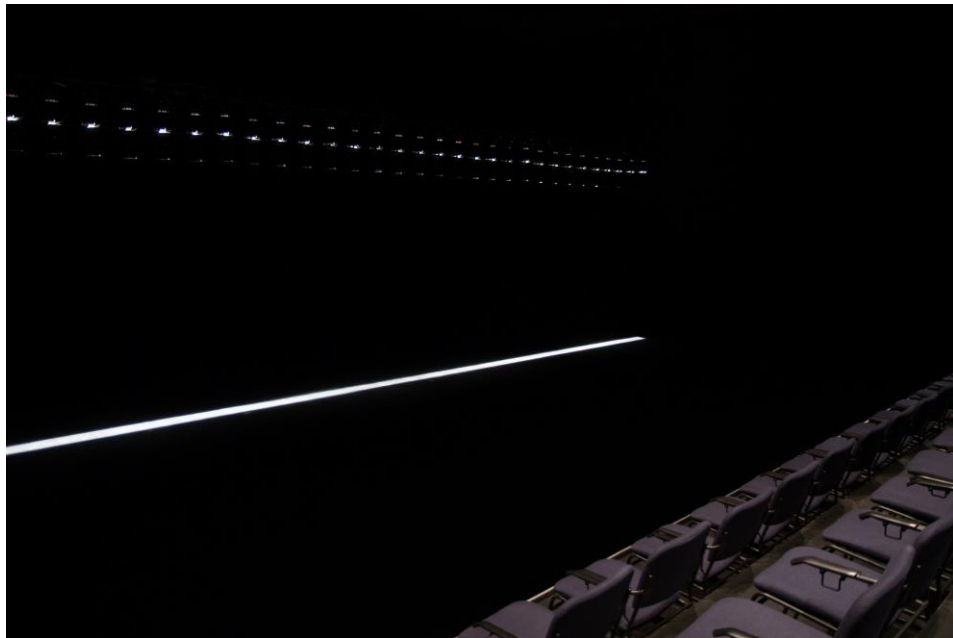


Figure 7.4 : Vue du dispositif depuis les gradins





Figure 7.5 : Vue du dispositif depuis le plateau

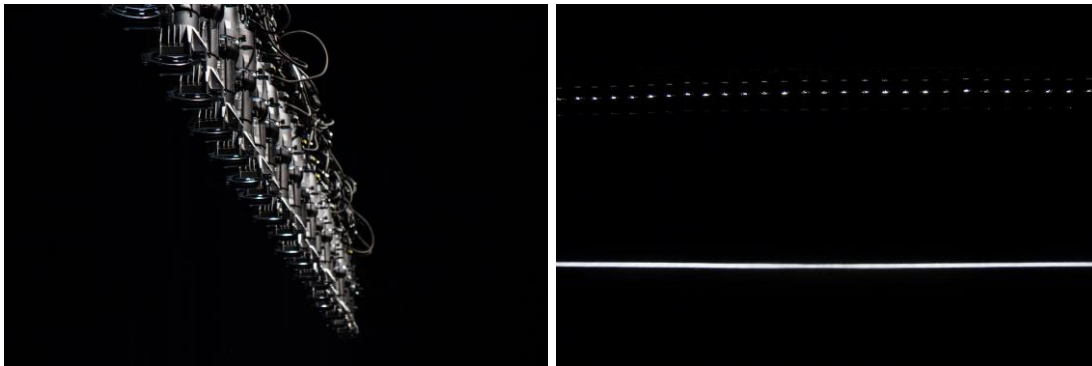


Figure 7.6 et 7.7 : Plan rapproché du dispositif et vue de face

D'un point de vue technique, le dispositif est composé d'une série de 37 projecteurs ellipsoïdaux de type ETC 50 degrés installés sur une perche motorisée au centre du

plateau du Studio-théâtre Alfred-Laliberté. Le nombre de 37 projecteurs est déterminé comme étant le maximum de lampe pouvant être installé sur notre perche puisque nous avons besoin d'un espacement de 13 pouces entre chacune des serres en C servant à accrocher les projecteurs. La superposition des 37 faisceaux de lumière permet la création d'un mur de lumière de 40 pieds de largeur, par 12 pieds de hauteur et 9 pouces de profondeur. La délimitation créée par le mur scinde l'espace scénique du studio-théâtre en deux espaces séparés par une mince ligne lumineuse traversant le plateau. Chacun des projecteurs est équipé d'une lampe halogène HPL750 avec une température de couleur de 3050°K à son maximum d'intensité.

La forme du dispositif s'inspire librement des questionnements de Perec autour de l'exploration de l'espace par le corps ainsi que des notions de limite et de seuil de Von Meiss. Le mur de lumière divise le plateau en deux espaces distincts. Toutefois, étant composée de lumière, cette limite reste traversable par les performeurs et résonne aussi avec la notion de seuil et les réflexions de Perec sur les intervalles de transitions et la traversée d'un espace à l'autre par le corps. C'est à partir de notre dispositif lumière que s'amorce la portion laboratoire de cette recherche. Dans un premier temps, celle-ci est réalisée à travers un laboratoire d'exploration, afin d'explorer les potentialités artistiques qui surgissent de la rencontre entre corps et lumière. Puis, dans un second temps, à partir des résultats du laboratoire s'élabore l'écriture scénique de *Lamelles*.

#### 2.4 Laboratoire de création

La portion laboratoire de cette recherche-crédation est conçue comme une série d'explorations et d'improvisations dirigées entre les performeurs et le dispositif

lumière. Comme annoncé au début de ce chapitre, il n'est pas seulement question de créer un projet d'écriture scénique par la lumière et des performeurs mais aussi d'effectuer une recherche autour des possibilités offertes par notre dispositif. Dans ce but, nous avons réuni sept performeurs formés en théâtre, danse contemporaine ou en mime. Dans l'idée d'explorer le dispositif, nous pensons que cette diversité des pratiques permet différents angles d'approches dans la rencontre entre le corps et la lumière.

Cette étape de recherche-crédation est divisée en deux périodes : une première de huit jours répartis entre le 11 juin et le 21 juillet 2016, et une seconde de quatre jours, du 19 au 22 décembre 2016. Les périodes d'explorations sont structurées de manière à ce que la composante lumière initie et motive la recherche avec le corps. Pour ce faire, nos explorations sont structurées autour de trois axes principaux : le dispositif lumière à faible intensité, le dispositif lumière à forte intensité et le dispositif lumière avec la présence de fumée. Nous allons maintenant observer la division de nos périodes laboratoires selon ces trois catégories et les résultats que nous avons dégagés de cette étape en vue de la création de *Lamelles*.

#### 2.4.1 Exploration du dispositif à faible intensité

En partant du fait que le dispositif à faible intensité permet de rendre visible uniquement ce qui entre en contact avec le faisceau des projecteurs, le travail du metteur en scène et scénographe américain Robert Wilson est une inspiration importante pour cette portion de nos explorations. Figure marquante de l'avant-garde américaine des années 1970, ses mises en scène se démarquent par un travail de la

lumière très précis. Le théoricien de théâtre allemand Hans-Thies Lehmann souligne que la lumière est l'un des aspects les plus distinctifs de l'esthétique de Wilson :

En diverses occasions, cet artiste a montré que sa façon d'utiliser la lumière sur la scène et ailleurs ressemble à la manière dont un peintre emploie la peinture sur sa toile. Wilson dessine avec la lumière dans un grand style, conférant aux processus qu'il déclenche sur la scène la mystérieuse évidence des fables : dans cette lumière tout devient possible. (Crisafulli, 2007, p.18)

Dans le cadre de son travail sur la lumière, l'aspect le plus intéressant pour notre démarche est la manière dont il fragmente la composition de l'image scénique, et surtout, dirige le regard sur des détails comme différentes parties du corps d'un performeur. À ce sujet, la conceptrice lumière Beverly Emmons, collaboratrice de Wilson de longue date, décrit cette approche particulière de la lumière chez Wilson :

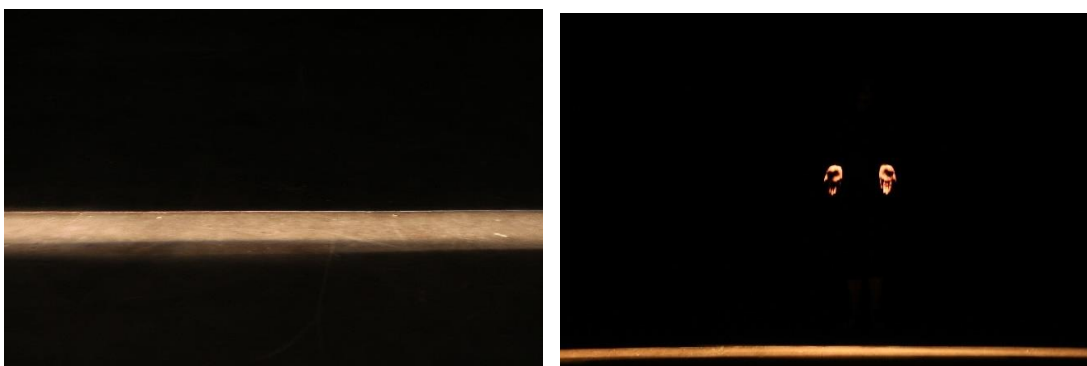
Ce que Bob fait d'extraordinaire, de difficile et d'inhabituel avec la lumière, c'est qu'il sépare les éléments les uns des autres pour les contrôler de manière indépendante. Dans la pratique courante, au théâtre, on emploie une lumière globale pour éclairer aussi bien le plateau que les acteurs, et permettre à ceux-ci de se mouvoir dans l'espace sans que leur image soit modifiée. Bob n'utilise jamais ce type de lumière. Il traite le plateau et le fond scénique comme une unité en soi, à peindre avec la lumière indépendamment. (...) Il veut qu'au moyen de la lumière l'acteur se découpe dans l'espace avec précision, et que souvent sa tête, ou même seulement son nez, soit éclairé séparément (...) Il veut que les visages soient bien illuminés et, parfois, que les diverses parties du corps soient éclairées différemment ; par exemple, une main plus éclairée que le reste. (Crisafulli, 2007, p. 184)

Ce travail de fragmentation du corps, effectué en dirigeant la lumière afin d'illuminer précisément une main ou une tête, est l'aspect que nous retenons pour notre recherche. Toutefois, les moyens et le cadre de notre dispositif sont différents des espaces

habituellement conçus par Wilson. Emmons souligne que la lumière servant à « extraire » des détails précis provient souvent soit d'un éclairage rasant, afin que les bavures n'affectent pas le plancher ou la toile de fond, ou alors, d'éclairages plongeants qui frappent le sol en créant des formes précises : « Par exemple des carrés ou des rectangles obtenus à l'aide de cache silhouette, afin de conférer présence et forme au plan horizontal, et d'inscrire acteurs et objets dans la composition visuelle. » (Crisafulli, 2007, p. 184). Dans le cas de notre dispositif, nous créons une forme précise au sol, forme géométrique et horizontale, une ligne lumineuse, dans laquelle s'inscrit l'apparition des corps. Par contre, une différence importante avec le travail de Wilson est l'absence de fond chromatique ou de ce qu'il nomme une lumière pour le « plateau » et une lumière pour le « fond ». Notre désir initial est de parvenir à fragmenter le corps par la lumière, tout en conservant un fond noir sur lequel se détachent les fragments de corps. Cette ligne directrice comporte plusieurs implications techniques, dont la principale est de minimiser la réflexion indirecte émise par la lumière frappant le sol.

La première étape en laboratoire a été de déterminer l'intensité lumineuse idéale afin de pouvoir réaliser nos explorations. Il s'est avéré qu'une intensité supérieure à 5% créait une lumière réfléchi trop intense en frappant le sol, et révélait le corps des performeurs se tenant près du mur de lumière. De plus, le costume des performeurs est apparu comme un élément primordial afin de permettre un travail de fragmentation complet du corps, c'est-à-dire de mettre en lumière une portion précise sans discerner le reste du corps. Des costumes de répétitions noirs, couvrant l'entièreté du corps, sont vite apparus nécessaires. Chandail, pantalon, gants et cagoule, nous ont permis de rendre les performeurs presque indiscernables pour un observateur se tenant dans

l'espace du public. En effet, lorsque la peau des performeurs entre en contact avec le mur de lumière, la lumière réfléchiée sur la surface pâle de la peau produit une réflexion bien plus intense que sur le sol noir. Le seul moyen que le reste du corps du performeur ne soit pas révélé par la réflexion de la lumière sur la peau est que tout le reste du corps soit couvert d'un costume noir.



Figures 8.1 et 8.2 : *Ligne de lumière créée par le dispositif au sol avec et sans performeur sur le plateau*



Figures 8.3 et 8.4 : *Une main traversant le dispositif du point de vue d'un performeur*



Figures 8.5 et 8.6 : *Improvisation dirigée avec deux mains et avec un bras et une main*



Figures 8.7 et 8.8 : *Improvisations dirigées à deux et à cinq performeurs*



Figures 8.9 et 8.10 : *Improvisations dirigées à quatre performeurs*

Après avoir déterminé le cadre technique, qui comprend l'intensité idéale du dispositif et la nécessité d'un costume de répétition noir, l'expérimentation de la rencontre entre corps et lumière prend forme en s'inspirant de l'approche du chorégraphe et pédagogue hongrois Rudolf Laban. Ce dernier, au sujet de la formation des danseurs, soutient que : « plus on a d'expériences de ses propres schémas corporels de mouvements, plus on se connaît soi-même et plus on a de réserves dans lesquelles puiser. Plus on a d'idées. » (Laban, 2003, p. 169) L'idée de « réserves dans lesquelles puiser » est une composante qui dirige la structure de nos explorations. Comme mentionné précédemment, il n'est pas question de concevoir la trame de notre essai scénique à cette étape, mais bien d'effectuer une recherche dans la rencontre entre la lumière et le corps et dont les résultats nous serviront, dans un second temps, à la création de *Lamelles*.

Dans un premier temps, les explorations sont effectuées sous forme d'improvisations dirigées, un performeur à la fois, et ciblées sur une portion précise du corps : doigts, mains, bras, pieds, jambes ou tête. D'une durée d'environ 10 minutes, ces courtes périodes permettent à chacun des sept performeurs d'explorer la relation entre corps et lumière. Ces improvisations individuelles permettent aux autres performeurs d'être observateur. En effet, le caractère particulier de la lumière, sa très faible intensité, et la manière dont un léger changement d'inclinaison du corps peut complètement redessiner les ombres et participer à créer un résultat intéressant ou non, relève du contexte particulier de notre dispositif. Il semblait primordial que chaque performeur puisse observer comment la relation est établie entre le corps et la lumière du point de vue du spectateur. Des improvisations dirigées ont ensuite été effectuées à deux, trois, quatre performeurs, puis avec l'ensemble du groupe, afin de créer des interactions et des tableaux plus complexes sur le plan de la composition.



Cette exploration a mis en évidence plusieurs aspects esthétiques de notre recherche-création. En premier, la morphologie de chacun des performeurs offre des images très différentes dans la lumière. Par exemple, en comparant plusieurs jambes, côte à côte dans le mur de lumière, la forme de chacune et la manière dont les ombres se dessinent rendent chaque fragment de corps unique et très différenciable. La mise en lumière d'une seule partie du corps donne à voir ses caractéristiques et particularités, ce qui permet d'en faire ressortir les détails. Par ailleurs, nous constatons qu'à une intensité de 5% des projecteurs, la différence dans le ton de la couleur de peau des performeurs est impossible à discerner. La lueur orangée de la lumière du dispositif à faible intensité ne permet pas de faire la différence entre une peau très pâle ou plus hâlée.

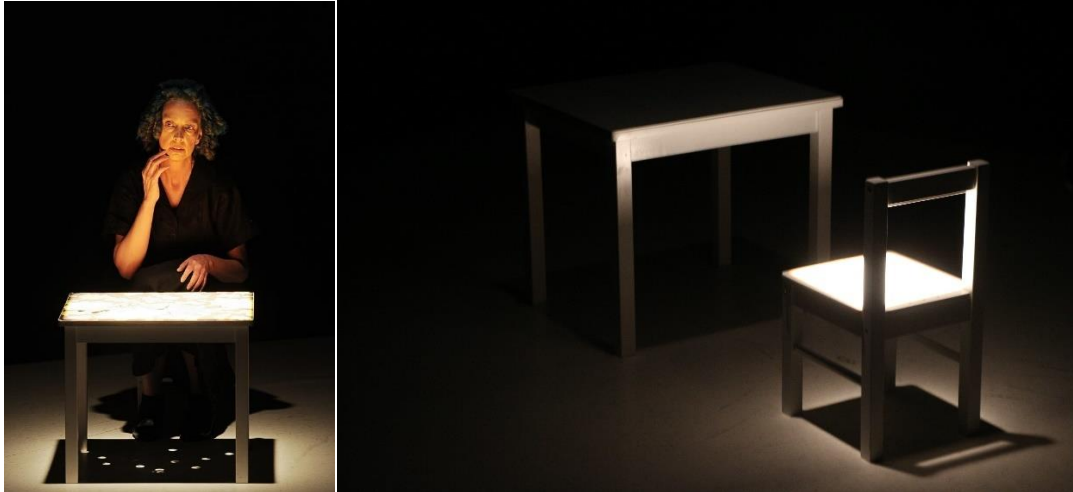
Enfin, il est apparu que le travail de fragmentation du corps par la lumière demande un important niveau technique pour offrir des résultats intéressants. La position et l'angle de chaque portion de corps pénétrant le faisceau de lumière représentent un travail délicat et précis. Il en résulte une approche du corps comparable à un travail de manipulation marionnettique ou de théâtre d'objet. La création d'une séquence en mouvement requiert donc une partition très précise, mainte fois répétée et dont les performeurs comprennent les composantes techniques qui influencent le résultat de l'image qu'ils créent.

Notre dispositif, utilisé à faible intensité, offre des possibilités de création que l'on peut rapprocher d'un travail pictural. L'espace noir du plateau, seulement traversé par la ligne lumineuse tracée au sol, nous permet d'opérer l'apparition, la disparition et le mouvement de fragments de corps dans un espace quasi bidimensionnel. Les possibilités qui en découlent pour la création de notre essai scénique nous permettent

d'entrevoir une approche de création qui nécessite une mise en place des gestes et postures des corps très précise.

#### 2.4.2 Exploration du dispositif à forte intensité

Comme nous l'avons observé précédemment, lorsque le dispositif est à plus de 5% d'intensité, il est possible de discerner les performeurs proches du mur de lumière, même s'ils sont vêtus de noir. S'ouvre alors un tout autre espace lumière à explorer, qui n'est pas défini seulement par le mince mur de lumière de notre dispositif, mais qui est aussi un espace autour de cette ligne. Il s'agit d'un espace dont la dimension varie en fonction de l'intensité de la lumière réfléchi. Afin de mieux appréhender nos explorations, observons le travail de la lumière dans la conception que nous avons réalisée pour *Fuck You! Fucking Perv!* (Théâtre La Licorne, m.e.s. Leslie Baker, 2016). Deux scènes font appel à un éclairage indirect où la lumière est réfléchi sur un élément de la scénographie. C'est un procédé que nous pouvons rapprocher de la lumière réfléchi par les faisceaux de notre dispositif en frappant le sol.



Figures 9.1 et 9.2 : *Fuck You! Fucking Perv!* Conception lumière Cédric Delorme-Bouchard

À la scène 12 de *Fuck You! Fucking Perv!*, la performeuse est assise à une table éclairée par un projecteur ellipsoïdal de type ETC 19 degrés avec ampoule halogène HPL575. Le faisceau est directement dirigé sur la table et sa forme est découpée de manière à éclairer seulement la surface rectangulaire. La surface de la table est recouverte d'un imprimé orangé ; ainsi, la lumière qui frappe la table acquiert une coloration chaude en étant réfléchi. L'intensité lumineuse de la lumière réfléchi vers la performeuse est directement en lien avec l'intensité du projecteur éclairant la table et la nature de la surface de la table. Une approche semblable dans le travail de la lumière est aussi utilisée pour la première scène. L'assise d'une chaise est illuminée par un projecteur. La lumière réfléchi par la chaise révèle la table à proximité. Toutefois, l'environnement scénique devient de plus en plus obscur en s'éloignant de la chaise. Le plateau de jeu étant pourvu d'un habillage à l'italienne, la chaise devient un point

luminescent et l'espace environnant disparaît dans l'obscurité à mesure qu'on s'en éloigne.

Cet exemple nous permet d'envisager l'éclairage indirect créé par notre dispositif comme un élément à prendre en considération afin de structurer nos explorations. Dans *Fuck You Fucking Perv!*, l'intensité de la lumière réfléchie est grandement influencée par la surface utilisée pour créer la réflexion : surface colorée dans le cas de la table et surface blanche dans celui de la chaise. Dans notre laboratoire, nous effectuons nos explorations avec le plancher de la scène du studio Studio-théâtre Alfred-Laliberté, qui est une surface de bois peinte en noir. La couleur sombre du plancher diminue la réflexion indirecte et permet de la rendre presque imperceptible à faible intensité des projecteurs. Toutefois, lorsque le dispositif est à son maximum d'intensité, bien que le plancher soit noir, la réflexion indirecte est suffisante pour illuminer l'entièreté de la salle.

Pour cette portion de laboratoire, les explorations prennent encore la forme d'improvisations dirigées. Elles sont divisées en trois portions selon le point de vue du spectateur : performeurs devant la ligne, performeur derrière la ligne et performeur avec la liberté d'utiliser l'ensemble du plateau et de traverser le mur dans un sens ou dans l'autre. Lorsque les performeurs sont devant la ligne, leurs corps se découpent en une silhouette noire apparaissant à contrejour par la lumière émise par la réflexion de la ligne contre le sol. Lorsque les performeurs sont derrière la ligne, leurs corps sont illuminés par la lumière réfléchie sur le sol. Selon leur proximité du dispositif et l'intensité de ce dernier, il est possible de les discerner plus ou moins bien. Ce rapport entre le corps et la ligne lumineuse nous ramène à la notion de limite introduite avec

Von Meiss et Perec lors de la conception de notre dispositif. La limite séparant deux espaces, les performeurs peuvent se trouver d'un côté ou de l'autre de la ligne. Toutefois, notre limite étant créée par la lumière, il est possible de la traverser. La plupart des improvisations dirigées ont été construites afin d'explorer de différentes manières sa transgression par le corps : en variant le sens de la traversée, la vitesse, le rythme, l'intention ou encore le nombre de performeurs à la fois. Pour alimenter nos explorations, à la notion de limite de Von Meiss, nous ajoutons le travail de l'architecte japonais Tadao Ando. Mondialement reconnu pour son utilisation du béton, Ando entretient une forte relation avec l'architecture traditionnelle nipponne. Sa description des murs dans l'architecture des bâtiments de style sukiyaka est particulièrement intéressante pour cette étape de notre laboratoire :

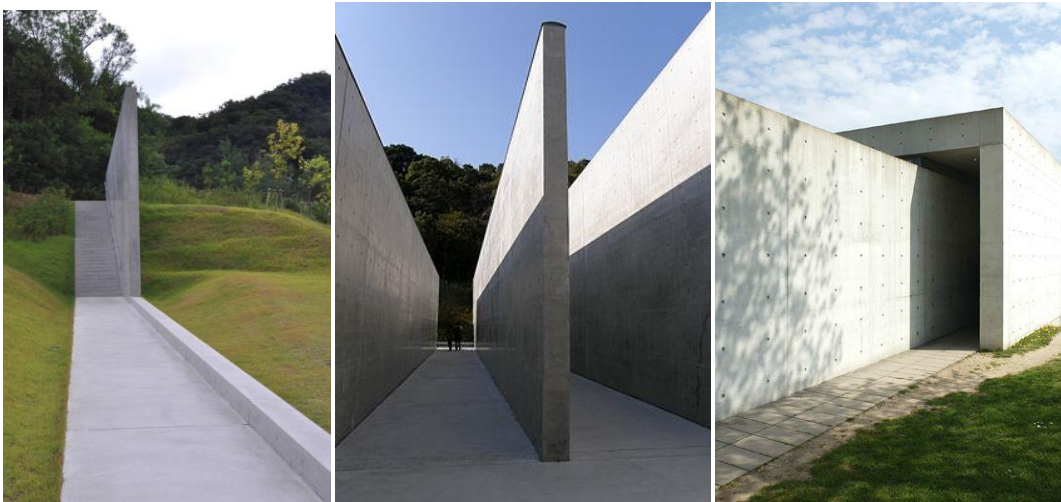
Au sein de toutes ces corrélations, c'est le mur, rendu aussi léger et mince que possible, qui permet l'espace, ou plutôt l'évoque. Dans les murs des bâtiments de style sukiyaka, les ouvertures peuvent être pratiquées n'importe où, conformément aux vues que l'on souhaite avoir de l'intérieur. » (Ando, 2007, P.188)

Nulle porte, fenêtre et autre seuil prédéterminés dans ces constructions traditionnelles, puisqu'il est possible d'ouvrir les murs à n'importe quel endroit. Chaque parcelle de mur participant à la délimitation de la bâtisse peut devenir seuil de transition entre intérieur et extérieur. La notion de limite ne relève pas du caractère défensif que décrit Ando de l'approche occidentale de l'architecture :

Le mur dans sa conception occidentale a beaucoup à voir avec la crainte de la nature et l'organisation de l'occident en pays voisins (frontières). Des murs qui par leur épaisseur et leur matière révèlent un aspect défensif alors que l'architecture traditionnelle nipponne : fait constamment corps avec la nature en

inscrivant en elle ses changements organiques : elle l'extrait en un point du temps et la fixe. En d'autres termes, c'est une architecture réduite à une extrême simplicité et à une esthétique abstraite, dépourvue de l'aspect concret revêtu par la matière, de ses attributs et de son sens, se reliant par là même au néant. (Ando, 2007, p.25)

Ando insiste sur l'importance qu'il apporte au mur et à son caractère ambivalent « à la fois devant et derrière, intérieur et extérieur » (Ando, 2007, p.30) Bien que séparant deux espaces, le mur chez Ando est aussi conçu comme un point de contact entre ces espaces, le lien entre l'univers de l'intime et celui de la nature. Bien que le mur sépare de la nature, les altérations du jour et des saisons s'y projettent et permettent ce dialogue entre l'intérieur et l'extérieur.



Figures 10.1, 10.2 et 10.3 : Musée Lee Ufan (2010), Vitra conference Pavillion (1993)

Notre mur de lumière rejoint plusieurs aspects de l'architecture d'Ando. C'est la possibilité de contiguïté entre deux espaces plutôt que la séparation qui est mise de

l'avant. Après avoir été contraint par une mécanique très précise pour explorer avec le dispositif à faible intensité, cette portion de notre laboratoire nous permet une approche plus libre et qui correspond à l'organicité qu'évoque Ando dans sa conception du mur. D'ailleurs, à travers les improvisations dirigées, la diversité des approches des performeurs venant du théâtre, de la danse ou du mime apparaît plus clairement dans leurs improvisations, le dispositif étant moins contraignant et leur offrant une plus grande liberté dans le mouvement. Plutôt que d'entrevoir l'espace de jeu comme la mince tranche de neuf pouces de profondeur délimité par la lumière, l'entièreté du plateau est maintenant utilisable.

Les explorations ont été effectuées avec les performeurs nus. La couleur pâle de la peau, qui était un obstacle lorsque nous voulions fragmenter le corps et nécessitait un costume noir, devient un aspect très intéressant dans cette série d'explorations. La nudité complète permet de discerner le corps des performeurs dans l'espace et de les détacher sur le fond noir. Cette portion de notre laboratoire nous permet d'entrevoir un très large éventail de possibilités, puisque qu'il est possible de développer un travail du mouvement qui n'est pas contraint à l'unique espace délimité par la ligne de lumière.

#### 2.4.3 Exploration du dispositif en présence de fumée

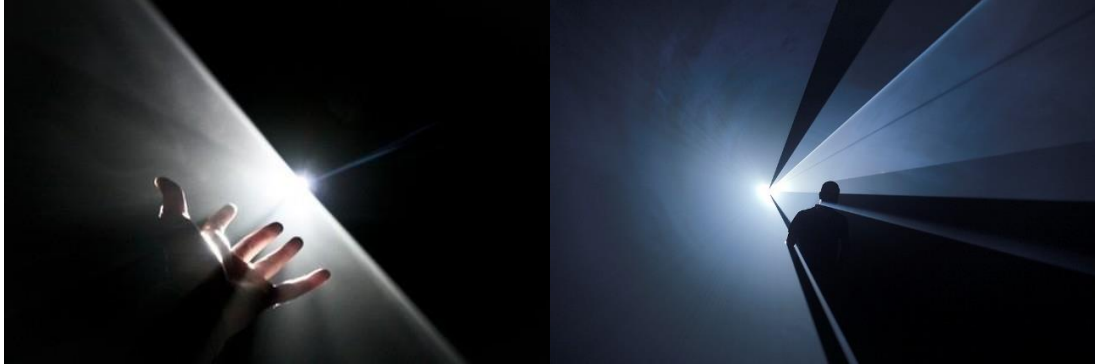
Notre dernier axe d'exploration est le dispositif lumière en présence de fumée. Au travail de Svoboda et ses « rideaux de lumière » ou « murs de lumière » que nous avons relaté dans le premier chapitre, nous ajoutons comme inspiration à cette étape de laboratoire, le travail de l'artiste visuel cinéaste britannique Anthony McCall. Ce dernier utilise la projection vidéo et la fumée afin de créer des installations qu'il qualifie

de « lumière solide ». Dans ses œuvres, la projection vidéo est souvent créée à partir de formes géométriques simples, dont l'épaisseur très mince s'apparente davantage à notre dispositif qu'aux rideaux de lumière de Svoboda. Une des premières œuvres de McCall, *Line Describing a Cone* (1973), est une simple figure géométrique dessinée, image par image, à la gouache blanche et au crayon sur une pellicule 16 mm. La vidéo qui en résulte est projetée sur les murs des galeries d'art où le spectateur voit la figure apparaître sur les murs, mais surtout, il perçoit le cône lumineux de la projection se dessiner et évoluer dans l'air saturé de fumée. Son intérêt pour notre démarche est la relation possible qui s'établit alors entre le visiteur et les installations lumineuses de McCall. Les minces parois créées par la lumière deviennent des surfaces à traverser par le corps, des formes lumineuses avec lesquelles le visiteur peut entrer en contact et dont l'intérêt réside dans l'interaction qui en découle.



Figures 11.1 et 11.2 : *Line Describing a Cone*, 1973, Anthony McCall





Figures 11.3 et 11.4 : *Interaction entre les installations lumineuses de McCall et un visiteur*



Figures 11.5 et 11.6 : *Formation du mur de fumée de notre dispositif*

Pour nos explorations, nous utilisons deux machines à fumée de type MDG Atmosphère, ainsi que deux ventilateurs. Notre première observation est que la rencontre entre la fumée et notre dispositif offre des possibilités de créations même en l'absence de performeurs. En effet, les courants d'air créés par les ventilateurs permettent un mouvement de la fumée, transformant la surface du mur en une paroi lumineuse pouvant ressembler à un ciel empli de nuages, ou encore, à une surface d'eau agitée de remous et de tourbillons. Notre dispositif a été conçu dans la possibilité d'interactions avec le corps des performeurs, comme dans les installations de McCall,

mais la présence de la fumée offre un champ de possibilités très large uniquement avec l’option de varier le débit de la fumée, l’intensité des ventilateurs ou leur position sur le plateau. Cette observation permet d’envisager pour la création de notre essai scénique, un tableau créé uniquement par la rencontre entre lumière et fumée, sans présence humaine. Cette découverte représente un élément inattendu qui constitue la trouvaille la plus intéressante dans l’exploration du potentiel de la fumée avec notre dispositif. À partir de ce résultat, il est intéressant de rappeler le travail de Fuller abordé au premier chapitre. Si nous nous sommes particulièrement intéressés à sa recherche sur la relation entre lumière et corps, Fuller utilisait toutefois le costume, avec ses voiles de tissus, et des accessoires comme des hampes, afin de les déployer, de les manipuler et de les faire interagir avec la lumière. Ses costumes, de pair avec la lumière et le mouvement, étaient un élément primordial permettant de créer ses effets visuels, faisant apparaître devant les yeux des spectateurs, éléments naturels et formes abstraites de lumière et de couleurs. D’une manière semblable, nos explorations avec la fumée peuvent être envisagées comme une interaction avec un “corps” autre que celui des performeurs et permettant comme chez Fuller, la création de tableaux renvoyant facilement à une imagerie de la nature.



Figures 12.1 et 12.2 : mur de fumée vu du public et mur de fumée vu du plateau

Toutefois, dans l'idée d'interaction entre le mur de fumée et les performeurs, le travail du sculpteur italien Matteo Pugliese était notre piste d'inspiration en amont de la période laboratoire et à partir de laquelle nous avons élaboré nos explorations. Les sculptures de Pugliese représentent principalement des sujets « figés » dans la traversée d'un mur. Ces corps semblent avoir été captés par le sculpteur en plein milieu d'un mouvement, les muscles mobilisés dans une traversée de la surface. Les différentes sculptures de Pugliese, sans être utilisées de manière systématique, offrent un imaginaire et une piste pour aborder le travail du corps avec la fumée. Notre dispositif lumière rend possible une exploration où les performeurs peuvent réellement traverser la surface vaporeuse du mur lumineux créé par la fumée.



Figure 13 : Sculptures par Matteo Pugliese

Encore une fois, à partir de courtes périodes d'improvisations dirigées, nous avons exploré la traversée du mur de fumée par les performeurs en variant la vitesse, l'intention, la direction du regard, le nombre de performeurs à la fois ou le sens de la traversée. Les improvisations reprennent en fait la structure de celles avec le dispositif à forte intensité. Nous partions de l'intuition, que la présence de la fumée et la matérialisation du mur changerait complètement la nature des résultats. En effet, à la différence de nos explorations avec le dispositif à haute intensité sans fumée, nous avons rapidement conclu que la traversée du mur en soi n'est pas la relation la plus intéressante à explorer. Notre inspiration de base pour le travail du corps, avec les sculptures de Pugliese, était centrée autour de l'idée d'un mur de fumée comme une surface quasi opaque, d'où pouvait surgir et disparaître les performeurs en le traversant d'un côté à l'autre. Toutefois, vu la grandeur de notre dispositif et le volume de la scène, ce niveau d'opacité du mur est difficilement atteignable. Nous avons imaginé que la traversée du mur par le corps serait une image forte, voire spectaculaire, alors que le résultat est tout autre. Au moment où le corps traverse la surface du mur créé par la fumée, l'illusion de mur, d'une surface matérielle, est alors amoindrie. L'intérêt du mur de fumée réside plutôt dans la relation entre les performeurs et sa présence comme un objet scénographique. En considérant le mur de fumée comme un objet solide un mur semi-translucide, telle une fenêtre embrouillée, nous avons effectué d'autres improvisations dirigées, où la consigne est d'explorer la traversée du mur par le regard, plus précisément de s'en approcher ou de s'en éloigner, de suivre du regard le mouvement de la fumée ou alors de scruter du regard pour essayer de voir ce qui se trouve de l'autre côté du mur. Ces improvisations impliquent des mouvements très simples, voire minimes, mais qui, finalement, s'avèrent plus intéressants dans la relation qui s'établit alors avec le dispositif.

#### 2.4.4 Sommaire des explorations en vue de la création

Notre laboratoire de recherche s'est organisé autour de trois modalités du dispositif : dispositif à basse intensité, à haute intensité et avec la présence de fumée. À partir de là, nous avons effectué une recherche autour des possibilités de création qui découlent de la relation entre lumière et corps. Les explorations, sous forme d'improvisations dirigées, sont toujours effectuées avec la composante lumière comme point de départ. Cette étape de recherche visait à établir un inventaire des possibles offerts par notre dispositif lumière et d'en comprendre les codes, autant du point de vue technique qu'artistique.

Du point de vue de la thématique autour de laquelle se construit notre essai scénique, la décision de travailler avec la peau nue des performeurs est sûrement un des choix qui a le plus influencé les résultats de nos explorations et de la ligne directrice de notre essai scénique. La peau renvoie à un univers visuel qui place le corps humain au centre de notre thématique. En choisissant de travailler avec la peau nue, nous orientons notre création vers une thématique de l'humain dans sa réalité animale, biologique ou même anatomique. L'univers qui s'en dégage renvoie à une universalité de l'expérience humaine. Les sept performeurs pouvant représenter par métonymie une communauté humaine diversifiée, d'hommes et de femmes d'âges différents.

Du point du langage de la lumière, en se référant aux modalités de la lumière active de Crisafulli, notre dispositif nous a permis d'explorer les trois modalités de la lumière active : lumière servant à éclairer, lumière comme objet de vision et lumière comme source. La modalité de la lumière servant à éclairer, si elle permet évidemment de voir

les performeurs, le fait d'une manière toute particulière en fragmentant et en découpant les corps, permettant un jeu de l'apparition et la disparition. Faisant bien plus que de seulement éclairer, elle permet cette fragmentation de l'image scénique en offrant la possibilité "d'extraire" des détails précis du corps des performeurs.

La modalité de la lumière comme objet de vision est aussi présente à toutes les étapes de nos explorations. Faisant référence au rôle de l'instrument d'éclairage dans la représentation, notre dispositif scénique complètement à vue devient bien plus qu'un outil pour produire de la lumière. Sa présence physique, son rapport avec le corps des performeurs, la manière dont il scinde le plateau en deux ou encore le lien direct entre la ligne de projecteur et la ligne de lumière au sol fait de notre dispositif un élément central.

Enfin, la lumière comme source est peut-être moins présente, du moins pas comme dans l'exemple de Crisafulli et les performances de Laurie Anderson ou la performeuse manipule elle-même les objets lumineux. Toutefois, le caractère statique de notre dispositif, au sens où la lumière ne suit pas les déplacements des performeurs, les laissant plutôt entrer ou sortir des faisceaux de lumière, peut être perçu comme un objet lumineux avec lequel jouent les performeurs. La lumière devient un partenaire de jeu, un élément central dont ils contrôlent l'effet produit par le mouvement de leur corps.

Enfin, les trois phases d'explorations, dispositif à faible intensité, à forte intensité et avec la présence de fumée, ont permis des résultats très différents et orientent la création de notre essai scénique sous la forme de trois grands tableaux. Il est important de rappeler que si notre projet s'inspire des modalités de la lumière active de Crisafulli,

c'est surtout l'aspect de la lumière comme composante structurante qui distingue ce processus de notre pratique habituelle. Cette division en trois phases place bel et bien la composante lumière comme élément central du processus de création et initiateur des choix de mise en scène.

Les explorations avec le dispositif à faible intensité nous ont permis d'explorer la possibilité de fragmenter le corps par la lumière, d'extraire des détails précis et de jouer avec le potentiel de l'apparition et de la disparition. Toutefois, il est aussi apparu que cette approche demande une grande précision technique, une répétition rigoureuse des séquences et des costumes noirs pour les performeurs afin d'aider à dissimuler ce qui ne doit pas être révélé par la lumière. L'exploration avec le dispositif à forte intensité a plutôt permis une manière beaucoup plus organique de travailler. La variété des pratiques des performeurs (théâtre, danse et mime) a aussi pu transparaître à travers les explorations, puisqu'il existe une plus grande liberté dans le travail de mouvement dans ce type de relation entre lumière et corps. Enfin, le dispositif en présence de fumée s'est révélé ouvrir un éventail de possibilités même sans la présence des performeurs. En effet, les mouvements de la fumée dans la lumière et la matérialisation du mur offrent la possibilité de créer des tableaux renvoyant à une imagerie de la nature. Pour ce qui est du travail avec les performeurs, l'interaction entre lumière et corps s'est avérée plus difficile à travailler. Le mur de fumée est plus intéressant à utiliser comme un objet scénographique, à la manière d'une paroi semi-translucide dans laquelle les performeurs peuvent se trouver d'un côté ou de l'autre.

## CHAPITRE 3 : LAMELLES

Plus claire est la lumière, plus sombre l'obscurité... il est impossible d'apprécier correctement la lumière sans connaître les ténèbres.  
(Jean-Paul Sartre)

### 3.1 Du laboratoire de création à l'essai scénique

Notre deuxième chapitre avait pour objectif de présenter les axes conceptuels de notre dispositif lumière, élaboré autour de la notion de dispositif d'Agamben et celles de limite et de seuil de Von Meiss et Perec. À travers un laboratoire d'explorations divisé en trois axes : le dispositif lumière à basse intensité, le dispositif à haute intensité et le dispositif en présence de fumée, nous avons exploré les possibilités artistiques qui découlent de la rencontre entre lumière et corps, en plaçant toujours la composante lumière au centre de notre recherche. Ce prochain chapitre présente la création *Lamelles*, un essai scénique créé à partir des explorations effectuées lors de notre laboratoire. Afin d'aborder la création de *Lamelles*, nous allons identifier les choix artistiques fondamentaux que nous avons fait suite à nos expérimentations, puis nous présenterons en détail la trame de notre essai scénique.

#### 3.1.1 Thématique et ligne directrice

Suite à notre laboratoire d'exploration, nous avons choisi de construire la trame de notre essai scénique autour de la thématique centrale de lamelles, ces minces plaques de verre que l'on glisse sous un microscope pour y observer de minuscules fragments.



Dans cette idée, notre dispositif lumière est alors envisagé comme un système permettant de diriger le regard et de cadrer l'image. Le fin rideau de lumière permet de fragmenter le corps des performeurs et d'en extraire des détails précis. La trame de notre essai scénique prend alors la forme d'un laboratoire, non pas au sens clinique du terme, mais au sens d'un espace pour y observer différents aspects de l'être l'humain, qui est le sujet sur lequel nous braquons notre "microscope". L'écriture scénique de *Lamelles* se déploie sous forme d'une série d'observations, comme différentes lamelles de verre que l'on présente successivement sous notre objectif.

La trame de notre essai scénique est divisée en trois parties, chacune étant inspirée des trois grands axes de notre laboratoire d'exploration. À travers la première, nous effectuons une fragmentation du corps par la lumière. À la manière d'une série de planches anatomiques, nous utilisons le potentiel de la lumière à diriger le regard afin de présenter séparément différents fragments de corps. Le second tableau présente plutôt des corps complets, non plus fragmentés, mais reconstitués dans leur entièreté par l'utilisation de la lumière réfléchie. L'idée de relation entre les performeurs est au centre de ce tableau. Plutôt qu'une étude anatomique, c'est une observation des rapports entre différents êtres sensibles capables d'interactions entre eux. Enfin, le dernier tableau s'intéresse à présenter le corps en relation avec son environnement. Plutôt que de s'intéresser uniquement aux performeurs, l'utilisation de la fumée permet de créer une architecture lumineuse qui renvoie à un vaste paysage naturel ou à une évocation d'une expérience métaphysique. La trame générale de *Lamelles* opère donc un voyage du micro vers le macro, de la fragmentation vers la reconstitution, du corps animal vers celui de l'être humain pensant et sensible.

### 3.2 : Lamelles : présentation de l'essai scénique

Après avoir identifié les choix fondamentaux effectués à la suite de notre laboratoire, nous allons maintenant présenter chronologiquement la trame de *Lamelles* en décrivant chacun des grands tableaux de notre essai scénique.

#### 3.2.1 Séquence d'ouverture : de l'obscurité à la lumière

Le gradin qui accueille les spectateurs est illuminé par une série de projecteurs de type Fresnels qui délimitent l'espace public sans illuminer le plateau. Le commencement de *Lamelles* s'amorce par un passage de la salle au noir. Ensuite, sur une période d'une minute, les projecteurs du dispositif s'allument progressivement et les spectateurs peuvent commencer à distinguer une ligne orangée qui se détache du fond noir du plateau. À mesure que l'intensité augmente, la réflexion de la lumière permet de discerner la surface du plancher et les contours de la salle. Lorsque le dispositif atteint son maximum d'intensité, la salle est vivement illuminée par la ligne blanche qui traverse et scinde le plateau en deux.

Cette introduction place la lumière avant le corps ou le mouvement. Le premier élément qui émerge de l'obscurité est la lumière elle-même. Notre processus de création étant structuré autour de la possibilité de varier l'intensité lumineuse de notre dispositif, cette introduction à *Lamelles* présente cette composante fondamentale qui a servi de cadre à nos explorations.

Lorsque le dispositif a atteint son maximum d'intensité, lentement, sur une période de deux minutes, la lumière redescend jusqu'à 5% d'intensité. Cette lente plongée dans

l'obscurité permet à l'œil des spectateurs de s'accoutumer progressivement à l'obscurité ambiante qui caractérise la première partie de notre essai scénique. D'un point de vue conceptuel, l'effacement progressif des contours de la salle jusqu'à sa disparition quasi complète dans la pénombre se traduit comme une entrée progressive vers le premier tableau de *Lamelles*. Autrement dit, il s'agit d'une lente immersion dans un univers nocturne dans lequel s'inscrit la première partie de notre création.

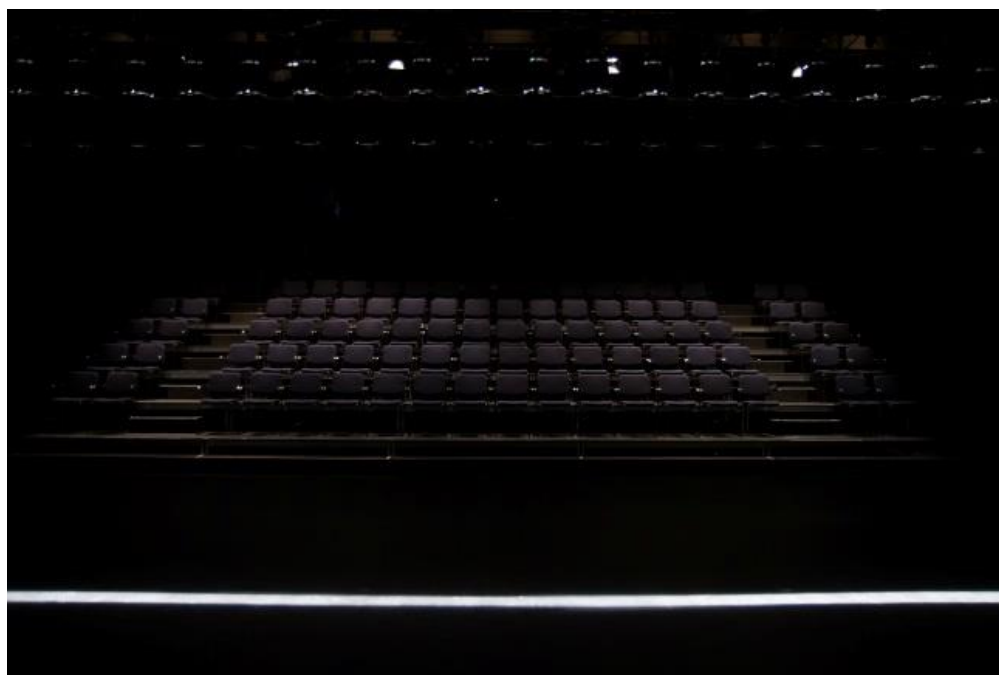


Figure 14 : La ligne de lumière du dispositif vue de la scène (Photo : Maxime Robert-Lachaine)

### 3.2.2 Première partie : Dissection

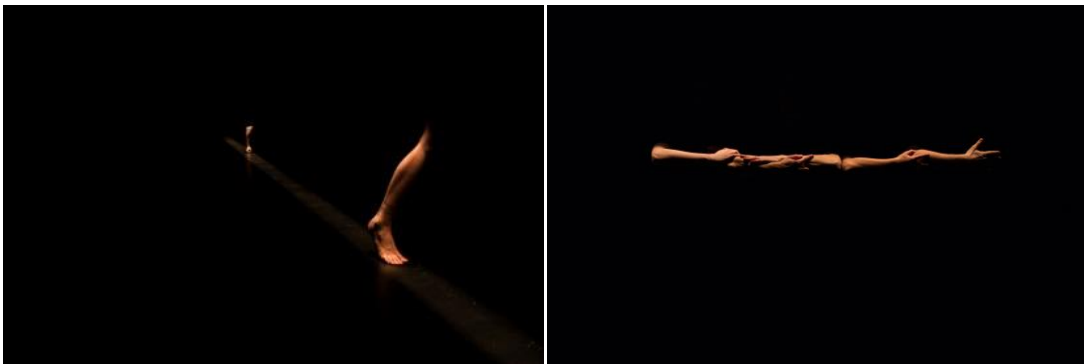
Cette première partie de notre essai scénique se déploie comme huit lamelles présentées successivement sous l'objectif d'un microscope. Une série d'études anatomique où les

corps des performeurs sont ‘‘disséqués’’ par la lumière sous le regard des spectateurs. Ces tableaux, construits à la manière de planches anatomiques animées, présentent tour à tour, différents aspects s’inspirant de la nature pulsionnelle de l’être humain et de différentes thématiques comme la naissance, la pulsion sexuelle, la peur, la souffrance, la reproduction, la solitude ou la mort. Construit sous forme de tableaux de 2 à 6 minutes, chacune des séquences se termine par le dispositif s’éteignant, plongeant momentanément la salle dans le noir, et se rallumant doucement pour présenter la prochaine ‘‘lamelle’’ sous l’objectif de notre dispositif.

Cette première partie est construite à partir des explorations effectuées dans le dispositif à faible intensité pendant notre période laboratoire. Les parties de corps entrant en contact avec la lumière sont révélées, comme si elles surgissaient des ténèbres, et disparaissent aussitôt qu’elles quittent l’axe des faisceaux lumineux, permettant la fragmentation des corps grâce au jeu de l’apparition et de la disparition. La lumière est poussée à son extrême dans cette première partie, permettant de révéler uniquement ce qui entre contact avec les faisceaux et dissimulant entièrement dans l’obscurité ce qui n’est pas directement éclairé.



Figures 15.1 et 15.2 : *Lamelles* tableaux 1 et 2



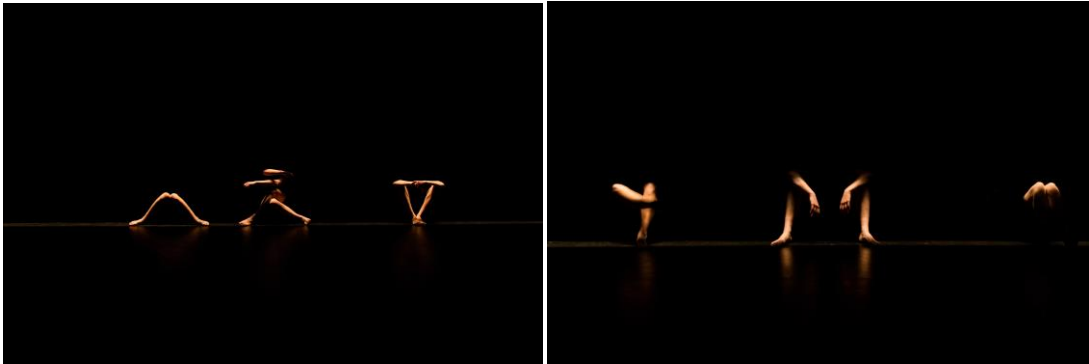
Figures 15.3 et 15.4 : *Lamelles* tableaux 3 et 4



Figures 15.5 et 15.6: *Lamelles* tableau 5



Figures 15.7 et 15.8: *Lamelles* tableau 6



Figures 15.9 et 15.10: *Lamelles* tableau 7

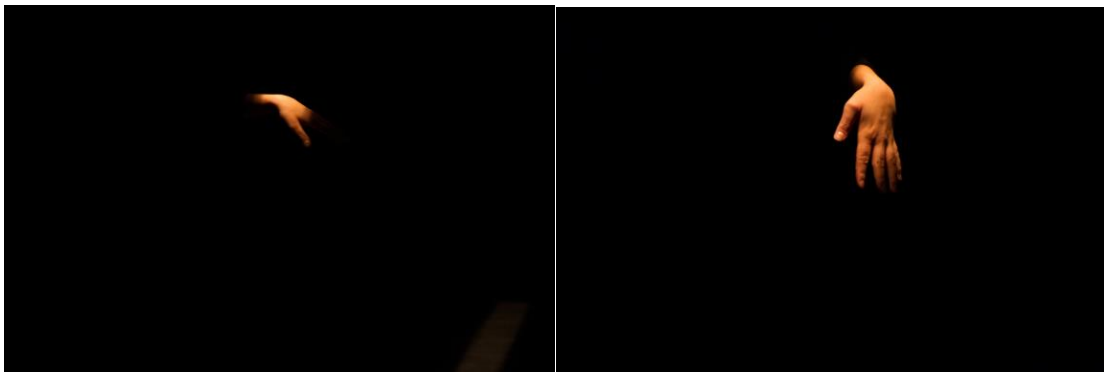


Figures 15.11 et 15.12 : *Lamelles* tableau 8

Si les huit tableaux de cette première partie partagent tous un univers visuel autour de la thématique de l'étude anatomique, il existe par contre une progression à travers la succession des séquences. La dissection des corps présentée au fil des tableaux procède progressivement de la fragmentation vers la reconstitution d'un corps complet. Afin d'illustrer cette évolution, nous allons analyser le premier et le dernier tableau de cette première partie.

Le premier tableau présente une séquence où deux mains tombent successivement d'une hauteur d'environ sept pieds, pendant une durée de deux minutes, pour s'échouer contre le sol. Par le mouvement et la gestuelle du performeur, elles évoquent par moment deux feuilles mortes tombant doucement au gré du vent, ou encore deux créatures marines, algues ou méduses, coulant vers le fond d'un étang. Toutefois, en touchant le sol, inertes, elles ressemblent à deux mains privées de corps, deux membres tranchés. La focalisation effectuée par la lumière sur des détails précis du corps des performeurs tend parfois à faire disparaître l'aspect humain, pour offrir les éléments mis en lumière comme des fragments détachés de tout, apparemment sans « corps ».

Les fragments de peau dans la lumière deviennent alors d'étranges créatures, des organismes vivants autonomes, semblant se mouvoir par eux-mêmes. Il s'en dégage un univers inquiétant, semblable à un cabinet de curiosité où est présentée une série d'étranges organismes, mais à travers lesquels il toujours possible d'entrevoir l'aspect humain des fragments de corps.



Figures 16.1 et 16.2 : *Lamelles* tableau 1 : apparition d'une main dans la lumière

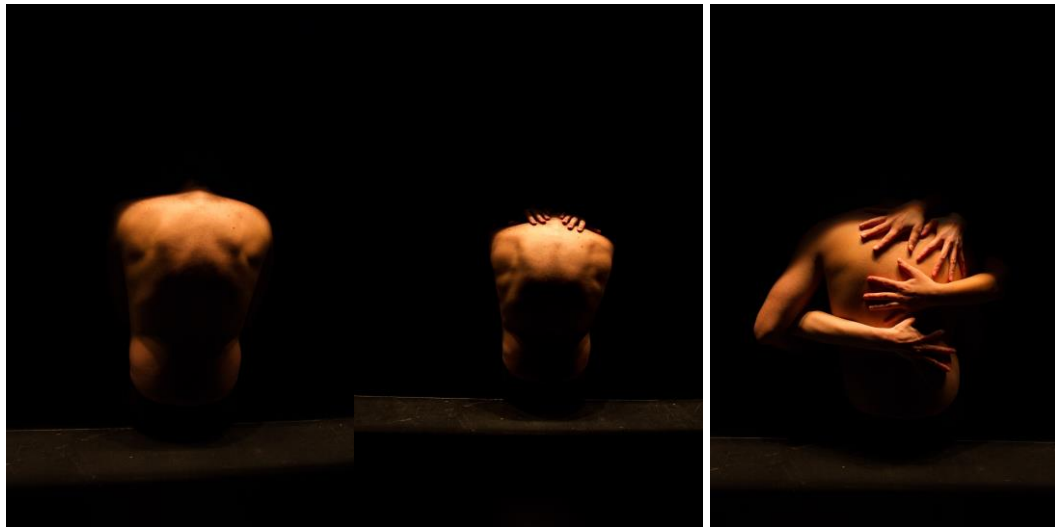




Figures 16.3 et 16.4 : *Lamelles* tableau 1 : photos en exposition lente montrant la trajectoire de la chute d'une main.

Le huitième tableau présente l'apparition progressive du dos d'un performeur. Au début, seulement une portion d'épaule est révélée par la lumière. La forme reste alors mystérieuse et il est difficile d'identifier la portion de corps qui est présentée. Puis, le performeur continue à faire pénétrer le reste de son dos à l'intérieur de la lumière jusqu'à ce que l'entièreté soit visible. Le rythme de sa respiration produit un gonflement de la forme. Apparaît alors aux yeux des spectateurs, un buste qui, bien que le reste du corps soit dissimulé dans l'obscurité, est identifiable comme tel. Un léger vacillement, une faible torsion, un frisson qui parcourt la chair permet de ressentir l'isolement, la solitude, voire même une certaine détresse dans ce corps. Sur ce dos viennent ensuite se poser, très lentement, huit bras qui l'enlacent doucement. Bien que

les corps qui les complètent ne soient pas visibles, l'image d'un groupe étreignant un homme, le serrant dans un geste de consolation ou de tendresse, s'en dégage facilement. Au lieu de fragments ou de morceaux de corps disséqués apparaît une figure humaine à laquelle il est possible de s'identifier.



Figures 17.1 et 17.2 : *Lamelles* tableau 8 : Apparition d'un dos dans la lumière suivie des bras qui l'enlacent

Ainsi, les premiers tableaux de cette première partie de *Lamelles* présentent des corps fragmentés par la lumière, créant l'illusion d'étranges créatures démembrées. À mesure que les tableaux se succèdent, les fragments révélés par la lumière sont de plus en plus grands et facilement identifiables jusqu'à reconstituer des images nous renvoyant progressivement, de tableaux en tableaux, à l'expérience humaine et à la reconstitution du corps des performeurs. Cette première partie de *Lamelles* est ainsi envisagée comme une dissection qui procède progressivement à réassembler des fragments de corps pour reconstituer un corps humain entier.

### 3.2.3 Deuxième partie: De la fragmentation vers la constitution du corps entier

En poursuivant la ligne thématique de la reconstitution du corps, la seconde partie de *Lamelles* ne présente plus des fragments, mais bien l'entièreté des corps des performeurs. Cette seconde partie s'amorce par la marche lente d'une performeuse nue débutant du lointain et s'approchant de la ligne de lumière tracée au sol entre elle et le public. L'intensité du dispositif étant maintenant à 20%, la lumière réfléchiée par le plancher est beaucoup plus importante et permet de distinguer la performeuse qui s'approche. De son point de départ au lointain, il est difficile de la discerner clairement, mais au fur et à mesure de son avancée, la lumière la révèle progressivement. Dans cette partie, la notion de limite que nous avons explorée en laboratoire n'est pas seulement expérimentée comme étant la ligne lumineuse qui scinde le plateau en deux. La lumière réfléchiée crée un espace de transition progressif où le corps passe doucement de l'obscurité à la lumière à mesure qu'il s'approche du dispositif. En revanche, c'est seulement lorsque la performeuse tend sa main pour la faire pénétrer dans l'axe des faisceaux que son visage et son corps sont alors clairement révélés. La couleur pâle de la peau crée une réflexion beaucoup plus intense que la surface noire du sol, la main devient comme une source d'où émane une vive lumière.



Figures 18.1, 18.2 et 18.3 : *Lamelles*, seconde partie, Photo : Patrice Tremblay

Le tableau se poursuit par une séquence chorégraphique où la performeuse, de par ses mouvements, dirige la lumière sur différentes parties de son corps. La modalité de la lumière comme objet de vision est ici intéressante à observer. Bien qu'il ne soit pas question d'objets lumineux ou d'instruments d'éclairages intégrés au corps, la performeuse "manipule" d'une certaine manière la lumière en la dirigeant sur certaines portions de son corps selon ses mouvements. Parfois, elle regarde directement les projecteurs, étant consciente de la source de cette lumière. Cela permet d'établir une relation entre corps et lumière où la performeuse est en interaction directe avec le dispositif et dirige les effets par ses mouvements.



Figures 19.1, 19.2 et 19.3 : *Lamelles*, seconde partie : La performeuse utilise différentes parties de son corps comme un "objet lumineux", dirigeant la lumière réfléchié selon ses mouvements, Photo : Patrice Tremblay

La séquence terminée, la performeuse traverse la ligne de lumière en direction des spectateurs et poursuit son chemin pour s'arrêter à quelques pas du gradin et se retourne pour faire face dispositif. Cette transgression du tracé lumineux marque un changement dans l'utilisation de l'espace. Dans la première partie de notre essai scénique, la totalité de l'action se déroulait à l'intérieur de l'axe de cette ligne, créant un espace en aplat. La seconde partie s'ouvrait au contraire sur une tridimensionnalité de l'espace avec la lente progression de la performeuse jusqu'au dispositif. Cette transgression de la ligne ouvre maintenant sur un nouvel espace qu'est celui occupé par les spectateurs. Le dispositif agit maintenant à titre de frontière, entre les spectateurs et la performeuse qui les a rejoint, en opposition à l'espace par-delà la ligne lumineuse.

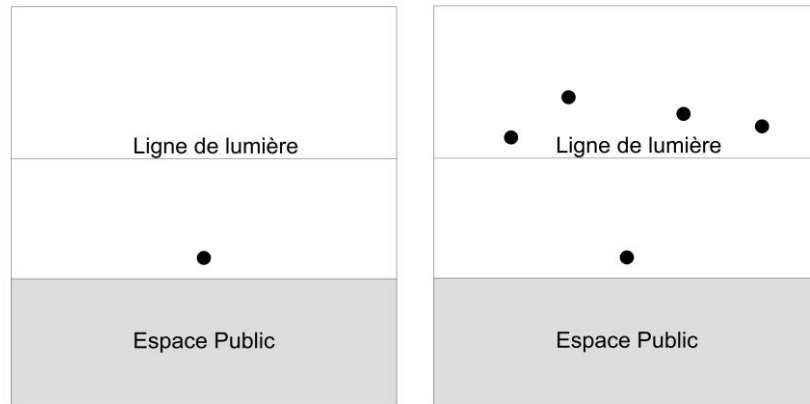


Figure 20.1: Schéma de l'espace : La performeuse (représentée par le point) se trouve du même côté du dispositif que les spectateurs et regarde avec eux par-delà la ligne de lumière

Figure 20.2: Schéma de l'espace : La performeuse (représentée par le point) se trouve du même côté du dispositif que les spectateurs et regarde les quatre performeurs par-delà la ligne de lumière

La performeuse se trouve alors en position de spectatrice pour observer les quatre autres performeurs qui vont s'avancer du lointain jusqu'à de la ligne de lumière, mais cette fois-ci, sans la traverser. L'intensité de la lumière réfléchiée sur le sol permet de distinguer les traits de leur visage. S'établit alors un contact visuel entre eux et la performeuse du côté du public. Nous avons construit cette séquence en attribuant des relations entre la performeuse et chacun d'eux : une sœur rivale, un ancien amant, un frère disparu, une amie proche. Le but n'étant pas de créer une situation dramatique clairement identifiable pour les spectateurs, mais plutôt d'offrir une ligne directrice pour permettent aux performeurs d'établir une relation différente entre chacun d'eux et de développer une intention dans le jeu des regards. Ce tableau donne l'impression d'un espace mental, où quatre figures, comme des souvenirs, surgissent devant la performeuse, mais restent inatteignables, se trouvant de l'autre côté de la limite tracée par la ligne lumineuse.

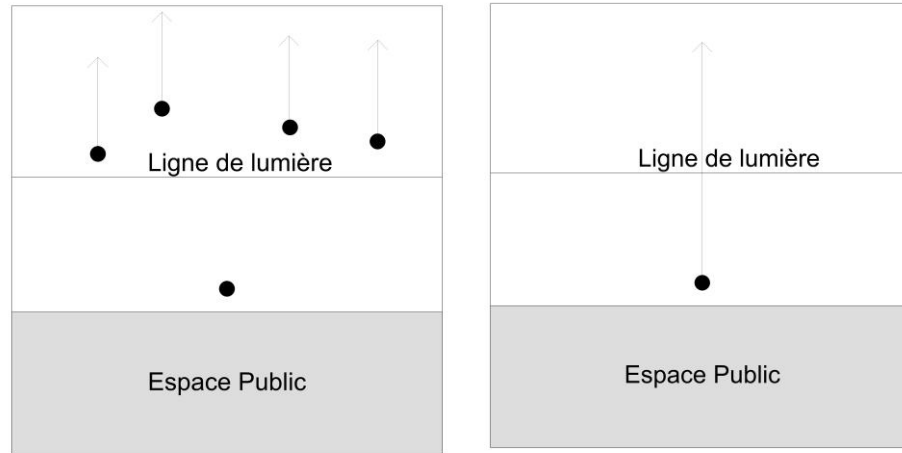


Figure 21.1.1: Schéma de l'espace : Départ des quatre performeurs

Figure 21.2: Schéma de l'espace. : Départ de la performeuse

Cette séquence se termine par le départ des quatre performeurs qui repartent vers le lointain. Au fur et à mesure de leur avancée, ils disparaissent progressivement dans l'obscurité. Après leur disparition, la performeuse retransverse elle aussi la ligne lumineuse qui s'éteindra doucement pour plonger la salle dans l'obscurité et marquer le passage à la troisième et dernière partie de *Lamelles*. D'un point de vue dramaturgique, la reconstitution progressive du corps amorcé dans la première partie se poursuit dans cette seconde partie. Des étranges formes "disséquées" qui surgissent de l'obscurité, le corps humain est maintenant présenté dans son entièreté. Non pas simplement comme objet anatomique, mais aussi dans son humanité, corps habité et pourvu d'émotions.

### 3.2.4 De l'autre côté du miroir

La lumière a été utilisée jusqu'à maintenant comme moyen pour faire apparaître et disparaître les corps, pour les morceler ou pour les révéler dans leur entièreté. L'intensité de la lumière et le travail corporel ont été les moteurs de création. À travers cette dernière partie, nous utilisons la fumée afin de plonger dans un tableau où la composante lumière est, dans un premier temps, autonome et créatrice de sens sans la présence des corps. La fumée donne l'impression que la lumière elle-même prend forme, acquérant une sorte de matérialité en formant un mur qui semble fait de lumière. La fumée agit comme un "corps" qui entre en contact avec notre dispositif. Comme le décrit l'auteur et essayiste français Didi-Huberman en décrivant la rencontre entre lumière et fumée : « La poussière semble nous montrer l'idéale existence d'une lumière qui serait épurée des objets qu'elle rend visibles... Il ne s'agit que d'une fiction, bien sûr, car l'objet, loin d'être épuré, est bien là, et c'est la poussière elle-même... » (Didi-Huberman, 1998, p.57) La séquence qui ouvre cette troisième partie utilise cette rencontre entre la lumière et la fumée pour son potentiel évocateur à créer un paysage inspirant un ciel nuageux ou les remous d'un plan d'eau. Il en résulte une série de « chorégraphies imprévisibles » des mouvements de cette « poussière » en suspension à travers les faisceaux de lumière pendant que le mur de fumée se forme progressivement sous les yeux des spectateurs.





Figures 22.1 et 22.2 :Formation du mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine

Après cinq minutes, l'entièreté du mur de lumière sera traversée par des volutes de fumée, créant une paroi semblable à une surface de verre dépoli, masquant partiellement la vision des spectateurs sur ce qui se trouve au-delà, comme un voile séparant deux univers. Partiellement masqués par cette surface brumeuse, les sept performeurs vont lentement s'approcher du mur par le lointain.



Figures 23.1 et 23.2 : Les performeurs de l'autre côté du mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine

Si les tableaux précédents nous ancrèrent dans une esthétique où la peau et la nudité portaient un certain aspect animal, anatomique du corps humain, pour ce dernier tableau, les performeurs sont vêtus de costumes blancs. Leur présence derrière un écran de nuages renvoie plutôt à un espace sacré ou métaphysique. Performeurs et spectateurs, chacun de leur côté de cette grande surface lumineuse, observent la surface de brouillard, comme une fenêtre sur un ailleurs magique. Fenêtre ou plutôt miroir tel qu'évoqué dans *Alice au pays des merveilles* :

(...) la traversée d'Alice se produisait au moment même où le plan lisse et métallique du miroir laissait échapper sa précision rassurante et dispensatrice de choses visibles dupliquées, pour tout à coup virer au flou et « se dissoudre comme un brouillard de vif-argent » (Didi-Huberman, 2001, p.79)

La particularité de notre mur de fumée est aussi, comme le miroir d'Alice, de pouvoir se "dissoudre" et de permettre aux corps de le traverser sans opposer de résistance physique. Très lentement, les sept performeurs franchissent la surface du mur de lumière. Le moment de la traversée est bref, mais la transgression du mur par les performeurs représente l'aboutissement de notre exploration. La nature de notre mur répond à l'idée de cette surface magique qui « vire au flou pour se dissoudre comme brouillard ». Le mouvement d'air provoqué par leur déplacement crée des tourbillons de fumée dans sa surface, à la manière des remous créés par un corps pénétrant ou sortant de l'eau.



Figures 24.1 et 24.2 : Les performeurs traversant le mur de fumée, Photo : Maxime Robert-Lachaine

Les sept performeurs termineront leurs parcours tout près du public. Dans ce dernier mouvement, face au mur et dos au public, ils deviennent des témoins de ce paysage laissé derrière eux. C'est sur cette dernière image que se termine notre essai scénique. Les sept performeurs et les spectateurs sont réunis dans le même espace à regarder le dispositif qui se présente à la fois comme mur, miroir et fenêtre vers un ailleurs mystérieux. Les performeurs se découpent en silhouettes noires, apparaissant à contre-jour contre la surface lumineuse de notre dispositif qui s'éteint d'un coup.



Figure 25.1 : Performeurs à contre-jour face au mur de fumée, Photo Patrice Tremblay



Figure 25.2 : Performeurs à contre-jour face au mur de fumée, Photo Patrice Tremblay

## CONCLUSION

Ce mémoire-création vise à explorer le potentiel de la lumière en tant que composante centrale et structurante d'un projet d'écriture scénique. L'objectif était de créer un essai scénique à partir d'une exploration de la rencontre entre lumière et corps. Cette rencontre a pris forme autour d'un laboratoire étudiant les interactions possibles entre un dispositif lumière et sept performeurs. Nos explorations ont été divisées selon trois grands axes : le dispositif à faible intensité, le dispositif à haute intensité et le dispositif en présence de fumée. L'ensemble des découvertes découlant de cette période laboratoire nous a servi de base pour la création de *Lamelles*. Notre essai scénique est directement construit à partir des potentialités artistiques découvertes en laboratoire autour de la rencontre entre lumière et corps. L'ampleur des possibilités artistiques s' st avérée particulièrement vaste et a permis de constituer une base de données de mouvements et de figures possibles qui dépassent largement nos prévisions et notre conceptualisation du projet pour la création de *Lamelles*.

Notre essai scénique a ainsi offert un terrain d'exploration où la lumière est devenue plus qu'un outil de création, mais bel et bien un moyen d'écriture scénique, de construction d'une dramaturgie visuelle et d'une approche différente de la mise en scène comme étant une écriture par la lumière et par le corps.   travers cette recherche-création, la conception lumière a dépassé son rôle de langage scénique au service d'une création afin de devenir le centre de l'œuvre et le médium principal par lequel s'articule la mise en scène.

Toutefois, nous pouvons noter que nos explorations avec le dispositif lumière auraient pu être effectuées avec des paramètres différents de ceux que nous avons choisis. Par exemple, la relation entre lumière et corps a été explorée d'emblée en utilisant la peau nue des performeurs. Il aurait été possible d'aborder cette exploration en incluant l'aspect costume et en observant les possibilités qui découlent de différentes matières, formes et couleurs pour transformer le corps et la manière dont il réagit avec la lumière. Cette approche ne serait pas sans rappeler le travail de Fuller où le costume et les tissus-accessoires sont très importants dans la relation entre corps et lumière.

La possibilité de travailler la lumière colorée aurait aussi été une option. Nous avons choisi d'utiliser les projecteurs du dispositif sans aucun filtre afin de pouvoir obtenir un maximum d'intensité lumineuse, mais il aurait été possible d'effectuer des séries d'improvisations dirigées dans différents chromatismes afin de voir comment cela peut influencer la perception de la relation entre lumière et corps. Notre utilisation de la fumée s'est aussi limitée à un seul type. Il serait possible d'explorer avec des fumées plus concentrées, se dissipant plus rapidement, ou encore de la fumée lourde et restant près du sol.

Nous avons aussi choisi d'emblée d'explorer notre dispositif en vue de la création d'un essai scénique dans un rapport frontal avec le public. Il serait tout à fait possible d'envisager un rapport bifrontal, voir même un espace déambulatoire, où les spectateurs se trouvent de part et d'autre de la frontière lumineuse. En découlerait potentiellement une autre manière de travailler le rapport à la limite et d'articuler la division de l'espace.

Enfin, au niveau de notre méthodologie de recherche, nous avons procédé sous forme d'improvisations dirigées. L'approche du corps que nous avons privilégié peut être mise en parallèle avec le travail d'artiste tel Bob Wilson, dans une approche de mise en scène et de théâtre d'images où le corps et le performeur sont abordés comme des éléments dans la composition d'un tableau scénique. Notre dispositif pourrait être utilisé dans un autre processus de recherche initié du point de vue de l'interprète, du danseur ou du comédien, plaçant le mouvement du performeur comme le moteur de création plutôt que le point de vue d'un metteur en scène.

De plus, si notre dispositif a été le centre de cette création, il pourrait aussi être envisagé de l'utiliser dans un projet d'écriture scénique et de le joindre à d'autres types d'éclairages ou d'effets lumineux sans se restreindre uniquement à l'utilisation d'un mur de lumière. L'utilisation unique de notre dispositif pour la création de *Lamelles* relevait aussi de la volonté de pousser au maximum l'exploration de ses possibilités.

Ces quelques observations nous permettent d'identifier que les paramètres que nous avons choisis pour nos explorations ont été déterminants dans la forme qu'a prise *Lamelles*. Bien que nous n'ayons pas choisi de thématique ou de forme préalable pour la création de notre essai scénique, nos choix quant à l'organisation de notre période laboratoire, la division de nos explorations en trois grands thèmes orientés par l'intensité du dispositif, ont été déterminants. Il est donc envisageable que nous n'ayons pas exploré l'ensemble des potentialités de notre dispositif lumière. Toutefois, dans les paramètres que nous nous sommes fixés pour cette recherche-crédation, l'étendue de nos

explorations nous a permis d'atteindre notre but et de concrétiser un projet d'écriture scénique initié par la lumière.



## BIBLIOGRAPHIE

### **Histoire de la mise en scène et de la lumière au théâtre**

Gervais, J. (1984). *Mettre en scène la lumière : Étude historique de l'éclairage au théâtre de 1545 à aujourd'hui*. Maîtrise UQAM

Roubine, J.J. (1980). *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Presses universitaires de France

Martin, R. (2013). *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*. Classiques Garnier

### **Dramaturgie de la lumière et conception pour la scène**

Crisafulli, F. (2007) *Lumière Active*. Artdigiland

Valentin, F.E. (1994) *Lumière pour le spectacle*. Librairie Théâtrale

Valentin, F.E. (1999) *Éclairagiste, un esprit d'équipe*. Librairie Théâtrale

Valentin, F.E. (2007) *36 questions sur la lumière*. Éditions de la traverse

## Scénographie et lumière

Appia, A. (1923). *Art vivant ou nature morte ?* Milan : Bottega di Poesia .

Appia, A., Bablet-Hahn, M-L. et Bablet, D. (1979). *Adolphe Appia 1862-1928 : acteur – espace - lumière*. Lausanne: L ' âge d ' homme.

Appia, A., Bablet-Hahn, M-L. et Bablet, D. (1983). *Adolphe Appia : Œuvres complètes (vol. 1)*. Lausanne: L ' âge d ' homme.

Appia, A., Bablet-Hahn, M-L. et Bablet, D. (1986). *Adolphe Appia : Œuvres complètes (vol. 2)*. Lausanne: L ' âge d ' homme.

Appia, A., Bablet-Hahn, M-L. et Bablet, D. (1986). *Adolphe Appia : Œuvres complètes (vol. 3)*. Lausanne: L ' âge d ' homme.

Appia, A., Bablet-Hahn, M-L. et Bablet, D. (1986). *Adolphe Appia : Œuvres complètes (vol. 4)*. Lausanne: L ' âge d ' homme.

Kokkos, Y. et Banu, G. (1989). *Yannis Kokkos : Le scénographe et le héron*. Arles : Actes Sud Théâtre

Bablet, D. (1962) *Josef Svoboda* : L'Arche

Lehmann, H.T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'Arche

Castellucci, R. (2006) *M.# 10 Marseille*. <https://www.kfda.be/fr/programme/m-10-marseille>

### **Démarche et créations de la chorégraphe Loïe Fuller**

Lista, G. (1994). *Loïe Fuller : Danseuse de la Belle époque*. Somogy Éditions

Fuller, L. (1908). *Ma vie et la danse, suivie de écrits sur la danse*. L'œil d'or

Cooper Albright, A. (2007) *Trace of light : Absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Wesleyan University Press

### **Démarche et créations du scénographe Josef Svoboda**

Bablet, D. (1970). *Josef Svoboda*. L'Age d'homme

Burian, J. (1974). *The scenography of Josef Svoboda*. Wesleyan University Press

Svoboda, J. (1992) *The secret of theatrical space : the memoirs of Josef Svoboda*. New York : Applause Theater Book.

### **Théorie de l'architecture et de l'espace**

Auping, M. (2007). *Tadao Ando : Du béton et d'autres secrets de l'architecture*. Paris : L'Arche Éditeur.

Bachelard, G (1957). *La poétique de l'espace*. Vendôme : Presses universitaires de France.

Collectif. (2016). *Les 101 mots de la lumière dans l'architecture*. Paris : Archibooks.

Kahn, L. (1996). *Silence et lumière*. Paris : Éditions du Linteau.

Lenain, T. et Steinmetz, R. (dir.). (2010). *Cadre, seuil, limite : La question de la frontière dans la théorie de l'art*. Vottem : La Lettre volée.

Nussaume, Y. (1999). *Tadao Ando : Pensées sur l'architecture et le paysage*. Paris : Arléa.

Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris : Éditions Galilée.

Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens*. Paris : Linteau.

Peregalli, R. (2017). *Les lieux et la poussière : Sur la beauté de l'imperfection*. Paris : Arléa.

Plummer, H. (2009) *Architectes de la lumière*. Vanves : Hazan

Von Meiss, P. (1986). *De la forme au lieu : une introduction à l'étude de l'architecture*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

Zevi, B. (1959). *Apprendre à voir l'architecture*. Mayenne : Les Éditions de Minuit.

Zevi, B. (1991). *Langage moderne de l'architecture*. Paris : Dunod.

Agamben, G. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot et Rivages.

### **Anthropologie de la lumière**

Banu, G. (2005). *Nocturnes : Peindre la nuit, jouer dans le noir*. Cahors : Biro éditeur

Didi-Huberman, G. (2001). *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Meuris, J. (1995). *James Turrell : La perception est le médium*. Courtrai : La Lettre volée.

Morali, D. (comp.). (1994). *Anthropologie de la lumière*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

Tanizaki, J. (2011). *Éloge de l'ombre*. Lonrai : Verdier.

### **Corporeité**

Andrieu, B. et Boëtsch, G. (dir.). (2006). *Le dictionnaire du corps*. Paris : CNRS Éditions.

Andrieu, B. (2006). *Donner le vertige : Les arts immersifs*. Montréal : Liber.

Andrieu, B. (2016). *Sentir son corps vivant : Émersiologie 1*. Paris : Librairie Philosophique.

Laban, Rudolf. 2003. In *L'école du jeu: Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, sous la dir. de Josette Féral, St-Jean-de-Védas: L'Entretemps.

### **Processus de conception en architecture**

Jungmann, J.P. (1995) *Ombres et lumières : un manuel de tracé et de rendu qui considère l'architecture comme une machine optique*. Paris : Éditions de la Villette

Laseau, P. (1989). *Graphic thinking for architects and designers*. New York : Van Nostrand Reinhold.

Lawson, B. (1997). *How designers think the design process demystified*. Oxford : Architectural Press.

Lockard, W. (2000). *Design drawing*. New York : W.W. Norton & Company inc.

### **Technique et lumière**

Carter, P. (1994). *Backstage Handbook : an illustrated almanac of technical information*. Broadway Press

Winchip, S.M. (2008). *Fundamentals of lighting*. Fairchild Publications

Caclin, S. (2016). *Lexique Pro éclairage*. Chassieu : Light ZOOM Lumière.