

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
MAÎTRISE EN THÉÂTRE - ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE

*SOMBRE LUMINESCENCE* : UNE ÉTUDE DU POTENTIEL D'ÉVOCATION  
POÉTIQUE DES SOURCES DE LUMIÈRE PORTÉES PAR DES CORPS EN  
MOUVEMENT.

MÉMOIRE-CREATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART DRAMATIQUE

PAR  
MATHIEU MARCIL

SOUS LA DIRECTION DE MARIE-CHRISTINE LESAGE  
ET DENISE BOULANGER

NOVEMBRE 2013

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.01-2006). 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.»

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	
Un questionnement traversant le temps	1
CHAPITRE I	
De l'évolution technologique à l'innovation artistique	
1.1 Historique des avancées de la lumière de scène	10
1.2 Les enjeux esthétiques soulevés par le projet de recherche-crédation	15
1.3 Contextualisation des références artistiques	18
CHAPITRE II	
Les étapes de la recherche sur le transport corporel de la lumière	
2.1 Développement du matériel d'éclairage	25
2.2 Développement du synopsis et explorations préliminaires	31
2.3 Stage exploratoire avec Hugues Hollenstein	37
2.4 Explorations et développement de la présentation	41
CHAPITRE III	
La rencontre avec le public	
3.1 Préparation et montage de la présentation	44
3.2 Retours réflexifs sur la présentation	48
3.3 Retours du public sur la présentation	51
CONCLUSIONS	55
ANNEXE A	
Synopsis préliminaire de prestation lumineuse/gestuelle en 13 tableaux	58
ANNEXE B	
Synopsis de prestation lumineuse/gestuelle en 12 tableaux	59
ANNEXE C	
Extraits des commentaires des spectateurs	61
BIBLIOGRAPHIE	73

## AVANT-PROPOS

Ce mémoire-création constitue le fruit d'un long cheminement, qui a emprunté diverses avenues de réflexions et d'explorations personnelles concernant l'emploi de la lumière au théâtre. Il faut d'abord savoir que mon intérêt pour la lumière précède mon intérêt pour le théâtre. En effet, j'ai commencé à m'intéresser à la lumière dès la fin de la petite école. Je me rappelle à l'époque avoir fabriqué des luminaires pour une fête chez des amis, en disposant au fond de grosses boîtes de conserve des lumières de Noël colorées, afin de créer une « ambiance ». Mais c'est une fois à l'école secondaire que j'ai réellement découvert la pratique théâtrale : un cours de français avec option théâtre était offert, et par le biais de celui-ci, j'ai obtenu un accès privilégié à l'auditorium de l'école. Très vite, je me suis engagé dans l'éclairage tant de projets de pièces de théâtre que de soirées de talents, de numéros de danse, ou encore, de fêtes organisées pour les étudiants de l'école. La polyvalence des interventions possibles de la lumière au sein de ces diverses activités était très perceptible même pour le jeune garçon que j'étais.

Je crois maintenant que c'est la complexité et la richesse de l'emploi de la lumière au théâtre qui a suscité chez moi l'intérêt indéfectible que je porte à cet art. Bien que j'aie souvent dit, quand on me posait la question, que « j'aimais mieux la lumière que le théâtre, mais que c'était au théâtre que j'aimais le mieux la lumière », je crois maintenant qu'il serait plus juste de formuler ma pensée d'une autre façon. C'est résolument pour le théâtre que j'aime le mieux créer avec la lumière, mais si je devais abandonner le théâtre, je continuerais assurément de créer avec la lumière. L'inverse est moins sûr.

Pourquoi alors, avoir choisi d'œuvrer spécifiquement en théâtre? Le théâtre m'interpelle surtout parce qu'il procède d'une activité qui est résolument partagée par

tous les humains. Le théâtre est, à mon sens, une interprétation grandiose de la narration d'une histoire. C'est essentiellement la même action que d'expliquer dans le détail votre journée d'hier, mais en le faisant de telle sorte que quiconque vous écoute soit suspendu à vos lèvres et comprenne vos sentiments à l'égard de votre vécu. Tous les éléments constituant une œuvre théâtrale existent pour ce seul et même but : envahir l'esprit de l'auditoire par l'intérêt porté au récit. Que l'on parle de drame, de comédie, de pamphlet ou de conte, que l'on cherche à divertir ou à faire réfléchir, le véritable dessein est, pour un moment, d'occuper complètement l'attention et l'imaginaire des personnes à l'écoute de la représentation. Les moyens pour y arriver varient grandement mais recherchent toujours ce résultat, soit de magnifier la portée de ce qui est présenté. Je crois que c'est la raison pour laquelle j'aime le théâtre. Encore aujourd'hui, j'arrive parfois à concentrer toute mon attention sur un objet scénique qui ne m'appartient pas et dont je partage l'expérience avec d'autres humains.

La lumière est certainement un outil puissant pour aider à magnifier le propos d'une pièce, notamment parce qu'elle est le dernier élément que nous sommes portés à rationaliser. En effet, c'est l'élément le moins concret d'une présentation : la lumière est inodore, impalpable, sans saveur et elle n'émet aucun son. De plus, sans un support physique, elle reste invisible. Ce que nous voyons, c'est toujours l'objet illuminé par la lumière, jamais la lumière en elle-même. Pour voir un faisceau de lumière, il faut qu'il y ait de la fumée dans l'atmosphère. Mais c'est alors la fumée que l'on perçoit. Ainsi est-il très facile pour la lumière de rehausser, incognito, ce qui est donné à voir. Il est au contraire difficile de ne pas percevoir le niveau du jeu des acteurs, la qualité du décor, la facture des costumes ou même le rendu sonore. Il n'y a qu'à lire les critiques pour se rendre compte que la chose dont on parle le moins et de la façon la plus superficielle, c'est toujours l'éclairage. Même lorsque la source de la lumière est bien connue, il est facile d'en faire abstraction pour intégrer l'effet que

produit l'objet éclairé plutôt que la façon dont cet effet est produit. Je pense, par exemple, aux histoires effrayantes que l'on se raconte en s'éclairant d'une torche électrique sous le menton. Bien que tous sachent que c'est la torche qui modifie l'apparence du visage du narrateur, l'effet produit par ce visage transformé reste impressionnant et ajoute à l'effroi produit par le conteur.

C'est probablement pour cette raison qu'on entend très souvent les spectateurs, parlant de l'éclairage d'une pièce, souligner le fait que de ne pas remarquer les effets de lumière constitue une attestation de la réussite du travail du concepteur. Ils tentent par là de signifier que la lumière est à ce point en symbiose avec la proposition scénique, qu'elle en devient pour ainsi dire indiscernable de l'ensemble. Pourtant, du point de vue du concepteur, cette affirmation s'interprète aisément comme une façon de faire une fleur au créateur sans vraiment savoir comment la justifier. Il est en effet facile de comprendre dans cet argument que le spectateur n'a tout simplement rien remarqué du travail du concepteur, mais tente de lui être agréable. C'est peut-être dans ce petit inconfort souvent ressenti que réside l'impulsion première de cette recherche-crédation. Il faut savoir que ce projet m'habite depuis mon passage au profil théâtre du collège, durant les années quatre-vingt.

Inspiré par une scène du spectacle *Solid Salad* (1984) de Michel Lemieux, il s'agissait pour moi, au départ, d'un désir de mettre à l'avant plan la lumière comme médium. Le moyen envisagé à cette époque était de mettre sur scène des praticiens de la lumière qui auraient porté les sources et les contrôleurs de lumière sur eux et qui en auraient démontré les possibilités devant un public. Dès les premières ébauches, étant donné les demandes techniques pour réaliser un tel projet, celui-ci est vite apparu irréalisable. Aussi est-il devenu une sorte de référent abstrait, un désir persistant qui a teinté mes créations au fil des ans. En effet, il m'est arrivé à plusieurs reprises d'intégrer un ou plusieurs éléments lumineux manipulés de différentes façons par les

acteurs, ce qui, chaque fois, m'a amené à revisiter un peu l'idéal que constituait ce vieux projet. Au cours de ces nombreuses petites expériences, il s'est avéré que certains de ces ajouts de lumière manipulée pouvaient, en eux-mêmes, générer un intérêt significatif et aider, dans bien des cas, à décupler l'aspect dramatique d'un moment. De ce fait, ces expériences ponctuelles se sont avérées un terrain d'exploration extrêmement intéressant. C'est probablement ce qui fait que le projet m'habite toujours après toutes ces années.

Ce sont les récentes évolutions advenues dans le domaine des gradateurs sans fil, et spécialement les nouveaux développements au niveau de la technologie des sources à diodes électroluminescentes (DEL), qui ont rendu ces outils envisageables pour l'éclairage de scène. C'est l'émergence de l'emploi scénique de ces technologies qui a fait renaître de ses cendres le projet insensé qui m'habitait depuis déjà plus de vingt ans. Bien que le processus menant au projet présenté ici ait été enclenché il y a longtemps, la démarche poursuivie, elle, s'est résolument affinée et renouvelée. L'esprit qui habite cette démarche pourrait être comparé à un souffle sur les cendres chauffantes d'un Phoenix jamais consumé.

## RÉSUMÉ

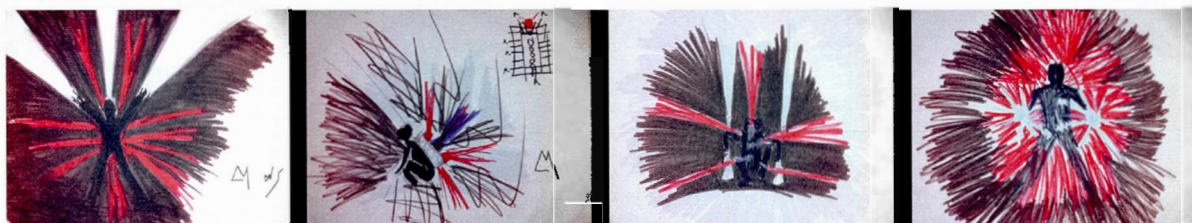
Cette recherche-création traite du développement d'un nouveau moyen d'éclairage qui puisse permettre à la lumière scénique des mouvements physiques qui soient porteurs de sens et avec lesquels il est possible de créer une impression de poésie visuelle. Travailler avec des sources de lumière appliquées directement sur le corps des performeurs constitue une approche novatrice de l'éclairage de scène. Cette dernière nécessite une manière particulière d'aborder le travail de la lumière, mais aussi une nouvelle implication de la part des performeurs. Pour illustrer les rendus possibles et identifier les cheminements nécessaires à cet emploi de la lumière, nous procédons par la création et la présentation devant public d'un essai scénique. Ce cheminement nous permet de vivre concrètement les implications liées à l'emploi de la lumière corporelle. Nous identifions d'abord le lien qui existe entre les évolutions technologiques et les révolutions artistiques du travail de la lumière scénique. Puis, nous expliquons la manière suivant laquelle nous avons développé la technologie des appareils d'éclairage corporel que nous avons utilisés pour notre présentation. Ensuite nous décortiquons la manière dont nous avons procédé pour travailler avec les performeurs pour développer la présentation, les problèmes soulevés par la technique employée, les solutions trouvées, mais surtout les implications liées au travail corporel de la lumière. Nous survolons aussi les demandes que cette nouvelle technique nécessite durant l'entrée en salle. Pour conclure, nous effectuons un retour sur le rendu lui-même et échangeons avec le public afin d'évaluer les impressions transmises par la présentation, mais aussi pour prendre connaissance de la perception du public face à cette nouvelle manière d'éclairer.

**MOTS-CLÉS :** lumière, lumière scénique, éclairage de scène, éclairage corporel.



## INTRODUCTION

### Un questionnement traversant le temps



Esquisses conceptuelles Mathieu Mareil 1988

La première version de mon concept d'éclairages corporels s'est formée il y a vingt-cinq ans. Je tentais alors de donner une visibilité accrue aux créateurs de lumière qui n'ont en général que peu de reconnaissance. Depuis cette première ébauche, la forme de ce projet a assurément évolué : si les premiers questionnements se concentraient autour du seul fait de réussir à « greffer » les sources de lumière sur le corps, avec les avancées technologiques, cet aspect du problème s'est maintenant vu reléguer au niveau des *a priori*. Ainsi, s'il est possible de fixer des sources de lumières sur le corps, la question à se poser devient plutôt : pourquoi les y appliquer? Ce n'est effectivement pas parce que quelque chose devient possible qu'il devient nécessairement pertinent de mettre à profit cette nouvelle possibilité. Cependant, celle-ci peut sans contredit renvoyer à un autre constat d'une situation bien réelle, instaurée depuis bien longtemps : l'absence du mouvement de la lumière dans les conceptions d'éclairages sur scène. Le mouvement physique des appareils d'éclairage est tellement absent de la pratique scénique, que le terme lui-même a subi un glissement de sens : en effet, le terme mouvement, en éclairage, réfère en général au passage d'un état lumineux à un autre, ce qui dans les faits se traduit plutôt par une variation de l'intensité d'illumination des différents instruments d'éclairage fixés en position, que par leurs déplacements dans l'espace.

Si plusieurs créateurs de lumières commencent à s'intéresser aux mouvements des instruments lumineux, c'est par le biais des projecteurs à réflecteurs asservis ou à lyres motorisées qu'ils explorent majoritairement cet aspect du travail de la lumière. Comme ces types de projecteurs sont encore des objets mécaniques et que, malgré toutes les améliorations apportées à ces machines, leurs mouvements restent encore sans grande subtilité (Demascolo, 2010), ce qui nous est donné à voir en spectacle est trop souvent dépourvu de toute espèce de sensibilité, au profit d'un tape-à-l'œil tonitruant et sans nuance. De plus, bien que ces projecteurs permettent le déplacement de la tache lumineuse qu'ils produisent, le point d'origine de cette tache que constitue le projecteur lui-même reste quant à lui résolument fixe. Ainsi, ce type de projecteur n'offre dans les faits pas de variation possible de l'angle d'attaque de la lumière par rapport à un objet éclairé qui, lui, est fixe dans l'espace. Avec ces appareils, on peut difficilement, par exemple, simuler la descente du soleil éclairant un banc de parc, ou encore, le déplacement d'une bougie dans un couloir.

Une source de lumière qui se déplacerait dans l'espace de façon moins linéaire serait probablement plus apte à créer des ambiances plus subtiles. Les améliorations techniques récentes dans le domaine des sources à diodes électroluminescentes (DEL), nous permettent maintenant d'interroger, par de nouvelles voies, le paradoxe existant entre la fixité des instruments d'éclairage scénique et le caractère toujours mouvant de la lumière telle qu'elle existe dans le monde naturel. Si les exemples d'adjonction de lumière à DEL à des corps en mouvement se multiplient aussi un peu partout, c'est que la technologie contemporaine de ces sources le permet maintenant. Cependant, dans leur presque totalité, les exemples de cette nouvelle utilisation de la lumière ne semblent motivés que par la possibilité de cette adjonction, au détriment de la pertinence dramaturgique de la pratiquer.

Pensons, par exemple, aux danseurs lumineux du spectacle hommage à Michael Jackson créé par le Cirque du Soleil, ou encore, aux danseurs des nouvelles émissions de variété, comme *America's got talent* ou *X Factor*. Dans ces trois cas, nous avons pu voir des danseurs dont les costumes étaient maculés de DEL polychromiques qui s'illuminaient en changeant de couleur, ce qui n'était pas sans évoquer les jeux de lumières de Noël les plus sophistiqués. Le projet le plus achevé en ce sens est sans doute celui de Minoru Fujimoto<sup>1</sup>, un universitaire Japonais qui, avec l'aide d'un laboratoire de recherche, a mis au point un système polyvalent et modulaire d'illumination corporel<sup>2</sup>. Mais, jusqu'à présent, les démarches entreprises en ce sens semblent toutes n'avoir eu qu'un seul but : éblouir par le spectaculaire. Dans les cas évoqués, le simple fait de donner au corps une luminescence semble être une fin en soi. La recherche entreprise ici, au contraire, porte sur la charge émotive et poétique potentielle du transport corporel de la lumière. Peut-on déployer autre chose que des effets spectaculaires grâce à ce procédé? Cet emploi de la lumière peut-il être suggestif? Ou est-il condamné à n'être qu'un ajout anecdotique aux techniques d'éclairage générales?

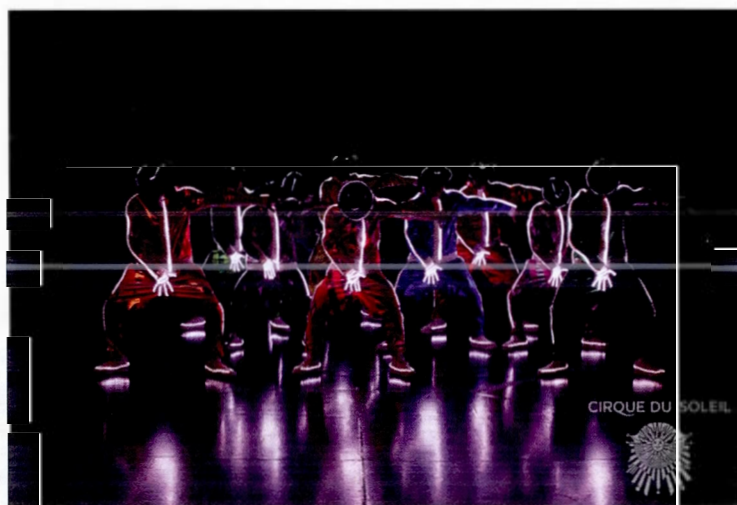


Photo : OSA Images 2011 – Cirque du Soleil

<sup>1</sup> [http://www.dr-popeye.com/index\\_e.html](http://www.dr-popeye.com/index_e.html)

<sup>2</sup> [http://www.dr-popeye.com/lighting\\_choreographer\\_e.html](http://www.dr-popeye.com/lighting_choreographer_e.html)

La question à la base de cette recherche-crédation découle de ces observations : comment travailler artistiquement le mouvement de la lumière sans avoir recours à des machines? Notre hypothèse de travail consiste à penser qu'il serait techniquement possible de recourir au corps humain comme support mobile des sources de lumière à DEL, en mettant l'accent sur les mouvements de la lumière émanée, plutôt que sur le fait que la lumière soit portée. De ce fait, notre champ de recherche est constitué de l'ensemble de ce qu'il est nécessaire de mettre en œuvre afin de permettre un travail corporel du mouvement de la lumière qui soit pertinent dans le cadre d'une présentation scénique.

Cela implique d'abord d'inventer un dispositif permettant d'adjoindre des sources de lumière directement au corps de performeurs. Il faut trouver les sources adéquates pour ce type de travail, un moyen de les alimenter électriquement, mais aussi, un moyen de les contrôler à distance. Si la technologie nous permet maintenant de penser et de concevoir cette nouvelle utilisation de la lumière, rien n'y est encore spécifiquement adapté. Il faut trouver des sources avec des qualités lumineuses qui soient adaptées au propos, mais aussi une puissance suffisante pour permettre la lecture des éléments présents sur la scène. Il est aussi important de définir les positionnements sur le corps qui offriront le meilleur contrôle de la mobilité. Il faut de plus s'astreindre à ne pas réduire l'amplitude des mouvements possibles de ces endroits, et ne pas négliger le confort des performeurs. Tout cela en conservant le plus possible intact l'ensemble des qualités intrinsèques que les sources de lumière sélectionnées possèdent.

Il faut ensuite étudier les possibilités de jeu d'ombre et de lumière engendrées par ces nouveaux appendices, dans le but de jeter des bases pour l'utilisation du corps comme vecteur de mouvement de l'éclairage en scène. Que peut apporter à une œuvre

scénique ce type de déplacement des sources lumineuses à DEL portées par les corps des acteurs? Comment une lumière mue par des corps humains peut-elle servir à véhiculer des idées ou des émotions? Est-il possible, pour les interprètes, de maîtriser cette nouvelle pratique et, si oui, quelles habiletés peut-elle nécessiter de leur part? Cet ajout peut-il aider les performeurs à magnifier la portée de leur travail? Doit-on modifier la manière de travailler des performeurs pour arriver à une maîtrise de cette nouvelle technique? Cette nouvelle technique modifie-t-elle la nature même des techniques de jeu employées par les performeurs?

Comme nous comptons utiliser le corps humain pour impulser un mouvement aux sources d'éclairage, nous avons déterminé que la discipline la plus apte à le faire, avec une charge émotive discernable, était le mime corporel. Cette pratique fait donc partie de notre champ de recherche. Cependant, le mime corporel ne constitue pas un axe distinctif de notre recherche mais plutôt un moyen de questionner le potentiel d'évocation de la lumière corporelle. En effet, c'est par le biais du mime que nous explorons les possibilités et les implications engendrées par l'adjonction corporelle des sources de lumière. Il est cependant envisagé que les notions de maniement de la lumière développées durant cette recherche pourraient se voir reprises pour d'autres types de rendus scéniques tels que le théâtre, la danse, voire même l'acrobatie.

Finalement, la question de la réception de ce nouveau procédé d'illumination par le public fera aussi partie du champ de cette recherche. Cet emploi de la lumière peut-il être pertinent et suggestif? Ou est-il condamné à n'être qu'un ajout anecdotique et tape-à-l'œil aux techniques d'éclairage générales? Peut-on, grâce à ce procédé, déployer autre chose que des effets spectaculaires? Y a-t-il une charge émotive ou poétique potentielle associée au transport corporel de la lumière qui puisse être perçue par un public?

Ces trois grands axes de travail que sont la création des outils d'éclairage corporel, l'exploration des possibilités de ces outils et la création d'une œuvre scénique découlant de l'exploration avec les outils développés, constituent le champ minimum des données à observer pour arriver à une compréhension globale, qui permettrait l'utilisation pertinente des sources corporelles d'éclairages dans le cadre d'une représentation scénique. C'est pourquoi notre champ de recherche les inclut tous les trois.

Cette recherche est donc orientée autour de ces trois axes, dont la chronologie est importante. Il est impératif en effet de créer le matériel d'éclairage avant de pouvoir penser en explorer les capacités. De même, il est impensable de considérer créer une œuvre scénique ayant une certaine résonance pour un public sans maîtriser minimalement les outils que nous comptons utiliser pour la mettre en lumière. Les méthodes de travail sont donc axées sur ces trois champs d'action distincts et complémentaires. Naturellement, un certain va-et-vient, une certaine circularité entre les différentes étapes, demeure nécessaire.

La première étape de ce processus couvre donc l'aspect technique et consiste à développer le matériel d'éclairage nécessaire pour élaborer cette recherche sur les possibilités que pourraient apporter des sources portées par les performeurs. Le matériel d'éclairage est développé et transformé suivant les besoins engendrés par l'emploi corporel des sources de lumière. Pour arriver à créer du matériel adéquat, nous avons effectué une série de tests d'évaluation qualitatifs qui ont été suivis de modifications du matériel, en fonction de la maniabilité, du confort des performeurs et des possibilités de mobilité des différentes parties du corps.

Deux approches théoriques ont guidé cette étape de recherche : la première est l'approche heuristique, telle que développée par Clark E. Moustakas (1990). Cette approche consiste à s'imprégner constamment de l'esprit de son sujet, pour reprendre sans répit la réflexion afin d'arriver aux meilleures solutions envisageables. C'est par cette approche que des pistes de réflexions inusitées peuvent apparaître lors de situations anodines. En observant constamment les actions quotidiennes par le prisme du sujet de recherche, des rapprochements s'effectuent malgré la distance apparente entre les objets observés. La seconde approche est empirique : la recherche du matériel adéquat est fondée sur l'expérimentation et l'observation des résultats obtenus. Les pistes de solutions envisagées influent et modifient directement les réflexions et questionnements qui en découlent et ces nouveaux questionnements transforment en retour le chemin vers la solution.

La deuxième étape du processus, soit la relation entre la lumière et le corps, consiste quant à elle à apprivoiser le matériel et la relation qu'il permet de créer entre les performeurs et la lumière. En s'appuyant sur les techniques du mime développées par Étienne Decroux (1994), la recherche d'un langage corporel associé à la lumière mouvante fut entreprise. Avec l'aide de professionnels du mime (Francine Alepin, Denise Boulanger, Hugues Hollenstein), des périodes d'improvisations libres et dirigées ont permis de dégager les impressions liées aux différents mouvements et de créer un répertoire d'images à fort caractère évocateur ou esthétique. Nous cherchions à définir les images que l'on peut créer avec des sources portées, mais aussi ce que peut apporter le mouvement de ces sources à la signification perçue, ou même simplement l'effet ressenti par ces images.

L'approche heuristique est restée de mise, puisqu'il était toujours impératif de s'immerger continuellement dans cette étape du travail, afin d'outrepasser le stade de la première idée et de tenter de découvrir des applications potentielles non

soupçonnées *a priori*. Pour arriver à cette même fin, il a fallu également appliquer une approche résolument créative, puisque rien de ce dont nous faisons l'expérience n'a été éprouvé ailleurs. Nous dûmes nous permettre de nous laisser aller dans des explorations dont l'issue était incertaine, voire contre-productive, afin de confirmer les champs appropriés à cette manière d'éclairer. Comme l'éclairage et le mime corporel sont deux médiums d'expression complètement différents, leur utilisation conjointe impliquait aussi une approche intermédiaire, où l'on cherche à mettre en évidence les phénomènes de transfert (Bolter et Grusin, 1999), ce qui peut être entendu comme un transport de matériaux ou de technologies d'un média à un autre. Notre intention était de discerner ce qui est propre à l'un ou l'autre de ces médiums et ce qui ne peut exister que par le mariage de ces deux champs d'expertise.

Pour la troisième étape de ce processus de recherche, qui touche au rendu visuel, nous cherchions à valider la pertinence que peut avoir ce nouvel emploi corporel de la lumière scénique. À partir de la banque de mouvements créée, une représentation des images, suivant un synopsis simple et intelligible (voir Annexe A) fût organisée. La trame de base en était plutôt élémentaire : deux corps conscients sont mis en contact avec une source de lumière qui se transfère à leurs membres au toucher. Ils apprennent à l'utiliser et, ce faisant, se redéfinissent par elle et évoluent à son contact.

Cette construction a permis de vérifier l'apport que peut avoir le mouvement non mécanique d'une source de lumière sur scène et d'en vérifier sa réception auprès de professionnels du milieu de la scène, d'un public aguerri, mais aussi de personnes ayant une exposition limitée aux métiers de la scène. Il fut ainsi possible de partager les impressions sur l'expressivité des mouvements de la lumière auprès d'un éventail assez large de publics pouvant être réceptifs ou réfractaires à cette nouvelle technique d'éclairage.



L'approche envisagée pour cette étape tenait plus de l'autopoïétique, telle qu'entendue par Gosselin et Le Coguiéc (2006), car elle impliquait de regarder d'un œil nouveau l'ensemble de la démarche depuis le début afin d'en analyser le processus pour en dégager des particularités spécifiques. C'est suivant cette approche que nous avons pu dégager les façons de faire pertinentes à cette nouvelle manière d'employer la lumière. C'est aussi en revisitant l'ensemble de la démarche qu'il fut possible de dégager les utilisations les plus judicieuses de cette nouvelle technique. Le tout afin de nourrir les utilisations futures de celle-ci.

## CHAPITRE I

### De l'évolution technologique à l'innovation artistique

#### 1.1 Historiques des avancées de la lumière de scène

Les grands créateurs qui ont, au fil des siècles, transformé la pratique de l'éclairage scénique, l'ont fait grâce à des recherches qui leur étaient propres, tout en étant assujetties aux possibilités que leurs époques respectives pouvaient offrir. Ainsi, si Richard Wagner a pu introduire une réforme décisive de l'éclairage scénique, en éteignant la partie de la salle où se trouvait le public lors de l'ouverture du Festspielhaus de Bayreuth en 1876 (Bablet, 1965), c'est que la technologie à laquelle il avait accès le lui permettait. En effet, c'est l'avènement des lampes au gaz, qui lui a permis de concevoir le système développé dans le but d'intensifier la réceptivité de son auditoire. C'est entre autres par cette voie que Wagner a tenté d'atteindre son idéal d'œuvre d'art totale, le *Gesamtkunstwerk*, selon lequel tous les éléments constitutifs d'une œuvre scénique se marient pour créer un résultat plus fort que la somme de ses parties. Par ce geste aujourd'hui anodin d'éteindre la salle, l'éclairage venait d'acquérir une place au sein des éléments dramaturgiques constituant une œuvre scénique.

Il en va de même pour Adolphe Appia qui, des années plus tard, a pu insuffler à l'éclairage de scène un aspect artistique grâce à l'utilisation d'un système de lampes électriques développé par Alexander Von Salzmann, qui lui permettait dorénavant de sculpter la lumière et de la diriger de façon générale ou ponctuelle pour créer des images et des atmosphères variées, lesquelles avaient pour but la vivification de l'acteur et de l'espace. Suivant ses théories, la lumière venait de prendre une importance dramaturgique majeure. En effet, Appia établit une hiérarchie qui met en valeur la puissance expressive de l'acteur, en lui subordonnant tous les autres

éléments du spectacle. La plantation, soit la structure de l'espace scénique, est mise au service de l'acteur, l'éclairage permettant de dynamiser l'acteur dans cet espace.

Josef Svoboda a, pour sa part, révolutionné la scénographie du XX<sup>e</sup> siècle en faisant de la lumière l'élément majeur de l'espace scénique (Hejna, 2011). Comme l'avènement des pupitres de contrôle lui permet dorénavant de contrôler un nombre impressionnant de sources d'éclairage, il tente de remplacer le corps des décors, ce qu'Appia appelait la plantation, par la lumière. En effet, grâce à une utilisation judicieuse de la fumée et des jeux de réflexion, il crée des scénographies où l'éclairage organise l'espace, voire remplace les structures physiques du décor. La lumière devient, de ce fait, le partenaire presque exclusif des acteurs.

L'école du Bauhaus défendait l'idée que « la technique n'a pas besoin de l'art mais l'art a certainement besoin de la technique » (Rousier, 2001, p. 50). Notre recherche-crédation s'inscrit dans cette lignée de pensée selon laquelle la recherche artistique doit inclure la recherche technique, ce qui exige du concepteur de maîtriser aussi bien le langage des arts que celui de la technologie.

C'est aussi suivant une conception partagée par Adolphe Appia et par le Bauhaus d'Oskar Schlemmer que nous tentons de ramener la lumière à la dimension de l'humain. Les deux repirent, à leur manière, Protagoras, et son très juste : « L'homme est la mesure de toute chose. » Comme l'a écrit Oskar Schlemmer<sup>1</sup> : « Il reste néanmoins un grand sujet, vieux comme le monde, éternel et nouveau que l'on a toujours représenté quelles que soient les époques : c'est l'homme, la figure humaine. On dit de lui qu'il est la mesure de toute chose. Soit ! » (Rousier, 2001, p. 32) En

---

<sup>1</sup> De même, pour Adolphe Appia : « < Dessinez avec vos jambes et non avec vos yeux >. Si, comme le veut Protagoras, < l'homme est la mesure de toute chose >, l'acteur est la mesure de l'espace scénique. » (Bablet et Bablet-Hahn, 1981, p. 12).

choisissant l'échelle de l'humain, nous donnons à celui-ci une prise sur ce qu'il manipule. En effet, il est difficile de penser déplacer des sources avec le corps si ces sources sont trop volumineuses ou servent à éclairer des espaces ou des objets titanesques rendant la présence du manipulateur insignifiante. De plus, si cette lumière est à l'échelle humaine, elle peut faire écho à des référents connus de tous, tels que les bougies, les lampes à l'huile ou les torches des grandes périodes ancestrales.

Quelques créateurs ont déjà effectué des recherches importantes impliquant le corps humain en relation avec la lumière. Bien que leurs techniques diffèrent grandement de la démarche que nous suivons ici, la pertinence de leurs expériences ne fait aucun doute, et c'est pourquoi il est important d'étudier aussi leurs démarches respectives. Pensons d'abord à Loïe Fuller, qui transformait la perception de ses danses grâce au travail de la lumière et qui développait elle-même les outils techniques dont elle se servait pour ses présentations dansées. Partant des vastes costumes de fine soie et des extensions rigides qu'elle utilisait pour manipuler ces derniers, elle allait jusqu'à concevoir des outils d'éclairage sophistiqués qui lui permettaient de créer des effets dramatiques, tels que l'éclairage traversant le sol de la scène par dessous et le changement des couleurs ambiantes par rotation de disques colorés devant les faisceaux des projecteurs, ou encore, la projection d'images peintes sur des plaques de verre. Ces applications technologiques allaient de pair avec la création de ses œuvres artistiques. De façon très empirique, elle cherchait comment composer des effets pour magnifier l'impression qu'elle arrivait à susciter avec ses danses.

Cependant, la reconnaissance qu'elle n'a pas eue témoigne d'un des écueils que nous tenterons d'éviter. Dans une chronique nécrologique anonyme datée du 4 janvier 1928, parue à New York, on pouvait lire :

In the last . . . months, two of the most noted women in the world of dance have passed away. Loie Fuller has followed Isadora Duncan. There is scarcely any just comparison between them, because Miss Duncan was in reality an artist while Loie Fuller . . . gained no greater credit than attaches to a clever mechanicien. (Garelick, 2007, p. 156)<sup>1</sup>

À la lumière de cette citation, il apparaît important de comprendre que la seule avancée technique ne peut en aucun cas se substituer à la maîtrise artistique d'un médium. Il faut transporter l'esprit par l'art, on ne peut se limiter à le mystifier par des subterfuges technologiques pour obtenir un impact durable.

Chez Oskar Schlemmer, la recherche est résolument assise sur une volonté théorique claire. Sa vision utopique du spectacle de danse implique certains des concepts clés tels que l'application des lois mathématiques aux danses et le principe de la nature triple de tout ce qui revient. Mais aussi et surtout une volonté de chercher du côté des technologies nouvelles des applications artistiques, tout comme le désir de modifier les structures mêmes du corps des danseurs, pour arriver à en altérer la perception (Michaud, 1978). Tous ces éléments constituent l'essentiel des concepts artistiques schlemmeriens.

Alwin Nikolais, ce chorégraphe américain du 20<sup>e</sup> siècle, est un créateur que l'on a souvent comparé à Oskar Schlemmer, étant donné la ressemblance qu'offre la facture de son travail avec celle de ce dernier. Nikolais tente de transformer spécifiquement la perception du corps. Il le fait, entre autres, en masquant ses danseurs dans des enveloppes de tissus extensibles, qui nous empêchent de distinguer les membres et le corps (Louis, 2005). Il prévoit également des zones d'éclairage bien définies d'où

---

<sup>1</sup> « Durant les derniers . . . mois, deux des plus remarquables femmes du monde de la danse nous ont quittés. Loie Fuller a suivi Isadora Duncan. Il n'y a pas de comparaison équitable entre elles, puisque madame Duncan était réellement une artiste alors que Loie Fuller. . . n'a d'autres honneurs que ceux reliés à un ingénieux mécanicien » (Je traduis)

les danseurs entrent et sortent leurs membres ou leur corps en entier, pour ne donner à voir que certaines parties au détriment des autres. Ce contraste entre ce qui est perceptible et nos habitudes visuelles trouble la manière dont l'ensemble peut être interprété par l'observateur.

Je me permettrai d'ajouter à cette liste des praticiens qui conjuguent spécifiquement et de façon artistique la lumière et le corps, notre contemporain, Robert Wilson. La place prépondérante qu'il accorde au corps dans son théâtre d'images est directement liée à notre propos. D'autant que le travail si particulier qu'il applique à la lumière découpe lui aussi les corps, en éclairant de façon spécifique les visages avec une intensité supérieure, ce qui leur donne une importance accrue en rapport aux corps des performeurs qui les portent.

À la fin des années quatre-vingts, le développement des sources d'éclairage halogènes a permis de concevoir la possibilité de manipuler les luminaires, en raison de leurs dimensions réduites et de leur faible consommation d'énergie. Quelques créateurs de cette époque, comme la compagnie de recherche Italienne, spécialisée en théâtre d'ombres depuis 1969, *Gioco Vita* (avec sa production de 1988 intitulée *Il corpo Sottile*) et Johanne Rodrigue (1993) avec sa recherche-crédation *Machinations nocturnes* osent expérimenter un théâtre d'ombre avec des sources lumineuses déplacées par les performeurs. Toutefois, la chaleur dégagée par ces sources tout comme l'impossibilité de les contrôler sans fil réduisent grandement les possibilités qui leur sont offertes et leurs recherches ne sont, au final, que peu exploitées. C'est donc l'avènement des sources à DEL et le développement des gradateurs sans fil qui vont changer la donne.

## 1.2 Les enjeux esthétiques soulevés par le projet de recherche-crédation

Ce que nous tentons de développer avec cette recherche-crédation est un moyen d'ajouter un nouvel outil aux techniques d'éclairage déjà existantes, qui puisse répondre à des besoins scénographiques ou dramaturgiques pour lesquels les techniques actuelles n'offrent pas de ressources adéquates. L'idée est donc d'ajouter aux corps des performeurs des sources de lumière qu'ils seront à même de diriger suivant le positionnement de leurs membres. De plus, nous cherchons à transcender l'anecdote technologique que représente l'ajout des sources de lumière placées sur les corps, pour en arriver à considérer la lumière qui émane de ces corps comme normale et naturelle. Il serait souhaitable que la lumière qui provient d'endroits sur le corps puisse devenir un « non-événement » technologique. C'est seulement en intégrant complètement le transport des sources d'éclairage au jeu des performeurs qu'il nous apparaît possible d'investir ce procédé d'une pertinence qui soit en lien avec ce qui est présenté, plutôt que d'intriguer l'auditoire aux dépens du sujet de la présentation.

Un des enjeux esthétiques est donc de masquer au public l'aspect des sources produisant la lumière, notamment parce que la vue de celles-ci renvoie directement à leur aspect technologique : les sources à DEL sont composées d'ensembles de diodes juxtaposées, ce qui les rend immédiatement identifiables pour ce qu'elles sont et nous ramène inévitablement à la nouveauté qu'elles représentent dans notre environnement lumineux. En comparaison, les sources incandescentes qui existent depuis le début du siècle dernier sont disponibles dans une multitude de formes et leur point de foyer unique est complètement intégré dans notre imaginaire, tout comme l'est la source de la luminosité qu'elles produisent.

Il est un autre aspect esthétique, lié à l'utilisation de luminaires corporels, qui nous intéresse, soit la proximité possible entre ces sources et les sujets éclairés. Puisque les

sources sont mobiles, il est possible de les amener très près de ce qui doit être éclairé. Grâce à cette particularité, qui est liée à la faible dimension des luminaires eux-mêmes, il devient possible d'éclairer avec une précision chirurgicale un détail, pour l'isoler et en augmenter la présence au détriment des autres éléments présents sur scène. De plus, en choisissant avec soin les emplacements tout comme les moments d'utilisation de ces nouveaux outils, il devient aussi possible d'activer ces luminaires de façon ostentatoire ou, au contraire, à la dérobée sans que personne ne s'en rende compte.

Considérant le fait que les sources peuvent être mues par les performeurs, il devient possible de suivre le sujet ou la partie du sujet éclairée dans ses déplacements spatiaux. Plus encore, il devient également possible, tout en suivant cet objet avec la lumière, de varier les angles sous lesquels il est mis en lumière. Ainsi, par exemple, un performeur pourrait se déplacer d'un endroit de la scène vers un autre en s'éclairant le visage. Au fil de ce déplacement, le performeur éclairant son visage pourrait passer d'un angle d'éclairage venant du haut pour finir par éclairer ce même visage, mais depuis le bas.

Il est facile de se perdre en énumérant et en imaginant toutes les possibilités que cette nouvelle technologie permet d'exploiter. Il faut cependant se rappeler que, tant que les sources d'éclairage corporelles seront utilisées comme un exploit technologique, elles prendront le pas sur les véritables buts artistiques d'une représentation, en interpellant l'auditoire de façon anecdotique au lieu de servir à magnifier le sujet de ce qui est donné à voir. Et c'est en tant qu'outil au service d'une écriture scénique que nous tentons de développer cette nouvelle manière d'éclairer.

Des recherches déjà entreprises nous permettent dès à présent d'identifier la somme



du travail nécessaire aux performeurs pour intégrer le maniement des luminaires corporels à leur jeu. L'approche que nous avons entreprise n'est pas uniquement concentrée sur la question technique de la manipulation des éclairages, mais elle consiste surtout à sensibiliser les acteurs, à leur permettre d'avoir une meilleure compréhension de ce nouveau langage possible. Celui-ci doit être abordé en partie de façon technique mais, plus essentiellement, le travail consiste à amener les acteurs à percevoir de l'intérieur les attitudes données à voir et à jouer avec elles. Puisqu'ils n'ont pas d'accès visuel aux images qu'ils produisent, les acteurs corporels doivent se fier à leurs impressions intimes de ce qu'ils donnent à voir aux autres. Il s'agit donc réellement d'un nouvel appendice à la technique de l'acteur corporel, il mêle le travail corporel au travail de manipulation de la lumière "par l'intérieur".

La manipulation des sources de lumière par les performeurs, lors d'une représentation, implique en effet de leur part plusieurs lectures simultanées de ce qui se passe en scène. D'une part, l'artiste doit s'adonner à son champ d'expertise (dans notre cas le mime corporel) et analyser la signification de ses mouvements selon les techniques propres à cet art. D'autre part, un regard conceptuel et technique de l'éclairage est nécessaire pour organiser physiquement ce qui est donné à voir par la lumière. Durant une période antérieure de recherche préliminaire, nous pensions avoir solutionné le problème, en permettant aux performeurs de regarder un visionnement commenté après chaque improvisation. Ce procédé permettait donc de comprendre *a posteriori* les effets que produisaient les différents mouvements adjoints de sources d'éclairage variées et de faire des correctifs pour les essais subséquents. Cependant, improviser de façon complète en utilisant simultanément les deux médiums implique une connaissance intrinsèque, une perception de l'intérieur de ce qui est donné à voir. Nous avons pu faire comprendre cette idée aux performeurs justement parce qu'il leur avait été donné la possibilité de voir, durant la phase de recherche préliminaire, ce que la lumière pouvait apporter à leurs mouvements. C'est aussi parce que nous

avons, par la suite, fait des exercices comparés qui permettaient à une personne de faire l'expérience de visu d'un enchaînement de mouvements illuminés produits par l'autre, que les performeurs ont pu apprendre à estimer ce que peut donner le travail conjoint et bipolaire de la lumière mue par le corps. La clé d'une utilisation complète et simultanée des deux médiums réside donc dans un double investissement complet de l'esprit et du corps, suivant un pôle corporel ressenti par l'acteur et un pôle lumineux perçu par le public.

La double compétence exigée implique de s'adresser aux performeurs de manière très précise et de distinguer avec clarté les notes se rapportant spécifiquement au jeu physique de celles s'adressant plutôt au maniement des sources de lumière. Puisqu'il est complètement possible qu'une note pour l'un contredise carrément une note pour l'autre, on pourrait très bien, par exemple, vouloir un mouvement dynamique de la lumière sur un mouvement lent du corps.

### 1.3 Contextualisation des références artistiques

Notre travail suppose une double approche, soit lumineuse et corporelle, aussi notre cadre de référence fait-il écho à cette dualité de champs artistiques. Nous avons choisi d'aborder par le biais de la peinture l'aspect qui concerne la lumière et par la sculpture celui qui touche à la corporalité des porteurs de lumière.

C'est au 17<sup>e</sup> siècle que l'on situe les premiers grands maîtres du clair-obscur. Cette technique de peinture consiste à conférer, aux figures ou aux objets représentés sur la surface plane de la toile, l'illusion du relief par le jeu de la différenciation entre lumière et ombre. Le clair-obscur découle ainsi naturellement de la lecture qu'ont faite les peintres de cette époque des mots provenant de Léonard de Vinci :

« L'ombre est de la nature des ténèbres : la lumière procède de la clarté. L'une dissimule, l'autre révèle. » (Marcadé, 2004) Par la texture visuelle des images qu'ils ont produites, les peintres tels Le Caravage, George de la Tour ou Rembrandt ont su insuffler une sensibilité particulière à leurs toiles, grâce aux rendus des jeux de la lumière (Huyghe, 1955). En limitant le nombre des sources d'entrées lumineuses, ils pouvaient décrypter les variations subtiles de la lumière émise, mais aussi celles de la lumière réfléchie.

Si la paternité de ce mouvement de peinture revient au Caravage (1571-1610), et que son apogée est reconnue comme découlant plutôt du travail de Rembrandt (1606-1669), le peintre dont la démarche est sans aucun doute le plus en lien avec notre intérêt pour l'ombre et la lumière se situe temporellement entre les deux, dans la démarche singulière de Georges de La Tour (1593-1652).

Ses toiles dites « *nocturnes* » ont une résonance particulière, du fait que les sources de la lumière sont représentées à l'intérieur du cadre des toiles. C'est en effet ce qui le distingue des œuvres du Caravage ou de Rembrandt. Il semble que cette particularité aurait été inspirée d'une tradition nordique transmise par le maître hollandais Gerrit Van Honthorst, autour de 1617-1620. Concernant spécifiquement le travail de la Tour, il est dit que :

« L'univers intime et silencieux de ces peintures s'organise autour d'une faible lumière. La flamme d'un chandelier, d'une lampe à l'huile ou d'une lanterne est visible dans les nocturnes du début, puis se cache par la suite derrière une main ou une manche. Les toiles dégagent alors une spiritualité plus intense. » (Marcadé, 2004)



*Le Nouveau Né* (vers 1648) – Georges De La Tour

Les toiles de la période « nocturne », que les spécialistes de son oeuvre déduisent comme appartenant à la partie ultérieure de cette période, ont cette particularité de masquer les sources d'éclairage qui sont tout de même résolument présentes dans le cadre du tableau. La toile maintenant connue sous le nom du *Nouveau-Né* est, parmi les nocturnes aux sources masquées, celle dont l'atmosphère de calme sollicitude doublée d'une légère inquiétude demeure la plus parlante. C'est pourquoi elle constitue, depuis le début de nos démarches, l'image récurrente servant à illustrer le rendu escompté de cette recherche-crédation.

En ce qui a trait à l'aspect plus corporel de cette recherche-crédation, nous avons retenu le mime corporel parce qu'il offre une démarche qui se veut gestuelle, évocatrice de sens et esthétique, avec un parti pris pour la forme. Le grand réformateur du mime, Étienne Decroux, est reconnu pour avoir créé toute une grammaire corporelle, en cherchant un « art de représentation par le mouvement du corps » (Lorelle, 1974). Grâce à cette formalisation gestuelle, une compagnie comme

Omnibus le corps du théâtre produit des spectacles dont l'ensemble de l'aspect dramaturgique n'est exprimée que par le corps des interprètes. Les particularités de la démarche du mime corporel offrent un cadre corporel qui, *a priori*, concorde tout à fait avec le questionnement qui nous préoccupe ici. C'est cette approche que nous privilégions pour notre recherche-crédation impliquant les relations corps-lumière. La méthode de Decroux, telle qu'enseignée par Omnibus à l'École de mime de Montréal, est donc la base pour le développement d'une gestuelle propre au maniement de la lumière.

A l'instar de plusieurs artistes de mime corporel, la statuaire de Rodin (1840-1917) a retenu notre attention : elle est devenue une source d'inspiration et de référence pour les attitudes corporelles. Rodin a révolutionné la sculpture par le soin qu'il apportait à donner aux formes des corps une plasticité imprégnée de sentiments. Cette liberté était inconnue dans la statuaire jusqu'à son époque. Que l'on pense à son célèbre *Penseur*, tout en déséquilibre, ou au *Baiser*, d'une sensualité presque choquante, les positions qu'il donne aux corps qu'il sculpte sont nourries d'une émotion remarquable. On reconnaît souvent ses œuvres à une forme achevée qui reste partiellement prise dans un bloc plus rustique et partiellement dégrossi. Le résultat toujours frappant est un équilibre entre un modèle englué dans la masse brute et un élan donné à l'œuvre qui semble ainsi prête à s'en échapper.



*La Danaïde* (1889) – Auguste Rodin

Tout un pan de la recherche formelle de Rodin touche les attitudes adoptées spécifiquement par les mains. Par elles, il trouve les moyens d'exprimer une vaste étendue d'états émotifs. Par leurs positions comme par le tonus rendu grâce aux détails musculaires sous-jacents, ces mains nous interpellent de vérité et d'émotions. Elles feront également partie de notre cadre de référence artistique. Elles nous serviront de modèle pour atteindre une vérité émotive dans nos rendus corporels, particulièrement en ce qui concerne ce que peut susciter le port des mains.

Rodin est reconnu pour ses rendus d'attitudes corporelles chargées d'intensité et parlantes d'émotion. C'est la raison pour laquelle son travail est sans cesse revisité par les artistes s'exprimant par le mime corporel : il fige en un instant éternel les attitudes les plus fugaces qui composent l'expression des corps en mouvement et, en

ce sens, il devient une référence visuelle pertinente pour qui cherche à exprimer des émotions par le biais des mouvements du corps.

La statuaire de Rodin est donc étudiée pour son rendu résolument poétique des attitudes corporelles dans l'espoir d'insuffler un peu de cette poésie dans les images développées grâce au procédé expérimenté. C'est donc beaucoup plus pour offrir une base de référents visuels et sensibles à magnifier par le biais de notre procédé d'éclairage que l'œuvre de Rodin offre un intérêt dans le cadre de cette recherche-crédation.

Si les artistes mentionnés nous semblent pertinents, c'est que leurs recherches esthétiques apparaissent en lien direct avec la démarche poursuivie ici. La raison pour laquelle la période spécifique du clair-obscur est intéressante pour notre projet de recherche-crédation tient au fait que les sources d'éclairage sont situées dans le cadre des toiles, à même le champ visuel des spectateurs. En effet, puisque la démarche de cette recherche implique que les sources d'éclairage soient portées par les performeurs, elles se retrouveront incluses dans les images composées sur scène, à l'instar des nocturnes de Georges de La Tour. Il y a donc un lien analogique direct entre le rendu des toiles nocturnes et le visuel escompté par le procédé d'éclairage corporel sur lequel nous travaillons.

Un lien plus pertinent encore se tisse entre les images ultérieures de la période nocturne de La Tour et notre projet : le souci apporté à cacher la source même de la lumière qui se trouve pourtant dans le cadre du tableau. Étant donné que nous voulons concentrer l'attention du spectateur sur les effets du déplacement de la lumière émanée plutôt que sur l'anecdote de l'objet produisant cette lumière, cacher le plus possible les sources semble être une option judicieuse. Elle force à regarder ce

qui est éclairé plutôt que ce qui illumine. Comme nous cherchons à éviter d'impressionner par l'aspect technique des sources elles-mêmes, pour plutôt suggérer des états grâce aux possibilités poétiques qu'elles permettent, les toiles de G. de La Tour deviennent une source d'inspiration très pertinente. Il est aisé d'imaginer que les impressions se dégageant de ces toiles pourraient être reproduites par le procédé que nous tentons de mettre au point avec cette démarche.



## CHAPITRE II

### Les étapes de la recherche sur le transport corporel de la lumière



Photos – Mathieu Marcil 2011

#### 2.1 Développement du matériel d'éclairage

Pour la majeure partie, cette première période s'effectue en solitaire. A ce moment, rien n'existe du système qui deviendra notre mode d'éclairage principal. Je sais que les diodes électroluminescentes sont le type de luminaire dont nous aurons besoin, mais je n'ai encore aucune idée des sources spécifiques ou des implications qui en découleront. Une visite impromptue chez Ikea sera le point de départ. J'y trouve par hasard des pastilles de DEL dont la fonction est l'éclairage d'appoint pour les étagères ou les bibliothèques. Leurs dimensions réduites et leur minceur laissent présager un maniement aisé et une multitude de positions. Je m'en procure deux ensembles pour faire des tests et observer comment transformer l'apport électrique pour utiliser des piles plutôt que le courant alternatif domestique.

Comme premier test, je n'ai pu résister à la tentation d'appliquer ces sources sur mes premiers compères de recherche afin qu'ils leurs insufflent du mouvement. Malou et Solo se voient ainsi fixer des sources aux creux des mains, avec lesquelles ils vont improviser quelques interactions l'un avec l'autre. Les luminaires sont encore fichés au mur et les longs fils courent de la prise électrique jusqu'aux lumières dans leurs mains avec, en prime, le boîtier comprenant le transformateur. Malgré l'encombrement généré par ces « laisses », les possibilités d'images productibles avec

ce système semblent déjà prometteuses et l'intimité qui se dégage de ce duo improvisé m'est évidente. Je vois cependant déjà un danger dans la proximité. Étant limités dans leurs mouvements, Malou et Solo restent très près l'un de l'autre. Il m'apparaît évident que, si je ne veux pas que les images soient toutes de cette même facture, il faudrait, dans le futur, forcer des explorations spécifiques pour occasionner des images dans lesquelles il y aurait une certaine distance entre les protagonistes.

La première tâche est donc de libérer les performeurs du fil les reliant à la fiche murale. Le fait que les sources obtenues nécessitent un transformateur qui change le courant domestique alternatif de 120 volts en courant continu de 12 volts pour les lampes simplifie grandement le travail d'adaptation de celles-ci. Il ne me reste plus qu'à faire des tests de durée pour savoir quel type de piles est nécessaire pour obtenir un courant d'un voltage suffisant, d'une durée d'éclairement assez longue pour la présentation d'un spectacle. Il faut conjuguer cet impératif à celui d'obtenir un ensemble de piles assez petit pour être dissimulé et porté sans problème durant ce même laps de temps. Je retiens pour ces tests les formats standards de piles du commerce pour m'assurer de pouvoir en trouver aisément en tout temps et en tout lieu. Après plusieurs tests de minutage avec des piles neuves aux formats AA, AAA, C, et 9v, la combinaison retenue est un ensemble de huit piles AA de 1.5 volts en série. Cette combinaison permet de garantir plus de 6 heures d'illumination avec un bloc pile de 2 ¼ pouces sur 2 ½ pouces sur 1 ½ pouces.

Il est évident qu'avec la multitude des types de piles qui sont disponibles de nos jours, une recherche peut encore être effectuée pour optimiser la durée et surtout réduire la taille du bloc d'alimentation. La combinaison retenue me paraît cependant on ne peut plus adéquate pour la nature de ma recherche. Je me concentre donc tout de suite sur l'amélioration du système de fixations au corps. Il faut dire que pour le premier test, mon empressement m'avait fait coller les fils avec du ruban adhésif directement sur

les improvisateurs, mais cette solution n'était évidemment pas idéale pour la suite des choses. Je développe donc des « serre fils » avec des bandes de tissus élastique et des fermetures de velcro pour en permettre l'ajustement. Il s'avère que les points près des articulations sont les meilleurs endroits pour retenir les fils aux corps sans entraver les mouvements

Dès ce moment, nous effectuons quelques nouveaux tests en variant les positions des luminaires sur le corps des improvisateurs. Très rapidement, nous réduisons ces positions à celles le plus aptes à être mobiles et qui offrent une meilleure possibilité de contrôle de la part des performeurs. C'est ainsi que nous retenons la paume des mains, la plante des pieds et le torse avant et arrière. Quelques autres possibilités pouvaient avoir un intérêt, cependant le désir de masquer la vue directe des sources aux spectateurs, ainsi que la crainte de créer des êtres à la facture technologique flagrante, font en sorte que les sources sur la tête sont éliminées.

Durant ce processus, deux découvertes surviennent lors de visites chez des marchands. De nouvelles sources potentiellement plus propices à produire des images correspondantes à l'atmosphère intime et chaleureuse que je cherche à créer sont trouvées. Chez Ikea un nouveau modèle de lampes DEL pour les bibliothèques vient de faire son apparition, et deux grandes améliorations ont été opérées qui les rendent plus intéressantes pour mon projet que le précédent modèle: premièrement, la couleur de la lumière est passée d'un blanc bleuté très caractéristique des sources à diodes électroluminescentes à un blanc chaud un peu jauni qui rappelle grandement les sources incandescentes telles que les ampoules domestiques. De plus, l'ajout d'une lentille de plastique uniformise, maintenant, la tache de lumière que ces sources produisent. Cette lumière plus cohérente permet désormais de produire des ombres portées suffisamment déchiffrables pour pouvoir les travailler. La seconde découverte est un ruban de DEL vendu en petites bobines de 5 mètres et de même couleur que les

nouveaux luminaires de Ikea. Ce nouvel agencement pour les sources électroluminescentes me permettra des dispositions plus longilignes et par conséquent plus adaptables aux longueurs corporelles.

L'intégration de ces nouveaux luminaires à mon projet nous oblige à reprendre les tests de batteries pour nous assurer que les résultats obtenus avec les premières sources perdurent avec les nouvelles. Il s'avère que les blocs pile permettent aux nouvelles sources autant d'autonomie que précédemment. Ainsi, nous pouvons toujours compter sur près de six heures d'utilisation avec les nouvelles sources. C'est donc sans perte que nous passons des sources froides à 5 400°K aux sources chaudes de 3 000°K.

Ce n'est qu'une fois assuré d'avoir trouvé les sources nécessaires pour le projet que je m'engage et commande les gradateurs sans fils, dont je suis l'évolution depuis quelques années. Récemment, ils ont subi une réduction de dimension qui les rend compatibles avec le projet de recherche entamé ici.

Dès la livraison de ces nouveaux outils, je les mets à l'épreuve dans la création d'un autre spectacle où je prévoyais utiliser des lampes d'urgence pour illuminer quelques scènes. Malgré quelques difficultés à mettre en relation les gradateurs sans fil avec la console du théâtre, l'intégration s'effectue aisément et le signal sans fil voyage sur une distance suffisante pour l'utilisation dans la salle principale d'Espace libre, qui compte 75 pieds de longueur. Fort de cette observation, je me procure un petit pupitre de contrôle DMX<sup>1</sup> de dix-huit entrées et je mets tout cela en lien avec les luminaires et les piles du projet, pour m'assurer que tout fonctionne ensemble et sans problème.

---

<sup>1</sup> Le DMX 512 (digital multiplex) est un protocole numérique d'échange de données entre les pupitres de contrôle d'éclairages et les gradateurs. Pratiquement tous les théâtres du monde fonctionnent avec ce protocole depuis les années 90.

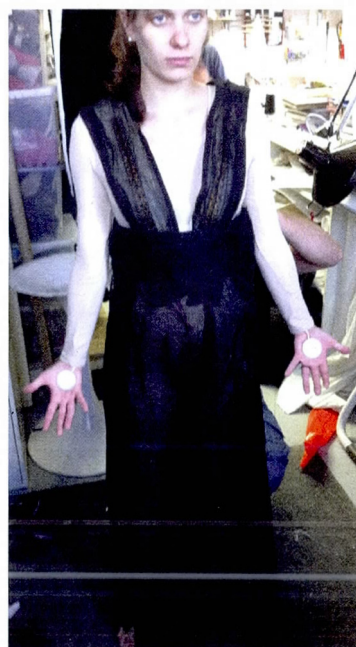
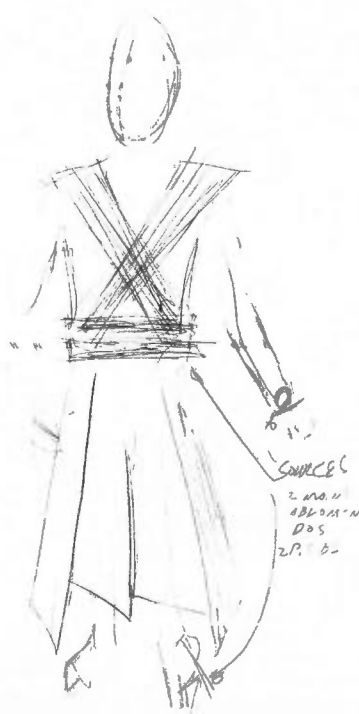
Avec cet ensemble nous pouvons travailler de manière autonome en salle de répétition.

Comme les gradateurs sans fil utilisent une partie du courant que produisent les piles pour s'alimenter, je dois à nouveau refaire les tests de durabilité. Fort heureusement, l'énergie happée par les gradateurs sans fil est très minime et le temps d'utilisation possible ne diminue que de très peu. Il est toujours possible d'utiliser les luminaires pour une période supérieure à cinq heures en continu. Nous avons donc encore beaucoup de marge de manœuvre, si l'on considère que les pièces durent le plus souvent moins de trois heures et que ma présentation ne peut durer plus de cinquante minutes.

Voilà donc comment se sont développés les luminaires corporels pour ce projet de recherche-crédation. Bien sûr, au fil des périodes de recherche, ils ont subi des modifications, des transformations mais, pour l'essentiel, les luminaires développés au début du processus sont restés les mêmes, ce n'est que le détail de leur fabrication qui a changé. J'y reviendrai lorsque je parlerai des étapes où ces changements ont eu lieu.

Avant d'aller plus loin dans le travail cependant, il nous a fallu régler un autre détail au sujet des luminaires : leurs fixations aux corps des performeurs. En effet, si pour développer les luminaires comme tels, il était possible de les fixer sommairement aux corps des performeurs, pour travailler la forme gestuelle elle-même, il importait que les luminaires soient bien en place et que leurs positionnements soient stables et confortables. Les harnais de travail en bandes élastiques et Velcro que j'avais développés resteront la base de travail pour développer un système qui fera partie intégrante du costume.

C'est le moment où Marc Sénécal<sup>1</sup> vient me soutenir avec son expertise vestimentaire. J'ai une esquisse et une idée assez détaillée de ce que je veux pour les costumes, mais son avis oriente les directions que nous prendrons. Pour faire courir les fils sur le corps de façon invisible, l'idée est de couvrir l'ensemble du corps et des fils avec un Léotard complet couleur chair. Un harnais vient ensuite permettre de fixer au niveau de la ceinture les éléments techniques que sont les gradateurs sans fil et les blocs d'alimentation électrique. Pour couvrir ces éléments techniques, on ajoute une couche de tulle noir, qui nous permet aussi de masquer les sources du torse avant et arrière.



Esquisse et photo – Mathieu Marcil

<sup>1</sup> Marc Sénécal est un scénographe et concepteur de costumes de Montréal avec qui j'ai déjà eu le privilège de travailler à plusieurs reprises depuis notre sortie simultanée de l'école de théâtre.

## 2.2 Développement du synopsis et explorations préliminaires

C'est parallèlement aux avancées de la création des luminaires que se développe l'idée du synopsis. Il m'apparaît évident que si je compte toucher un public avec cette recherche, je dois avoir une histoire potentiellement touchante à lui présenter. Si, de travailler à partir d'un texte déjà existant semble intéressant pour plusieurs, dans le cas qui nous concerne ici, une impression d'emprisonnement m'envahit chaque fois que je tente de trouver une pièce qui pourrait se prêter au jeu de l'exploration corporelle de la lumière. Pour servir un sujet donné, il me faudrait m'astreindre à en illustrer le propos littéraire, alors que je cherche justement ce à quoi peut servir le type d'éclairage que nous développons : Peut-on l'utiliser de manière illustrative ? Peut-on aussi l'utiliser de manière suggestive ? Peut-on encore l'utiliser de manière purement plastique, voire même s'en servir comme outil ? Existe-t-il des usages possibles que nous n'envisageons pas encore ? Ces questionnements font en sorte que de concentrer d'emblée nos énergies à illustrer le propos d'une œuvre dramatique ou autre semble alors une voie très réductrice.

Puisque nous souhaitons un éventail de public assez large, allant des plus novices aux plus connaisseurs, il apparaît aussi que présenter quelque chose de totalement nouveau met tout l'auditoire sur un pied d'égalité. Nous évitons ainsi que certains en soient à découvrir le sujet tandis que d'autres pourraient reléguer cette partie de leur expérience au second plan, ce qui risquerait de fausser les retours et orienter les commentaires vers des sujets qui ne sont pas en lien avec la recherche entreprise ici. Par exemple, nous ne cherchons pas à savoir si notre lecture des tenants et aboutissants de Shakespeare ou Molière est adéquate. En contrepartie, un synopsis plus large et ouvert nous aide à orienter notre recherche tout en nous permettant de faire une multitude de digressions, suivant les chemins que prennent nos explorations formelles. De plus, nous obtenons l'assurance que tous les spectateurs aborderont la présentation avec la même méconnaissance du sujet. Cette absence d'*a priori* force

un regard sur ce qui est présenté plutôt que sur ce qui peut être considéré comme devant faire partie de la présentation d'un texte donné. Le sujet du synopsis me vient naturellement en repensant aux raisons pour lesquelles j'ai choisi de faire usage de celui-ci. C'est donc avec un synopsis rudimentaire (voir annexe A) mettant en vedette des troglodytes étranges qui font l'expérience de la lumière pour la première fois, que nous débutons le processus. Il est simple et nous permet d'orienter le travail de recherche préliminaire sur l'essentiel, soit l'ombre et la lumière.

Ma première tâche lors de ces recherches préliminaires est de créer un climat propice aux échanges et à la recherche, et de m'assurer que les improvisateurs gestuels, comme les créateurs, sont en confiance. Bien que tous les participants aient été rencontrés individuellement, une première réunion avec toute l'équipe est organisée. Lors de cette rencontre, tous les intervenants se présentent, j'énonce la nature du projet et les bases de la recherche pour chacun des départements sont lancées. Ainsi, chacun sait ce qu'il cherche individuellement, mais comprend aussi l'orientation des recherches que les autres devront effectuer. Tous sont invités aux périodes de recherches afin de susciter des cheminements de réflexion parallèles ou convergents.

Une relation particulière de confiance mutuelle doit se tisser entre les performeurs, Malou et Vincent, et moi. Nous allons travailler en étroite collaboration, et je dois m'assurer de pouvoir orienter la recherche tout en leur laissant de grandes zones de liberté pour permettre l'avènement du « non anticipé », soit ce moment où, alors que nous sommes concentrés sur la résolution d'un problème spécifique, un mouvement, une attitude ou un état répond par hasard à ce questionnement. Ou encore, un tout autre questionnement, qui avait été laissé en suspend ou auquel nous avons répondu de façon plus ou moins juste, trouve sa résolution dans cet espace de liberté.



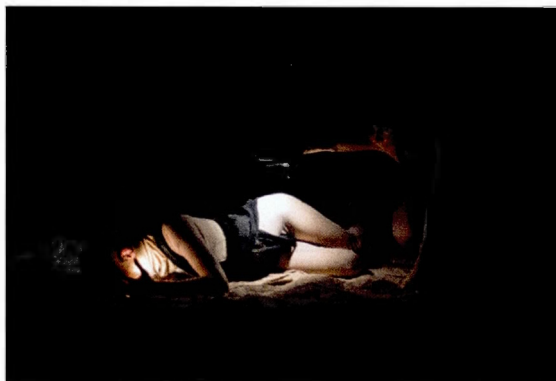
Je découpe les phases de la recherche en suivant la chronologie du synopsis. Nous aurons ainsi des périodes entières où nous ne nous concentrerons que sur un état, un moment, pour trouver le plus de matériel possible en fonction de cet état ou de ce moment. De la sorte, les premières séances de travail ne concernent aucunement l'exploration des possibilités de la lumière corporelle. En effet, je cherche à établir la nature des êtres étranges qui habitent ce monde de noirceur. Il me semble important de définir les personnages avant de leur donner un nouvel attribut. C'est ainsi que Malou et Vincent explorent la noirceur avec les yeux bandés tout au long de ces premières étapes de recherches préliminaires.

Nous développons, par ce procédé, des êtres étranges avec une démarche très près du sol et dont les quatre membres, tout comme la tête, cumulent les fonctions d'instigateurs de la mobilité, de sonde pour prendre connaissance de l'environnement immédiat et de pare-chocs pour prévenir les surprises douloureuses. Si les êtres que nous créons lors de ces périodes sont résolument humanoïdes, ils n'ont rien d'humain, ce qui correspond à ce que nous cherchons.

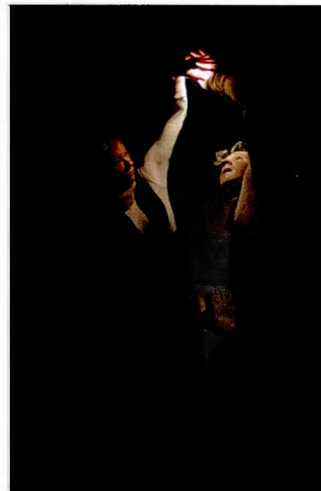
Après cette exploration, il nous faut doter ces êtres d'un mode de vie propre à leur environnement, afin de pouvoir par la suite le bousculer avec l'avènement de la lumière. Cette entreprise constitue notre premier véritable obstacle. Nous éprouvons une grande difficulté à trouver des actions illustrant un quotidien pour ces êtres de la noirceur. Tout ce que nous leur faisons faire semble sans grand intérêt et, souvent, les mouvements sont très petits et répétitifs. Mais nous acceptons de vivre avec ce que nous avons esquissé, dans l'espoir de trouver ultérieurement des tâches quotidiennes qui soient déchiffrables et plus intéressantes sur le plan du langage corporel.

À partir du moment où nous abordons le travail de la lumière autoportée, plusieurs idées et une certaine effervescence s'emparent de nous sans relâche. Nous revisitons des images que nous avons abordées durant la phase de développement des luminaires, nous poussons plus loin certaines de ces images et trouvons des filons d'exploration totalement nouveaux.

Nous découvrons, sans le savoir, que trois types d'utilisation de la lumière sont possibles avec le procédé d'éclairage corporel. Premièrement, une utilisation d'éclairage : se servant de la lumière émise depuis son corps, le performeur éclaire un objet qui se voit révélé par cette lumière. Deuxièmement, une utilisation comme objet : la lumière qui émane du performeur est utilisée comme un objet ayant un corps propre selon les propriétés que l'on veut bien lui conférer. Cette chose, qui est illustrée par cette lumière, peut être chaude ou froide, attirante ou repoussante, agréable ou désagréable, selon les propriétés que nous voulons suggérer. La troisième utilisation possible réside dans l'ombre produite. D'abord, en éclairant un objet, une ombre est produite sur la surface qui se trouve derrière. C'est exactement le principe des ombres chinoises. Comme le performeur a le contrôle de la source, il peut modifier à loisir cette ombre en déplaçant la source de lumière par rapport à l'objet. Il pourrait également modifier cette ombre en déplaçant la surface où elle se retrouve. Un autre type d'ombre peut être produit par le placement stratégique de la source de lumière : il est possible de placer la source derrière un sujet et ainsi offrir ce sujet comme silhouette devant une surface éclairée par la source qui est derrière celui-ci.



Utilisation d'éclairage



Utilisation comme objet



Utilisation d'ombre portée



Utilisation des trois types

Photos : Patrice Tremblay

Ce qui est vraiment particulier à la technique d'éclairage corporel que nous développons ici, c'est que ces trois types d'utilisation peuvent être jumelés. Il est en effet possible que, suivant le positionnement de la source, des performeurs et des objet éclairés, une seule source serve à révéler un objet tout en étant traitée elle-même comme un objet et que l'objet éclairé par cette même source produise une ombre

signifiante. Il se pourrait même que, de cette source, se dégage la silhouette du performeur.

Il aura fallu l'ensemble de cette période de recherche pour que les performeurs se mettent à percevoir que le mouvement qu'ils devaient conscientiser était celui de la lumière comme telle et non celui des appareils. La difficulté réside ici dans le fait que pour déplacer la lumière, c'est l'appareil produisant cette lumière que l'on doit bouger. C'est un peu comme prendre conscience que bien que ce soit la souris de l'ordinateur que l'on déplace, c'est l'écran qu'il faut observer pour calibrer son mouvement en fonction de la tâche à accomplir. C'est de cette observation que découle mon intuition que des marionnettistes auraient sûrement une grande facilité à intégrer ce type de manipulation, puisqu'ils sont habitués à donner vie à des objets qui sont extérieurs à leur propre corps.

Nous terminons finalement cette session de recherche préliminaire avec l'ébauche d'un rendu pour une présentation des possibilités qu'offre l'éclairage corporel. Ce rendu d'une quarantaine de minutes est toutefois assez rudimentaire et, de mon propre aveu, manque résolument de la charge émotive nécessaire pour créer une impression qui puisse être qualifiée de poétique. Mettant ce résultat douteux sur le compte de mon inexpérience en matière de mise en scène, je fonde tous mes espoirs sur la prochaine période de travail qui intégrera l'apport d'Hugues Hollenstein<sup>1</sup>. Il connaît la nature du projet et son expérience pourra assurément nous aider à résoudre le questionnement auquel nous tentons de répondre par cette recherche-crédation.

---

<sup>1</sup> Hugues Hollenstein est metteur en scène et co-fondateur de la compagnie Escale qu'il dirige depuis sa création en 1991 avec madame Grit Krausse. La compagnie Escale provoque les rencontres entre théâtre, mime, danse, cirque et théâtre d'objets.



Seconde étape de recherche – Photos : Mathieu Marcil 2012

### 2.3 Stage exploratoire avec Hugues Hollenstein

Nous n'avons que quelques jours de repos entre la fin de la première période de recherche et la venue de Hugues Hollenstein, que j'ai invité à se joindre à nous pour m'aider à organiser et orienter cette recherche, de manière à dépasser mes lacunes au niveau de la mise en scène et à obtenir un rendu qui puisse suggérer une forme poétique pour la manipulation corporelle de la lumière. Bien qu'il soit au courant de la démarche, il nous faut toutefois consacrer quelques séances de travail pour le familiariser avec les outils et le procédé. Il faut aussi s'entendre sur la manière dont nous fonctionnerons pour la suite de cette recherche.

Grâce aux questionnements soulevés par Hugues, tout est remis en question et revisité, soit la technique associée au matériel, le langage gestuel développé, l'apprentissage du contrôle de la lumière pour les performeurs, mais aussi les questionnements sur l'histoire elle-même, tels que la psychologie de ces personnages étranges, la nature morphologique de ceux-ci et leur relation avec la nouveauté de leur environnement qu'est l'avènement de la lumière. Le livre d'Oliver Sacks, intitulé *Premier Regard*, sera utilisé comme référence et deviendra une importante ligne directrice pour la suite des choses. Ce livre décrit comment un non voyant de naissance apprend à voir suite à une chirurgie qui lui donne l'usage de ses yeux. Ce livre devient une source d'informations très riche sur les étapes et les émotions qui sont liées à l'acquisition du sens de la vue. Nos personnages font, en quelque sorte, le même cheminement, puisque la lumière qu'ils découvrent leur ouvre la porte vers ce

même cheminement, puisque la lumière qu'ils découvrent leur ouvre la porte vers ce même sens de la vue.

Outre cette nouvelle référence, qui nous permet de mieux organiser la structure de la future présentation, nous revisitons et scrutons avec grand intérêt les détails de plusieurs études et œuvres de la statuaire de Rodin pour nous inspirer de nouvelles attitudes chargées d'émotions. Tout ceci combiné à une panoplie d'exercices physiques tels que suivre les syllabes du monologue improvisé de son partenaire en tapant des mains, ou danser autour d'épées imaginaires en suivant un rythme dicté par son partenaire, ou encore reproduire fidèlement le rythme des mains des autres participants. Ces exercices semblent n'avoir que peu de liens avec notre travail de recherche, mais (je m'en rends compte très rapidement) bâtissent et fixent chez Vincent et Malou une très grande écoute corporelle l'un envers l'autre, laquelle s'avère l'élément majeur que je n'avais pas réussi à leur insuffler dans mes démarches antérieures.

Nous revisitons tous les tableaux suivant la chronologie du synopsis d'origine et les reconstruisons suivant les nouvelles informations et inspirations. Ce faisant, nous transformons le synopsis lui-même. Un questionnement partagé par quelques observateurs concernant le sujet du synopsis et le lien étroit qui l'unit au thème même de notre recherche-crédation me force à réfléchir de nouveau à celui-ci. N'est-ce pas un peu réducteur, voire redondant, d'utiliser des performeurs affublés de luminaires pour illustrer un sujet où des humanoïdes découvrent une lumière qui se fixe à leurs corps ? Le danger de cette fusion entre le sujet et son objet réside surtout, à mon avis, dans la perception possible que ce type d'éclairage ne peut servir que s'il est le sujet d'une pièce. Ceci dit, en faisant de la découverte de ce nouveau type d'éclairage par des humanoïdes le sujet de la présentation, je me donne le privilège de présenter des trouvailles pour la seule raison qu'elles me paraissent dignes d'intérêt. Ainsi, tout ce

qui peut conférer à la lumière une impression de poésie se trouve autorisé du fait que les personnages sont, eux aussi, en exploration de cette découverte. Le moteur de cette recherche n'est-il pas de vérifier si cette nouvelle technique d'éclairage que nous développons a un potentiel d'évocation poétique ? Afin de maximiser les chances d'atteindre cet objectif, nous considérons, dans le cadre de la recherche-création, la transposition possible de ces utilisations dans d'autres circonstances artistiques comme étant secondaire.

Le synopsis transformé (voir Annexe B) se construit au fil des périodes de recherche. C'est toujours suivant la chronologie du synopsis préliminaire que nous organisons le travail, mais il n'est plus notre locomotive. C'est le mouvement qui devient le moteur de notre recherche. Nous nous permettons ici et là de travailler plus à fond certains passages et, parfois, nous remettons à plus tard certains détails, lorsque nous n'avons pas encore trouvé tous les outils pour atteindre nos objectifs. Ce faisant, nous abandonnons aussi des passages qui perdent de leur pertinence devant l'apparition de nouvelles trouvailles.

Un problème que nous rencontrons au fil de ces travaux vient de la nature de l'outil que nous développons, ce qui illustre très bien toute la complexité de ce qui est demandé aux interprètes utilisant notre technique : donner des indications aux interprètes devient éventuellement problématique. En effet, la nature multiple du travail qu'ils doivent accomplir, soit jouer et éclairer en même temps, fait en sorte qu'ils se retrouvent à devoir simultanément être en état de jeu, avoir un regard critique sur ce qu'ils donnent à voir (souvent sans avoir la possibilité de le voir eux-mêmes), apporter des correctifs d'ordre technique sur la position de leur corps pour rendre les images telles qu'elles sont prévues et, enfin, rester à l'affût de ce que vit leur partenaire de jeu afin de rester en symbiose. Nous avons donc décidé de nous adresser à chacun des deux interprètes suivant trois appellations distinctes, qui

référaient aux trois niveaux de relation nécessaires pour ce type d'interprétation : le prénom de l'interprète pour tout ce qui est en lien avec sa personne propre (ses référents, ses repères, ses besoins), le nom du personnage (pour ses motivations, sa compréhension, son rythme) et, finalement, l'appellation d'éclairagiste (pour ce qui touche spécifiquement le maniement des luminaires).

Il s'avère en effet que les indications pour un de ces « niveaux de conscience » peuvent entrer en contradiction avec les notes données pour le même passage mais touchant à un autre niveau du jeu. Il se peut, par exemple, que je demande à Vincent de se rendre doucement à un point précis de la scène, que je demande au troglodyte que joue Vincent d'être en état d'hyper activité causée par la peur, mais que je demande à Vincent l'éclairagiste d'éclairer de façon stable un point fixe de son propre corps en changeant doucement l'angle d'éclairage durant tout ce passage. Sans ces précisions sur les rôles à qui sont adressées les notes, Vincent risque de se perdre dans mes directives et de ne pas comprendre ce qui lui est demandé.

Tout au long des cinq semaines de labeur intensif sur le projet, nous avons travaillé puis tout remis en cause, et travaillé de nouveau. Nous arrivons à la fin de cette période de recherche et aboutissons à quelque chose qui semble pertinent et présentable, mais qui me donne aussi l'impression d'être ouvert sur une quantité infinie de pistes et de possibilités. Plus nous explorons avec ce système, plus apparaissent des utilisations envisageables. J'ai la certitude, au terme de cette période de recherche, que cette technique peut être applicable dans plusieurs circonstances et fort probablement avec plusieurs types d'arts de scène. Un désir intense d'explorer, par des expérimentations ultérieures, les médiums qui pourraient s'adapter à cette nouvelle technique d'éclairage m'envahit également.



Un intérêt insoupçonné de la technique que nous développons se révèle également à Hugues, au terme de cette période. Il lui apparaît que ce travail que nous effectuons avec les performeurs est un exercice d'un intérêt indéniable dans la formation générale d'un acteur gestuel (voire des acteurs en général). Les compréhensions nécessaires au travail corporel de la lumière, comme l'état dans lequel les performeurs doivent se mettre, font en sorte que l'acteur conscientise des mécanismes gestuels et réalise l'apport des variations de dynamique à son travail. Il semble que plusieurs de ces enseignements soient par nature difficile à saisir et à intégrer. L'observation de la lumière en tant que matière par le porteur de celle-ci rend plus aisée, selon Hugues, la lecture de plusieurs niveaux d'engagement corporel.

#### 2.4 Explorations et développement du rendu

Les impératifs scolaires et les naissances de Manu et Simone (le garçon de Malou, l'interprète féminine, et la fille d'Annie-Claude, mon assistante) font en sorte qu'il s'écoule cinq mois complets avant que nous ne revisitions ce que nous avons développé durant la précédente période de recherche. Ces cinq mois suffisent à nous faire oublier plusieurs détails de ce que nous avons précédemment développé, mais fort heureusement, nous avons des captations vidéo pour revoir l'essentiel de nos acquis. Il nous faut, malgré la vidéo, plusieurs séances pour retrouver la gestuelle et les motivations que nous avons. Ce n'est qu'une fois l'essence de l'ensemble retrouvé que nous pouvons commencer réellement la période de travail qui est consacrée à donner plus de fluidité aux passages qui sont encore un peu difficiles et à peaufiner l'aspect général de la présentation. Naturellement, au fil de cette période, nous prenons le temps d'explorer de nouveaux passages et de nouvelles images qui pourraient s'intégrer ou même remplacer ce que nous avons déjà. Il faut dire qu'à ce moment, il s'installe une légère impression que le rendu d'une trentaine de minutes

est peut-être un peu court pour la présentation au public. Ma volonté est donc d'en allonger sensiblement la durée.

Durant cette période, une attention encore plus particulière est donnée à ce que peut produire la lumière selon les images et les mouvements que nous créons avec elle. Les images sont regardées avec un plus grand recul, pour en apprécier l'ensemble et ce qui pourrait se produire en périphérie de celle-ci. Si lors des périodes précédentes il m'avait été donné de voir une ombre intéressante, un jet de lumière révélateur, un mouvement chargé d'émotion, je profite maintenant de cette nouvelle phase pour tenter de retrouver cet élément et possiblement le retravailler pour accroître l'intérêt qu'il peut susciter.

Pour faire tout cela, je reprends le mode de fonctionnement que nous avons établi lors des séances avec Hugues. Nous commençons plusieurs séances par un exercice qui ne semble pas en lien direct avec la partie que nous travaillerons, mais qui implique des performeurs un élément dont ils auront besoin pour mener à bien la tâche prévue pour cette période. Quelques fois nous développons le rythme, à d'autres moments nous nous concentrons sur l'écoute corporelle. La grande différence, par rapport aux exercices que nous faisons précédemment, réside dans le fait que je développe moi-même ces exercices et qu'ils impliquent maintenant l'utilisation de la lumière corporelle pour arriver à produire un travail qui soit doublement utile. En effet, les performeurs arrivent à se concentrer sur un aspect bien précis du travail à venir et, ce faisant, ils accentuent aussi leur maîtrise de la manipulation corporelle de la lumière. Une fois ces exercices réalisés nous reprenons la scène à travailler et tentons d'en améliorer la facture.

En analysant l'ensemble du processus poursuivi jusqu'ici, on peut dire que notre période de recherche préliminaire a servi à comprendre comment il était techniquement possible de bouger la lumière avec le corps. La période d'exploration nous a permis de définir ce que le maniement de la lumière par le corps pouvait impliquer comme travail et produire comme rendu. Le stage avec Hugues Hollenstein nous a, quant à lui, permis de comprendre comment mener le travail avec les interprètes/lumières dans le but de créer un rendu visuel émotif. Nous nous servons maintenant de cette dernière période pour magnifier la force de la charge émotive que peut susciter le transport corporel de la lumière.

## CHAPITRE III

### La rencontre avec le public

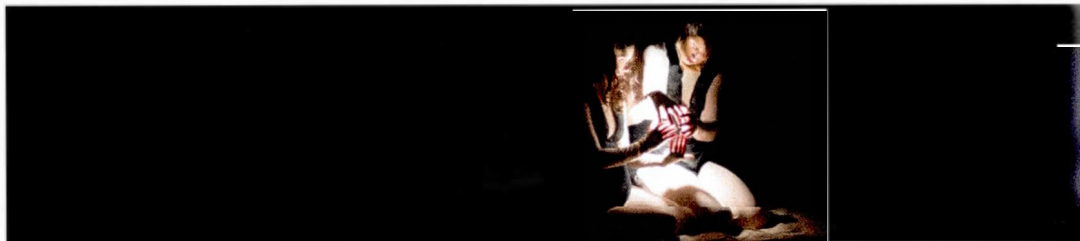


Photo :Patrice Tremblay

#### 3.1 Préparation et montage du rendu

Si le travail sur les costumes s'effectue depuis le début du processus, le concept du décor subit lui aussi une évolution suivant les blocs de recherches et de répétitions. Nous sommes passés de ma première idée d'un ensemble de volumes géométriques de facture relativement simple, à un environnement beaucoup plus organique et moins défini. Le développement de la nature des personnages influence l'évolution du concept de Josée Bergeron-Proulx<sup>1</sup> qui s'inspire maintenant d'environnements plutôt caverneux, et l'idée semble très juste. Nous tentons de suggérer l'atmosphère d'une grotte sans en donner toute la définition. Cette orientation semble ouvrir sur plusieurs interprétations possibles, ce qui pourrait permettre de stimuler l'imaginaire des spectateurs.

C'est durant les cinq mois d'interstice entre la fin du stage avec Hugues et le début des répétitions du dernier bloc que presque tout le travail de fabrication du décor s'effectue. Le désir de travailler avec une matière nommée Bruisant au coût prohibitif nous pousse à développer un matériau alternatif qui puisse produire une texture semblable à moindre coût. Le matériau que nous fabriquons est constitué de deux surfaces de coton jaune encollées sur une âme de moustiquaire d'acier. Cette

---

<sup>1</sup> Josée Bergeron-Proulx est une artiste visuelle et scénographe avec qui j'ai collaboré sur différents projets, notamment plusieurs volets des *Zurbains* du théâtre Le Clou!

surfaces de coton jaune encollées sur une âme de moustiquaire d'acier. Cette technique donne au coton un corps et une force de maintien nous permettant, en le froissant, de lui donner des formes organiques qu'il conserve par la suite.

En plus des accessoires de décor, constitués essentiellement de quatre sphères de différentes grosseurs, le décor est composé des deux éléments majeurs que sont la toile de fond et la toile de plancher. Tous ces éléments sont prévus pour offrir aux performeurs des outils servant à créer des jeux de mouvements avec la lumière. Les sphères sont les premiers éléments qui sont intégrés aux répétitions. Elles remplacent les masses de sacs plastiques que nous avons déterminées comme étant des roches depuis le début des périodes de recherche.

Nous intégrons ensuite la toile de plancher pour composer le plus rapidement possible avec les complications que celle-ci risque de créer aux mouvements des performeurs. Les bosses et les plis formés par l'âme de moustiquaire de la toile s'affaissent lorsque Malou ou Vincent se déplacent sur elle. Cette caractéristique offre un avantage pour notre désir de masquer les sources. En effet, en s'enfonçant légèrement dans les replis de la toile, celle-ci se trouve à former une enveloppe autour du membre exerçant la pression vers le sol. Elle masque de ce fait la source qui est fixée au bout du membre.

Si les plis constituent un obstacle ajouté aux mouvements que Malou et Vincent doivent exécuter, cela n'empêche pas ces derniers de s'adapter relativement aisément à la toile de plancher. Ils arrivent à se déplacer avec suffisamment d'aisance malgré les quelques moments où la toile les force à modifier leurs mouvements pour ne pas perdre l'équilibre. Ils s'en plaignent un peu mais vivent plutôt bien avec cette contrainte.

Fort de cette nouvelle certitude, nous intégrons finalement la toile de fond, non sans une légère anticipation. Toute une gamme d'images impliquant le mur nu du fond de la salle de répétition a déjà fait l'objet de nos recherches. Avant que nous ne procédions aux essais avec la toile, l'inquiétude de voir tout ce travail perdu m'envahit. Il s'avère heureusement que mes craintes n'étaient pas justifiées, et la toile, malgré ses aspérités et déformations, ne semble pas empêcher la lecture des jeux d'ombres que nous avons pu développer.

Environ une semaine avant le début du montage, nous organisons une répétition dans la salle de représentation. J'ai le désir de mettre en relation la présentation que nous avons développée jusqu'ici et le lieu où elle sera représentée. L'autonomie du système d'éclairage corporel développé nous permet d'organiser cette répétition presque aussi simplement que s'il s'agissait d'un enchaînement dans la salle de répétition. Il nous est en effet possible dans un bloc de quatre heures d'arriver avec le matériel, d'en faire l'installation, d'avoir une bonne période de répétition avec celui-ci et, finalement, de démonter le tout. Le seul besoin lié à l'emploi des luminaires corporels réside dans la nécessité d'une prise d'alimentation électrique à la régie. Comme nous devons faire ce montage à chacune des rencontres en salle de répétition, le faire en salle de spectacle ne constitue pas un changement notable dans l'horaire de la répétition.

Cette période en salle de spectacle nous permet de faire plusieurs constatations. D'abord, nous observons que la majeure partie du véritable montage sera dévolue au décor. En salle de répétition, le décor est rangé de telle façon que nous n'avons qu'une installation partielle à effectuer pour répéter. Ici, tout est à placer, installer, et fixer. Ensuite, nous confirmons que les gradins prévus offrent une relation scène-salle qui permet une proximité avec les interprètes, mais aussi assez de recul pour apprécier les images dans leur globalité. Nous confirmons également que la portée de

l'émetteur des gradateurs sans fil est suffisante pour installer la régie à l'endroit prévu. Si les tests effectués à l'Espace libre nous donnaient l'assurance de la puissance suffisante de l'émetteur, nous avons maintenant la certitude que l'environnement de cette salle n'interfère pas sur sa portée. Tout dans cette répétition nous porte à croire que le montage de la semaine suivante sera d'une grande simplicité.

La semaine subséquente, le montage complet du spectacle dans la salle de représentation ne dément pas nos impressions. Tout se monte avec une aisance déconcertante. La période des intensités d'éclairage s'effectue avec une simplicité qui découle du fait que tous les moments d'éclairages ont été placés au fil des répétitions et sont donc déjà programmés dans le pupitre de contrôle des gradateurs. Devoir travailler en salle de répétition avec l'essentiel du matériel d'éclairage fait en sorte que nous avons déjà une connaissance très précise de la conduite et des images du spectacle. Cette situation rend aussi inutile la période normalement dédiée à l'intégration des manipulations pour la régisseuse, que l'on appelle un enchaînement d'effet à effet, puisque toutes les manipulations sont déjà maîtrisées par elle. Tout ceci concourt à nous donner l'impression de monter un spectacle en tournée plutôt qu'une nouvelle création.

Cette surprise que constitue la simplicité d'intégration des rendus créés en répétition, lors de l'entrée en salle, s'avère être un intérêt indéniable de la technique d'éclairage corporelle. Si une grande part d'inconnu réside naturellement dans la pratique de la conception d'éclairage, le fait de pouvoir mener la majeure partie des expérimentations durant la période des répétitions réduit grandement cette part d'inconnu. En effet, usuellement ce n'est qu'une fois le montage des équipements d'éclairage terminé qu'il est possible pour le concepteur de vérifier si ses choix de luminaires, de positions et de couleurs produisent les effets escomptés. Quand ce n'est pas le cas, corriger l'ensemble s'avère souvent onéreux voire impossible. La

possibilité de vérifier les intuitions durant la période des répétitions permet beaucoup de latitudes pour ajuster, corriger ou même changer ces idées complètement avec l'assurance que les rendus finaux correspondront aux idées choisies.

### 3.2 Retours réflexifs sur la présentation

Il est difficile de déterminer avec assurance si un objet que l'on crée soi-même et qui nous donne une impression poétique aura la même résonance pour autrui. Ce qui apparaît clair au terme de ces trois représentations devant public, c'est que j'éprouve résolument l'impression d'avoir produit une présentation qui inclut les éléments les plus pertinents que nous avons trouvés au fil de nos recherches sur l'emploi de l'éclairage corporel. Au niveau personnel, toujours, la présentation que nous avons créée est sans aucun doute beaucoup plus poétique que le rendu que nous avons premièrement esquissé lors des toutes premières périodes de recherche.

La construction des images en lien avec le synopsis nous a permis d'inclure une notion d'élévation des personnages, qui illustre bien le caractère évolutif qu'amène l'avènement de la lumière pour les êtres troglodytes que nous avons créés. Cette évolution que vivent les personnages de notre présentation est tangible et facilement perceptible. Elle est aussi illustrée par la gradation de la complexité des manipulations de la lumière qu'ils effectuent. Débutant par une manipulation très près du corps du porteur, les manipulations vont lentement vers l'autre et s'éloignent, par le fait même, du porteur. Puis la conscience de l'ombre fait son apparition et les jeux avec cette ombre influent sur le travail de la lumière.

De cette évolution me vient une impression semblable à celle que j'ai pu ressentir en voyant un enfant faire ses premiers pas. Ce moment où l'on sait sans l'ombre d'un



doute que nous venons de passer une étape cruciale du développement de cet être. De ce sentiment éprouvé en appréciant notre présentation, découle mon impression d'avoir réussi à donner à la lumière, par le biais de notre nouvelle technique d'éclairage, une charge émotive qui puisse susciter une impression de poésie.

D'importantes connaissances ont surgi de notre apprentissage du type de travail que cette nouvelle technique d'éclairage implique. Premièrement, l'implication globale que la technique demande aux performeurs, mais aussi la nécessité de découper les notes en fonction des différents niveaux de conscience que les performeurs sont appelés à utiliser. Le niveau personnel de l'acteur, celui du personnage qu'il incarne, mais aussi le niveau de l'artiste metteur en lumière. Un autre aspect touche à la rationalisation de la manipulation de la lumière elle-même. Nous avons pu, au fil de nos explorations, identifier trois grandes manières différentes d'utiliser la lumière à l'aide des sources d'éclairage corporelles : l'utilisation d'éclairage, qui révèle un objet à l'aide de la lumière émise depuis le corps ; l'utilisation comme objet, où la lumière qui émane du performeur est utilisée comme un objet ayant un corps ; et, finalement, l'utilisation de l'ombre produite par un objet sur une surface qui se trouve derrière et la variation quand la surface éclairée permet d'apercevoir la silhouette qui se trouve devant. Nous avons été à même de constater que la technique d'éclairage corporel permet de jumeler les trois grandes utilisations en une seule et même image, en utilisant une seule source d'éclairage.

Au terme de ces trois représentations, nous avons l'assurance que la technique d'éclairage corporel est résolument un ajout pertinent aux techniques existantes offertes aux concepteurs d'éclairages. Le mouvement que la lumière acquiert par ce procédé permet les plus grandes subtilités dans les suivis de l'action tout en autorisant la variation des angles d'éclairage à la volée. La proximité des sources d'éclairage fait en sorte qu'il est possible d'éclairer un détail (une main, une oreille, une partie du

décor) avec une précision presque chirurgicale. La technique permet aussi de donner à la lumière un corps presque tangible, de personnifier la lumière.

Au niveau du jeu des performeurs, de pouvoir choisir ce que l'on offre à voir permet de concentrer l'émotion dans une seule partie du corps et de n'autoriser la visibilité que de celle-ci. La variation des angles d'éclairage aide aussi à souligner les volumes des objets éclairés. Pouvoir soi-même mettre l'accent sur ce qui est considéré comme primordial permet des choix dramaturgiques ajoutant possiblement des niveaux de lecture différents pour une même scène. Le fait qu'un performeur puisse s'éclairer sans que l'origine de la lumière ne soit perceptible permet de donner l'impression qu'une luminescence émane de ce performeur.

En utilisation exclusive, ce procédé d'éclairage apporte résolument une impression de proximité intimiste qui peut assurément s'avérer pertinente en certaines circonstances. En isolant le jeu des performeurs dans une petite bulle de lumière entourée de la noirceur du théâtre, cette petite zone de lumière prend une importance décuplée et retient sans aucun doute l'attention plus que si l'action se déroulait dans une grande clarté ambiante.

Toutes ces particularités de l'éclairage corporel font en sorte que, personnellement, il me semble évident que cette technique peut apporter, suivant l'utilisation que l'on en fait, une intensité émotive accrue et permettre une lecture poétique de ce qui est donné à voir. Reste à savoir si cette impression est partagée par les spectateurs.

### 3.3 Retours du public sur la présentation

C'est réellement la rencontre avec le public qui nous permet de mesurer l'impact que produit notre nouvelle technique sur celui-ci (voir Annexe C). Avant cette étape, toutes nos impressions pouvaient n'être que le produit de notre désir de voir cette nouvelle technique associée à une impression poétique. Pour recueillir les impressions du public, nous procédons principalement par un échange direct suite à la représentation. Une adresse électronique est aussi prévue, ce qui permet aux personnes éprouvant un inconfort à s'exprimer en public, ou ayant besoin d'un moment de réflexion, de nous faire part de leurs impressions de manière plus privée ou à tête reposée.

Quelques questions sont soumises dans le programme pour aider à initier la discussion et à orienter les réflexions sur l'aspect spécifique de la technique de lumière employée pour cette recherche. L'idée est de limiter les félicitations et les commentaires qui ne sont pas en lien avec la recherche elle-même. Voici les questions qui sont proposées comme pistes de réflexion:

- La lumière gagne-t-elle quelque chose à être mise en mouvement par des corps?
- Le corps gagne-t-il quelque chose à s'auto-éclairer?
- Le procédé d'éclairage corporel apporte-t-il quelque chose au jeu des performeurs?
- Ce procédé apporte-t-il quelque chose à la perception de l'espace?
- Peut-on considérer la lumière autoportée comme un outil dramaturgique?

Je suis d'abord surpris par la quantité de spectateurs qui restent après la représentation. Selon mon expérience, ce type de discussion entre équipe de création et public ne retient souvent qu'une assez faible part du public. La majeure partie profite habituellement du moment entre la fin des applaudissements et le début de la discussion pour s'éclipser. Suivant les trois représentations, nous estimons qu'environ

75% des spectateurs sont restés pour les discussions. Ce qui semble témoigner de l'intérêt suscité par la présentation.

Dès les premières interventions, il paraît évident que la réception est résolument positive et que la présentation suscite un grand intérêt pour le public. C'est avant tout le caractère novateur de l'utilisation de la lumière qui fait parler l'auditoire : suivant les commentaires, on comprend que la lumière est passée d'un état habituellement non remarqué, à une présence sur scène qui lui confère un rôle propre. Plusieurs commentaires font état de cette « matérialisation » de la lumière, qui passe d'un moyen de faire voir ce qui est physiquement sur scène, à une présence sur scène qui est autonome.

Bien que très peu de personnes s'attardent spécifiquement à la question qui se situe à la base de notre recherche (le potentiel d'évocation poétique des sources de lumière portées par les corps en mouvement), la très grande majorité des interventions y touchent malgré tout. De petits commentaires inclus dans leurs propos mentionnent ou font état d'une forme poétique associée à la technique de présentation dont ils viennent de faire l'expérience. Si plusieurs personnes mentionnent avoir cherché à comprendre la technologie derrière la technique d'éclairage corporel, beaucoup avouent être passés par-dessus cette interrogation pour plutôt apprécier ce qui leur était présenté. Plusieurs questions au sujet de la manière dont les luminaires sont contrôlés montrent en effet que les spectateurs cherchent encore, après la représentation, à élucider le procédé.

C'est lors de ces rencontres que le lien avec la recherche de Johanne Rodrigue (1993) se fait connaître. Elle assiste à la première représentation et son langage corporel durant la discussion ne laisse aucun doute sur son intérêt pour la technique. Il s'avère

que pour sa recherche-création, elle travaillait avec une source portée par un performeur. Elle cherchait à illustrer le spectre dans *Hamlet* de Shakespeare en utilisant l'ombre du personnage d'Hamlet. Pour son expérience, elle a employé l'halogène, qui était la source la plus avancée de l'époque. Malgré cela, elle a dû composer avec deux handicaps majeurs : la chaleur intense que dégageait cet instrument et l'impossibilité de le contrôler sans fil électrique. Il est évident qu'elle comprend, pour les avoir vécu, les limitations qui m'ont forcé à attendre le développement des sources à diodes électroluminescentes (DEL) et des gradateurs sans-fil. Son intérêt pour le procédé doublé de mon intérêt pour son expérience nous feront prendre rendez-vous pour discuter plus avant des possibilités et implications de la technique d'éclairage corporel. Durant cette rencontre, il apparaît que si Johanne a travaillé d'abord dans le but de donner du mouvement et de l'autonomie à l'ombre portée de son personnage, plusieurs autres possibilités sont mises de l'avant par la présentation de notre équipe, pensons aux utilisations de la lumière mentionnées précédemment : l'utilisation d'éclairage, l'utilisation comme objet, l'utilisation d'ombre portée et l'utilisation composée des trois types.

Un questionnement revient lors des deux premières discussions : la possibilité de l'emploi des sources dans un environnement où la lumière ambiante serait beaucoup plus intense que ce qui était le cas pour notre présentation. Bien qu'aucune des images de notre projet ne fut travaillée avec beaucoup de lumière environnante, les périodes de recherche se sont souvent déroulées avec de la lumière ambiante assez forte pour me permettre de n'avoir aucun doute qu'il est possible d'utiliser cette technique pour offrir un accent lumineux à un élément scénique, malgré un environnement ambiant plutôt lumineux.

Quelques critiques se font entendre. Elles concernent exclusivement le choix de la scénographie, que l'on considère horrible et dangereuse, ou trop faiblement utilisée.

Ces critiques ne changent en rien notre impression de la pertinence de notre travail, et ce pour deux raisons. D'abord, la qualité esthétique de la scénographie comme telle ne faisait pas partie de notre champ de recherche. Notre intérêt pour celle-ci consistait en ce que la lumière corporelle pouvait apporter à la perception d'un décor, à l'impression donnée par celui-ci. Ensuite, nous estimons que malgré qu'aucun des objets présents sur scène ne fut déplacé par les performeurs, chacun d'entre eux était le sujet d'un moment spécifique où les possibilités apportées par les mouvements d'éclairage furent explorées, ce qui constitue pour nous une utilisation scénographique à part entière. Cette utilisation d'objets immobiles auxquels une impression de mouvement est insufflée par le mouvement de la lumière est précisément en lien avec notre recherche et constitue selon nous une utilisation à proprement parler.

À ce propos, des commentaires subséquents soulignant l'intérêt généré par les jeux d'ombres sur le décor, en lui conférant une impression de mouvement respiratoire, comme la prise de position de certains autres spectateurs pour défendre l'utilisation pertinente de certains accessoires de scène, nous démontrent que si des impressions de lacunes en lien avec la scénographie existent, elles ne sont pas partagées par tous.

## CONCLUSION

Au terme de cette recherche sur le déplacement des sources d'éclairage par le corps des performeurs, que nous appelons maintenant l'éclairage corporel, il apparaît clair que si quelques créateurs rêvent depuis longtemps d'intégrer un procédé semblable à la gamme des outils disponibles aux concepteurs d'éclairage, il est désormais techniquement possible de le faire. De plus, cette adjonction est une évolution logique de la pratique de la conception des éclairages scéniques suivant les différents avancements déjà intégrés depuis des siècles. Ces avancements qui rapprochent toujours plus finement l'éclairage et les performeurs.

Il apparaît également que cet outil offre une versatilité dans la manière dont il peut être employé. Des exemples d'utilisation décoratives et ostentatoires de technologies semblables existent depuis quelque temps. Nous avons cependant démontré qu'il est également possible d'utiliser cet outil pour sensiblement mettre en lumière des objets ou des personnages qui ne produisent pas eux-mêmes de lumière. Il est maintenant aussi démontré qu'il est possible, par ce procédé, de créer des effets d'éclairage difficiles à imaginer jusqu'à présent.

Nous ne prétendons pas avoir fait le tour de toutes les possibilités offertes par cette nouvelle technique d'éclairage. Il est de notre avis que nous n'avons qu'effleuré la surface de l'océan des possibles qui s'ouvrent maintenant pour ce procédé. Ce que nous avons clairement démontré, c'est qu'il est possible d'utiliser la technique d'éclairage corporel pour produire une œuvre scénique ayant une résonance poétique pour un public varié. Bien sûr, ce type d'utilisation demande un grand travail de la part du concepteur, mais aussi et surtout de la part des performeurs eux-mêmes.

Le travail avec ces derniers implique de leur octroyer une période d'acclimatation et d'apprentissage du maniement corporel des sources d'éclairage. Il nécessite également une grande implication du concepteur d'éclairage aux périodes consacrées aux répétitions. Cette implication intense et soutenue du concepteur d'éclairage fait en sorte qu'il assume une grande partie de la responsabilité du produit fini sur scène. À ce sujet, il nous apparaît impératif que le concepteur d'éclairage et le metteur en scène travaillent en étroite collaboration dès le départ, et que le metteur en scène s'attende à poser plusieurs gestes suivant les conseils du concepteur.

C'est probablement dans la symbiose nécessaire entre le metteur en scène et le concepteur, qui nous apparaît *a posteriori*, que réside la plus grande difficulté associée à la technique de l'éclairage corporel. En effet, lors de notre recherche, les deux tâches étaient assumées par la même personne, ce qui assurait naturellement une unicité des volontés.

Il n'est pas de pratique courante de donner à des concepteurs d'éclairage la charge de la mise en scène d'un projet scénique. En contrepartie, rares sont les metteurs en scène possédant les connaissances nécessaires à l'intégration pertinente du travail de l'éclairage scénique et, qui plus est, de l'éclairage corporel. L'intégration doit forcément passer par la confiance réciproque entre le metteur en scène et le concepteur d'éclairage mais aussi, assurément, par une grande connivence.

Par contre, ce que nous avons clairement démontré, c'est que l'utilisation de la technique d'éclairage corporel ne se résume pas à appliquer quelques sources de lumière sur des corps pour les allumer à un moment inattendu afin de produire un effet de surprise. Avec un travail en finesse, il est possible de créer des ambiances



dont la force d'évocation poétique est perceptible et qui amènent à un éventail d'émotions dont le public est à même de faire l'expérience.

Cette technique peut assurément trouver une pertinence dans le travail de certains créateurs, puisqu'elle a sa propre valeur. Comme toute technique, l'éclairage corporel sera tributaire des créateurs qui en feront usage. Si aucune voie ne s'élève pour faire l'apologie des créations utilisant adéquatement cette technique, il y a fort à parier qu'elle finira par être utilisée de plus en plus sporadiquement. Si, par contre, les créateurs utilisant cette technique avec pertinence ont un impact sur l'émotion reçue par le public, il est logique de penser qu'elle sera employée aussi souvent que nécessaire.

## ANNEXE A

## Synopsis préliminaire de prestation lumineuse/gestuelle en 13 tableaux

- 1-PRÉSENTATION : Deux silhouettes évoluent dans une pénombre ambiante. On comprend que ce sont des humanoïdes, mais on ne doit pouvoir les associer à aucune civilisation connue.
- 2-LE CALME : Après avoir évolué dans la pénombre durant quelque temps, les deux silhouettes finissent par adopter une position de repos serein.
- 3-LA LUMIÈRE : Lentement, un disque lumineux fait son apparition en hauteur. Est-ce une lune, ou un autre objet astral ?
- 4-L'ÉCOULEMENT : Du disque lumineux se mettent à s'écouler des gouttes de lumière qui, en tombant au sol, forment une flaque lumineuse.
- 5-LA DÉCOUVERTE : L'une des deux silhouettes aperçoit la lumière au sol et se résout à s'en approcher.
- 6-LE CHANGEMENT : Au contact de la flaque de lumière, le corps de la silhouette se met à émaner depuis son point de touche.
- 7-L'APRENTISSAGE : D'abord effrayée, la silhouette se met lentement à apprivoiser puis à jouer avec la lumière.
- 8-LA DÉMONSTRATION : La silhouette lumineuse rejoint celle restée dans l'ombre et se met à l'éclairer de ses nouveaux appendices lumineux.
- 9-LE PARTAGE : Les deux silhouettes nourrissent leurs membres à la source de lumière au sol et s'éclairent mutuellement, trouvant de nouvelles façons d'être en relation avec l'autre, et l'environnement.
- 10- LE TARISSEMENT : Presque imperceptiblement, la flaque de lumière s'estompe au fur et à mesure des jeux des silhouettes.
- 11- LA RÉALISATION : Les silhouettes prennent conscience de la disparition prochaine de la source de lumière.
- 12- LA PANIQUE : Les silhouettes tentent de faire perdurer la lumière et de se l'approprier personnellement.
- 13- LA PERTE : Toute trace de la lumière s'estompe, et les silhouettes se retrouvent dans la même ambiance qu'au début mais désespérées avec un sentiment de manque.

## ANNEXE B

### Synopsis de prestation lumineuse/gestuelle en 11 tableaux

#### ENTRÉE DU PUBLIC

La scène est noire, l'éclairage public plutôt clair. Éclairages rasants le sol des différents paliers si possible. Ambiance sonore à déterminer

#### DÉBUT DU SPECTACLE

La lumière et le fond sonore se font de plus en plus intenses jusqu'à une apogée presque insoutenable, puis instantanément, le noir et le silence.

#### 1-PRÉSENTATION

Après un moment, une lumière très ténue et un nouveau fond sonore font tranquillement leur apparition. On peut à peine apercevoir deux silhouettes dans la pénombre ambiante. Doucement, les deux silhouettes se mettent en mouvement, comme se réveillant. On ne doit pouvoir les associer à aucune civilisation connue. Les deux silhouettes vaquent à leurs occupations quotidiennes de façon conjointe et indépendante.

#### 2-LE CALME

Après avoir évolué dans la pénombre durant quelque temps. Les deux silhouettes finissent par adopter une position de repos serein.

#### 3-LA LUMIÈRE

Lentement, une flaque lumineuse fait son apparition au sol.

#### 4-LA DÉCOUVERTE

L'une des deux silhouettes sort de son repos, se retourne et aperçoit pour la première fois la flaque de lumière au sol. D'abord habité par la répulsion, voir endolori par cette vision, il finit par la regarder, figé. Il se résout finalement à s'en approcher, non sans faire de grands détours afin d'analyser la chose. Ce faisant, il découvre la vue de son environnement immédiat, son bras, une roche, une partie de mur. Puis, au fil de ses explorations à proximité de la flaque de lumière, il se met à tâter celle-ci intensément de son pied pour connaître la nature de cet objet troublant. N'ayant rien senti d'autre que le sol, il contemple avec ardeur l'étrange objet. Finalement il y pose résolument son pied.

#### 5-LE CHANGEMENT

Éblouie par la flaque de lumière, en déplaçant son pied, la silhouette ne se rend pas compte qu'au contact de la flaque, celui-ci s'est mis à émaner depuis son point de touche. Toujours intrigué par la flaque de lumière, il s'éloigne afin de mieux juger de la nouvelle chose. C'est une fois à l'écart qu'il aperçoit la lumière émanant de son pied. La seule vue de la chose le fait sursauter et paniquer. Tentant de se défaire de la lumière, il se démène et finit par se calmer faute de douleur ou de résultat.

#### 6-L'APRENTISSAGE (jeux solo)

La silhouette se met lentement à apprivoiser et à jouer avec la lumière provenant de son pied jusqu'à ce que celle-ci finisse par s'estomper. La silhouette retourne alors vers la flaque de lumière au sol. La silhouette rejoint la source mais cette fois pour illuminer sa main. Nouveaux jeux exploratoires avant que la lumière de main ne s'estompe à son tour. Le troglodyte « charge » ensuite ses deux mains à la source. Joue avec les nouvelles possibilités jusqu'à ce que les deux membres finissent par s'éteindre. La silhouette reste méditative quelques temps dans le noir.

#### 7-LA DÉMONSTRATION

La silhouette lumineuse redevenue sombre s'illumine une main et rejoint la silhouette restée dans l'ombre pour la sonder un peu et en apprécier l'apparence sous la lumière. D'abord effrayée, la silhouette sombre réagit beaucoup moins fortement que ne l'avait fait la première puisque sa propre intégrité corporelle n'est pas en cause. Après une courte période d'analyse, la première silhouette attire la seconde vers la source de lumière un peu plus loin et lui démontre le transfert au contact ainsi que la persistance suivant la durée de celui-ci.

#### 8-LE PARTAGE (jeux duo)

Les deux silhouettes nourrissent leurs membres à la source de lumière au sol et s'éclairent mutuellement, trouvant de nouvelles façons d'être en relation l'une avec l'autre, et avec l'environnement. Durant cette période les silhouettes abandonnent imperceptiblement la position accroupie pour adopter une stature plus verticale. De la même manière, la flaque de lumière au sol s'estompe au fur et à mesure des jeux des silhouettes.

#### 9-LA RÉALISATION

Les silhouettes prennent conscience de la disparition de la source de lumière.

#### 10- LE COMBAT

Les silhouettes se disputent physiquement avec ce qui leur reste de lumière. Après un moment elles tentent de se réconcilier et nous observons que ces deux silhouettes ont maintenant une attitude corporelle semblable à celle des humains.

#### 11- LA PERTE

Lentement, toute trace de la lumière s'estompe, et les silhouettes se rejoignent, désespérées et avec un sentiment de manque pour affronter de nouveau la noirceur.

ANNEXE C  
Extraits des commentaires des spectateurs

Commentaires lors des discussions

Première représentation.

Claude Lemieux (acteur et metteur en scène) : se remémore un sous-sol d'église de son enfance visité armé de bougies et lampes de poches pour s'amuser à se faire des peurs. Impression de jeu amusant. Notion ludique.

Johanne Rodrigue (marionnettiste) : question sur la qualité des ombres produites avec les diodes.

Charles Bélanger (étudiant au CÉGEP) : parlant de la sensibilité et de l'émotion- C'est clair que l'éclairage peut amener une part émotive, mais la technique employée permet des possibilités particulières, de par la proximité accrue.

Dame inconnue : Se rendant compte que la bande son n'offre que peu de repères, se questionne sur le médium donnant le rythme de la pièce. Elle aura de la misère à saisir que ce sont les performeurs qui donnent le rythme, mais que le contrôle de la lumière revient à la régisseuse

Johanne Rodrigue (marionnettiste) : Souligne le rythme lent de la présentation et dégage l'intérêt du court moment dynamique et surtout de la possibilité de varier les rythmes de mouvements.

Catherine Décarie (Agente de voyage) : Point de vue d'une cartésienne autoproclamée. Remarque la texture et les contrastes possibles de par la proximité des sujets et des sources. Sensation d'intimité avec les performeurs tendait à oublier les autres membres du public. Souligne son désir de participer avec les performeur à l'aide d'une lampe pour elle.

Johanne Rodrigue (marionnettiste) : Produit le même effet qu'un zoom de caméra. Se questionne sur ce que peuvent percevoir les interprètes des ombres portées qu'ils produisent.

Dame inconnue : Était intéressée par le nouveau regard sur le mouvement. Elle percevait l'éclairage en mouvement comme un nouveau type de personnage abstrait.

Sophie Vajda (comédienne) : Entrevoit un grand intérêt pour une utilisation dans le cadre d'une représentation de théâtre traditionnel. Elle a aussi remarqué la possibilité de mouvoir les ombres.

Deuxième représentation.

Homme inconnu 1 : exprime un malaise en lien avec la faible utilisation de certains éléments du décor

Josée Marcil (responsable communautaire) : La lumière faisait bouger le décor et faisait elle-même office de personnage. Evocation de la caverne de Platon

Stephane Ménigot (concepteur d'éclairages) : Apprécie le choix monochromatique et l'utilisation de sources uniques parce qu'en réduisant le nombre des sources, on en apprécie la qualité. Évoque, pour lui, le clair-obscur.

Dame inconnue 3 : Appréciait le lien direct entre les performeurs et la lumière. Cela donnait pour elle une tangibilité à la lumière, lui conférant une qualité de personnage, d'objet physique, comme une extension du corps.

Homme inconnu 3 : Se demande si l'emploi de ces sources dans un environnement plus lumineux peut être perceptible.

Claude Gélinau (représentant des ventes de la brasserie Labatt) : Aime la présentation. La technique d'éclairage employée transforme sa perception de ce qui est montré. Il avait l'impression que le performeur gravissait une montagne. Apprécie l'évolution subie par les personnages qui lentement prennent la posture debout. Est estomaqué par le transport corporel de la lumière.

Tania Hernandez (mime corporel) : Se remémore un souvenir d'enfance où tournant rapidement autour d'une statue, elle prenait conscience de la manière uniforme dont chaque côté était éclairé. La technique observée durant la présentation permet, selon elle, une perception semblable. Elle apprécie la possibilité que la technique apporte de s'éclairer en tant que silhouette et de se déplacer tout en continuant de s'éclairer comme telle. Elle apprécie également la possibilité d'avoir deux personnages collés dont un est en silhouette et l'autre (derrière) est éclairé, ou encore la possibilité de se déplacer en permettant à son ombre de suivre le mouvement. Ce sont trois types d'utilisation qu'elle estime impossibles à réaliser avec d'autres techniques. Elle trouve cependant le décor horrible puisqu'il ne met pas en valeur les silhouettes humaines, ne met pas en valeur les ombres et est dangereux pour les performeurs parce qu'il est accidenté.

Troisième représentation.

Dame inconnue 1 : A perçu une histoire épique comme la guerre du feu au cinéma, mais aussi quelque chose d'intime comme au théâtre mais avec une poésie et une texture magnifiée.

Homme inconnu : A eu beaucoup de misère à comprendre comment était contrôlé l'éclairage corporel. Il cherchait à voir quelles actions posaient les performeurs pour allumer et éteindre leurs sources de lumière. Jusqu'au moment où il a compris que le tout était contrôlé depuis la régie.

Cécile (retraîtée) : A ressenti comme un état métaphysique dû au transport corporel de la lumière.

Sacha Ouellette-Deguire (danseur et mime corporel) : Le fait que l'éclairage soit bougé par des humains confère à la lumière quelque chose d'humain.

Nancy Bussière (conceptrice d'éclairages et enseignante) : Apprécie le paradoxe entre l'attention normalement portée à ce qui est mis en lumière (ce qui est éclairé), et l'intérêt suscité par les ombres produites et le maniement des sources elles même.

Dame inconnue : Normalement quand l'éclairage est bien fait on ne le remarque pas, on remarque seulement quand il dérange. Mais ici c'est par la lumière que les personnages se touchent. Il n'y a pas de contact entre les personnage qui ne s'effectue par le biais de la lumière. La lumière devient un personnage.

Homme inconnu : D'habitude l'éclairage a un rôle « d'ambiançeur », mais ici il tient un rôle de narrateur. La lumière racontait une histoire en plus des performeurs.

Patrice Dubois (co-directeur du théâtre petit à petit, metteur en scène, et comédien) : Avez vous fait des tests avec un environnement plus lumineux?  
(En vue d'une utilisation comme accent dans une performance dramaturgique plus théâtrale.)

Michel Catudal (scénographe et enseignant retraité) : Fait un lien avec les techniques d'éclairage supposées des rituels des humains de l'Age de pierre. Impute à notre présentation une filiation avec ces rituels ancestraux.

Nancy Bussière (conceptrice d'éclairages et enseignante) : Comment les acteurs ont-ils vécu le processus?

Muchel Catudal (scénographe et enseignant retraité) : sont-ce les interprètes qui suivent la lumière, ou la lumière qui suit les interprètes.

Commentaires envoyés par voies électroniques<sup>1</sup>

Bonjour Mathieu félicitations encore pour cette belle soirée que nous avons passée.

Dans cette pièce on se croit au début du monde dans le temps des hommes des cavernes ou encore sur une autre planète les gens n'ont pas la lumière ou encore découvert le feu donc ils se déplacent en rasant le sol (comme les pompiers lors d'une intervention) bravo aux acteurs pour leur performance et avoir su montrer cela. Ils ont su garder notre attention tout au long de la pièce il n'y a pas eu de longueur même si à certains moments la longueur du moment était voulu. Un élément important nous a intrigué tout au long de la pièce cette lumière ,son transport vraiment fantastique tout au long cela nous intriguait mais on ne pouvait comprendre on ne s'attardait pas à cela car on voulait en même temps suivre la pièce vraiment j'ai compris seulement après t'avoir rencontré après la pièce. Le décor était super on se croyait dans une grotte ou le sol lunaire (les roches contrairement à certains spectateurs étaient de merveilleux acteurs de soutien) même qu'au début je croyait que le garçon de la pièce grimpeait dans la montagne. La trame sonore venait rajouter très bien l'effet d'une grotte, de mystère c'était parfait.

Bravo encore j'ai hâte à ton prochain spectacle,

Claude

Bonjour Mathieu,

Voici quelques commentaires suscités par la prestation de *Sombre luminescence*. Je les ai également publié sur mon blogue (quasi privé) *Rives et dérives* : <http://rivesderives.blogspot.ca/2013/06/sombre-luminescence-mathieu-marcil.html> .

Le 13 juin dernier, j'assistais à une première, la mise en lumière(s) et en acte(s) de la réflexion artistique d'un ami. En effet, Mathieu Marcil nous offrait, dans la salle intimiste Alfred-Laliberté de l'UQAM, le fruit de son projet de mémoire-crédation. Mathieu m'avait déjà décrit les termes de cette création autour de la charge poétique d'une lumière portée par les interprètes. J'ai eu beaucoup de difficulté à m'imaginer la scène. Ce n'est absolument pas la qualité de l'explication de Mathieu qui est ici mise en cause, mais plutôt ma connaissance limitée du monde de l'éclairage. Le 13 juin,

---

<sup>1</sup> Les commentaires sont présentés tels que reçus.



donc, j'ai pu voir en oeuvre les images qu'avait semées Mathieu.

Nous avons assisté depuis un néant qui s'anime, ni plus ni moins, qu'à la découverte du feu (de la lumière) par l'Homme. Une source de feu (de lumière), créée par un éclair (?), intrigue un premier protagoniste qui s'en approchera et qui, par inadvertance, en sera imprégné. On verra alors la lente évolution du contrôle que l'homme pourra porter sur le feu (sur la lumière). Un contrôle sur l'*objet* lui-même, mais aussi et surtout un contrôle sur ses effets, sur la mise en lumière et la mise en ombre, dans une exploration solitaire et duale. La caverne où se meuvent les interprètes deviendra l'écran sur lequel se réalisera des jeux d'ombres et de lumières, mais aussi des jeux de communication entre les performeurs et des évocations poétiques susurrées à ceux et celles qui, dans l'ombre de la salle, assistent à cette sombre luminescence porteuse d'émotions primitives.

J'espère que ces quelques mots pourront, dans une infime mesure, contribuer à la suite de tes réflexions.

Directement du lac St-Jean, je te salue bien.

*Jean-Luc*

Hi Mathieu,

Bravo! That was a lot of work.

Here are a few observations... The opening was too long... no silhouette because of steep house rake.

4 hands together with light coming through... worked great.

Overall the idea worked best when it was not clear where light was coming from.

Fast sequences did not always line up with the sound.

Foot out of fire... brilliant.

The growing torso shadow on the wall worked well.

The storyline not always clear. I think these ideas will be most productive when they are mixed with traditional stage lighting... but you know that...

Maybe there are other ways to have the performers control the light...

merci,

Eric

Bonjour Mathieu

je n'ai pas assisté à la discussion après ton show car j'haï ça les gens qui s'écotent

poser des questions (je l'ai assez fait quand j'ai fait ma maîtrise) mais je comprends que pour toi c'est important, enfin bref...

Voici mes impressions dans le désordre

Sur le plan formel:        décors: super efficace pour recevoir la lumière  
                                   bande son: j'ai adoré les ambiances, la musicalité, les perspectives qu'elle offrait

L'argument de la mise en scène: au début je n'ai pas trop saisi ce qui se passait (un peu trop sombre mais c'était voulu ainsi) puis petit à petit j'ai compris où tu voulais en venir. Je ne te cacherais pas que, en partant, je n'aime pas vraiment la "danse" ou le "bougeage" mais ce que j'ai vu m'a fasciné. J'avais le cerveau constamment mitraillé d'images et il a dû travailler (mon cerveau) fort pour comprendre l'histoire (à vrai dire c'est surtout en retournant chez moi que j'en ai vraiment senti toute l'essence). Ce qui est une totale réussite à mon point de vue car laisser des impressions permanentes sur l'esprit du spectateur est une chose rare maintenant. J'avoue aussi avoir eu des questionnements quant à la pertinence de l'objet visuel. C'est le lot des shows de maîtrise que de se faire poser des questions aux spectateurs mais pour moi ce fut un constant travail de l'esprit.

Par moment je me suis dit que tu venais d'ouvrir une boîte de Pandore.

Je m'explique: Maintenant les chorégraphes pourront se passer d'éclairagiste pour faire leurs shows. Jusqu'à présent l'éclairagiste était le seul artisan de spectacle à être encore à l'abri de la prétention des artistes interprètes. Les acteurs/danseurs peuvent s'écrire des rôles/chorégraphies, se faire des décors, des costumes, choisir ou composer de la musique, faire leur propre mise en scène MAIS ils n'avaient pas accès à la lumière autonome. Tu viens de faire entrer la lumière au 21<sup>e</sup> siècle et dans les salles de répétitions et, par le fait même de nous sortir du processus. Maintenant on engagera des "techs" pour "ploguer" les lumières sur les acteurs/danseurs et ils feront le reste.

As-tu regardé le vidéo de Johanne Rodrigue (maîtrise en 1997 ?). J'y faisais l'éclairage. Elle m'avait demandé de lui faire une lumière qu'elle pouvait porter dans la main pour s'auto-éclairer. Comme la technique était ce qu'elle était j'avais fait appel à Alain Couture pour me "patenter" un tel objet. La limite de la chose en question restait le fil qui la reliait au circuit et donc à la console et en réduisait, par le fait même ses mouvements. (fin de la parenthèse)

Pour moi ta démonstration est une véritable réussite parce que tu as contribué à faire avancer la "science" ou l'art de l'éclairage ce qui ne s'était pas produit depuis des décennies (si on oublie les consoles, bien entendu ou les "D.E.L."). Les réflexions que tu nous forces à avoir sont aussi des signes que tu t'es adressé à notre intelligence

autant qu'à notre sensibilité et cela est ADMIRABLE.

Quant aux questions que tu poses dans le programme

- 1) La lumière gagnera toujours à être mue par des corps. De la profondeur, de l'intensité mais surtout de la spontanéité.
- 2) Outre le fait de souligner des zones spécifiques ("focus") sur des parties du corps ma réponse est non.
- 3) Pour l'instant je crois qu'elle apporte une contrainte supplémentaire (en plus d'avoir une partition corporelle ou textuelle) les performeurs devront composer avec cette nouvelle technique, mais à long terme c'est le spectateur aussi qui y gagnera.
- 4)Évidemment, car c'est le performeur (et non plus l'éclairagiste)qui décide ce qu'il veut nous montrer.
- 5)Pour ce qui est de la lumière, appelons-là "traditionnelle" c'est ce que j'ai tenté de faire moi-même avec ma maîtrise. Malheureusement peu de gens se rendent compte des effets (sauf quand ils sont gros ou grossiers) . Avec tes lumières c'est encore plus évident que c'est un outil dramaturgique pour la raison que j'ai expliqué en 4.

Voilà. J'espère que je ne te parais pas trop impertinent.

Retiens que j'ai beaucoup aimé ça ne serait-ce que par les impressions que ça m'a laissé (autant les négatives que les positives)

Salutations

Sylvain

Mathieu,

J'étais très heureuse pour toi en voyant ton mémoire-crédation. Quel travail que cette recherche! Bravo! Et ma foi, c'était couru... C'est très impressionnant de voir un spécialiste décortiquer, approfondir, se questionner sur les finesses de son art.

C'est très inspirant de voir un créateur chercher et remettre en question en expérimentant la nouveauté tout en gardant à l'esprit les fondements mêmes de sa discipline.

Alors bonne continuation dans ce processus de recherche.  
Profite bien de l'été, en tout cas un moment de répit bien mérité.  
T'embrasse. Amitiés,

Manonxx

Bonjour,

Je viens vous livrer mes commentaires suite à la soirée d'hier SOMBRE LUMINESCENCE. Merci de nous faire participer au processus.

Le jeu des performeurs y gagne car munis de ces lumières ils sont en mesure de rendre un « dialogue » qui ne pourrait s'exprimer autrement. C'est un outil dramaturgique en soi certainement. Un commentaire émis lors de la discussion d'hier m'est revenu. L'éclairage est souvent au théâtre, un élément que l'on observe lorsqu'il nous perturbe dans notre écoute de la pièce. C'est vrai que le contraste entre l'éclairage de l'avant prestation d'hier était trop intense pour passer à la pénombre pour revenir à l'éclairage du feu sous les performeurs. L'œil doit s'y faire avec difficulté. Merci encore et j'aimerais bien revoir des pièces de Lepage avec ces éclairages.

Salutations et bonne journée

Michel

Beau travail Mathieu, avoir gardé la sensibilité de la lumière, il était important de garder cette facette monochromatique et unisource pour créer le lien entre la lumière et son ombre. J'ai aussi apprécié les personnages qui savaient s'effacer, n'être que des vecteurs. J'ai questionné toutefois les volumes de la scénographie, mais c'était aidant en début de prestation pour nous offrir un cadre, probablement celui d'un lieu des origines... J'ai passé un bon moment! belle sensibilité! Continues

Bonjooour M.L.G.M.L.!

Mais comme les mots ne me sont pas venus pour avoir laissé place à l'émotion... comme votre travail m'a touchée, émue, bouleversée.. il a aussi su stimuler mon imagination, mes sens.. il m'a amené des questions sur la vie, m'a transporté dans un espace inconnu et puis magnifique est ton travail... Mathieu ce fut très précieux d'y être hier soir..merci. Merci, il me semble que ce mot est anodin quelquefois quand on voudrait exprimer plus... Tu as su pousser ton questionnement plus loin.. et en faire un sublime travail de maîtrise... Pour moi, ce qui m'a encore plus chamboulé, c'est comme tu as su éveiller mon côté émotif... Je suis une personne qui capte beaucoup par l'émotion... Et là tu as su à travers ton médium accentuer, intensifier, renforcer l'émotion, le temps, l'espace... souvent c'est plus dans les tons de voix qu'on capte l'émotion au théâtre souligné par l'éclairage.. dans la danse "contemporaine" c'est le mouvement.. et aussi amplifié par l'éclairage. Hé bien pour moi hier.. c'est la lumière qui était au premier plan et toute en beauté.. "Tadammm"!!!

M.L.G.M.L.

je vous lève mon chapeau,

je vous salue d'un signe de tête (signe de respect)

Je vous dit Bravo.. c'était Plusquemieuxetmêmeplus!!!!

Ébloui elle fut, la Chaperonnette à pois!

Xx

Salut Mathieu !

Tout d'abord, bravo pour ta pièce, ça m'a beaucoup plu !

Voici mes impressions, en réponse à tes questions.

En premier, tu te demandais si la lumière portée par le corps des interprètes pouvait être poétique...

Je pense que tu avais déjà la réponse avant même de commencer le processus (et moi aussi...), mais la preuve est faite !

Les questions plus spécifiques, dans l'ordre du programme :

1. Je pense que pour toutes ces questions, la réflexion est commune à toute forme de technologie : si le procédé est au service du propos, et non une fin en soi, alors oui. Dans ton cas, la particularité était que la lumière, en plus de supporter le message, était également une partie du message...
2. Le côté organique dont tu parlais ajoute beaucoup de sensibilité au jeu des acteurs. Ce procédé est beaucoup plus souple que l'éclairage traditionnel, où un régisseur se contente souvent de peser sur GO pour déclencher des réglages qui sont figés, peu importe ce qui se passe réellement sur scène.
3. Si l'espace à quelque chose à dire, alors oui.
4. Oui, c'est effectivement un outil de plus dans le coffre !

Maintenant, la suite sera de déterminer non pas seulement si ce procédé est porteur, mais porteur de quoi, et dans quelles circonstances.

Bonne poursuite !

*Benoit*

Bonjour Mathieu,

Voici mon très humble compte-rendu pour ton projet. Je ne suis pas un intellectuel et j'ai du mal à bien exprimer ma pensée mais c'est de bon coeur.

La lumière gagne-t-elle quelque chose à être mise en mouvement par des corps?

Il me semble que oui, car auto-portée, la lumière se meut autant que les corps qui les portent. Elle se prolonge ou se raccourcit selon les surfaces qu'elle rencontre, qui la redirigent, la réfléchissent, la bloquent, la multiplient... Elle devient une prolongation du langage corporel, la lumière peut ainsi bouger au rythme des mouvements du corps et l'appuyer. Mais elle peut aussi avoir son propre langage, sa propre chorégraphie. Reste à savoir qu'est-ce qu'on attend d'elle: que cette lumière soit un accessoire comme le maquillage sur la peau peut en être un ou qu'elle soit partie prenante de "l'histoire". Quand la lumière devient le sujet, ça voudrait immédiatement dire autre chose.

Le corps gagne-t-il quelque chose à s'auto-éclairer?

Oui, il gagne en signification, il manifeste ainsi sa force, sa faiblesse, il devient plus malléable, il devient un petit décor dans le décor. Sans abus, le corps parle plus en s'auto-éclairant. Il y a tout plein de possibilités à explorer pour justement comprendre si le corps y gagne en clarté, en poésie, en métaphore, en imaginaire, en émotions... Il faudrait alors aussi se demander s'il y perd quelque chose.

Le procédé d'éclairage corporel apporte-t-il quelque chose au jeu des performeurs?

La réponse est encore oui mais il y a le danger que le procédé nuise au jeu; que les corps à ce moment-là en deviennent prisonniers. Techniquement, il est certain que le fait de devoir cacher les sources lumineuses crée une contrainte qui ne devrait pas être transmise au public. Si la lumière n'est pas le sujet et qu'elle accompagne l'histoire, en isolant par exemple de façon volontaire le personnage, ce procédé peut ajouter une couche supplémentaire au jeu ou même réduire ce même jeu en délimitant un espace éclairé, un membre du corps ou une zone autour de lui. La peur ou la tristesse ou même l'euphorie pourrait alors être exprimée de façon plus concentrée, en soulignant l'émotion.

Ce procédé apporte-t-il quelque chose à la perception de l'espace?

Je pense que c'est l'aspect qui m'est le plus évident. Quand la lumière est projetée en pleine noirceur, notre oeil cherche la lumière et oublie un peu l'extérieur de la zone éclairée, on a donc une tendance à faire la focalisation sur cette zone. Le cerveau crée un microcosme instantanément. C'est pourquoi, je serais encore plus curieux de voir ce procédé employé au beau milieu d'un éclairage plus conventionnel. Au début de Sombre luminescence, quand il n'y a pas de lumière forte et que tout est dans la pénombre, je regardais partout et j'avais plus tendance à voir un tout dilué. Dès que le "feu" central s'est allumé, mon intérêt a grandi et quand le pied du performeur s'est éclairé, ma perception de l'espace s'est divisée en plusieurs lieux; la caverne, les zones "privées" des personnages et la découverte de la surface du sol par ce pied éclaireur.

Peut-on considérer la lumière auto-portée comme un outil dramaturgique?

Un outil oui, et même un sujet. Elle peut créer d'autres images que celles qui sont là sur scène. À un certain moment dans Sombre luminescence, le corps de Malou me donnait l'impression qu'elle avait une jambe au bout d'une épaule, ça devenait cadavérique (Guernica / Picasso). Il y a eu aussi un effet de film d'animation quand Vincent éclairait Malou accroupit immobile mais qu'il la faisait courir sur place en déplaçant la source de lumière. Quand les ombres projetées sur le mur du fond bougeaient alors que les corps restaient apparemment immobiles, ça donnait place à une autre dimension. Comme du cinéma au théâtre. La courte séance où on a pu voir Vincent appuyé par une musique techno de quelques secondes changé d'éclairage aux mains (gauche droite) nous a laissé dans une toute autre énergie. Lorsqu'une lumière était mise en évidence sur un personnage, on pouvait tout de suite sentir l'isolement du deuxième laissé dans sa partie sombre.

#### Conclusion

J'ai pris cette représentation comme un spectacle en soi et non pas comme un laboratoire. J'ai donc apprécié ce que j'ai vu et je te félicite pour ton projet. J'ai hâte de voir toutes les autres possibilités que l'avenir pourra nous apporter.

Dans un contexte plus exploratoire, je serais curieux de voir ce procédé où la lumière ne serait pas le sujet, le centre de l'histoire, de l'attention. Le choix de la "caverne" (je pense que tu disais que ce n'était pas cela que tu voulais au départ), le fait de ne pas avoir de texte, le contraste noirceur/lumière, le jeu minimaliste des interprètes, le mur derrière, le feu lumineux, le côté organique, les ombres projetées au mur, tous ces choix ont peut-être de façon trop évidente mis la lumière en avant-plan comme le sujet. Par ce fait même, ça a peut-être été un piège pour moi où il était difficile de trouver l'apport du procédé lumineux puisqu'il était le centre, le pourquoi de l'interaction entre le décor, les interprètes, leur histoire.

C'est pourquoi, je me demande quel aurait été la différence si on avait assisté à une expérience moins mise en scène mais plus technique, plus géométrique comme tu l'a abordé en discussion... Un genre de jeu "avant-après" ou disons "avec-sans" procédé d'auto-éclairage. Mais je crois que l'essentiel a été atteint, c'est-à-dire qu'il y a un intérêt à poursuivre dans cette recherche car ça m'a permis de vivre quelque chose de magique.

Bonne continuité pour les deux représentations à venir!!! et Bravo encore pour votre merveilleux travail!!

Merci et au plaisir,

Pierre

Bonjour Mathieu,

Ton mémoire-création présenté hier soir, m'a plongée dans mes souvenirs de mon propre mémoire-création en '91.

L'ombre et la lumière.

Quand l'acteur porte sa lumière, il peut la contrôler pour indiquer où porter le regard des spectateurs, il se peut aussi qu'il soit à la merci de cette lumière, de ce qu'elle dévoile et la poésie se trouve dans l'ombre projetée. Et dans ton processus, l'effet de surprise de cette lumière est très intéressant, que dire de sa portabilité qui augmente les possibilités.

Merci à Lucile de m'avoir informée de ton mémoire. J'aimerais beaucoup qu'on en discute...

Johanne Rodrigue

Bonjour Mathieu,

Je te joins une traduction très sommaire que j'ai faite d'un document promotionnel de l'expérimentation d'*Il corpo sottile* sur DVD.

Johanne Rodrigue

Sombre luminescence de Mathieu Marcil. C'est à voir! Les acteurs portent un suit avec des lumières dans la paume des mains et sous les pieds. Les seules sources de lumière sont portées par les performeurs et ça crée une ambiance hyper intime entre la scène et la salle. Des corps qu'on découvre peu à peu, des mouvements de déploiements qui n'arrêtent jamais de se déployer! C'est à voir. Metteurs en scène, danseurs, acteurs, ou curieux, allez voir ça. Judith Jasmin UQÀM. Vendredi et Samedi 20h

Commentaires émis de vive voix aux cours de rencontres subséquentes par hasard.

Mme. ??? (Aide à la recherche de la bibliothèque des arts de l'UQÀM) : Mr. Marcil, vous êtes un poète !



## BIBLIOGRAPHIE

## Lumière

- Agence culturelle d'Alsace. (2004). *A.B.C. de la lumière*. Alsace : Sélestat
- Arent Safir, Margery (dir.). (2011). *Robert Wilson*. Paris : Flammarion.
- Atkinson, Anthony P. Dittrich, Winand H. Gemmell, Andrew J. Young, Andrew W. (2004). Emotion perception from dynamic and static body expressions in point-light and full-light display. *Perception*, 33(6), 717-746.
- Bablet, Denis. (1965). *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris : Centre national de la recherche scientifique.
- Bablet, Denis. Bablet-Hahn, Marie-Louise. (1981). *Adolphe Appia 1862-1928 acteur-espace-lumière*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Bablet-Hahn, Marie-Louise (1983). *Adolphe Appia œuvres complètes tome 1*. Montreux : L'Age d'Homme.
- Bablet-Hahn, Marie-Louise (1992). *Adolphe Appia œuvres complètes tome 4*. Genève : L'Age d'Homme.
- Bellman, Willard F. (1974). *Lighting the stage*. New York : Chandler Publishing Company.
- Bonafoux, Pascal. (1990). *Rembrandt : le clair, l'obscur*. Italie : Gallimard.
- Burian, Jarka M. (1970). Josef Svoboda : Theatre artist in an age of science. *The Johns Hopkins University Press*, 22(2), 123-145.
- Ciddor, Andy. (2003). The Color of movement. *Stage Directions*, 16(11), 54-57.
- Demascolo, Matt. (2010). Making the movers into followers. *Stage Directions*, 23(8), 44-44.
- Divaldelni, Ůstav. (1967). *Josef Svoboda*. Prague : Prague Theatre Institute.

- Flocon, Albert. (1987). *Scénographies au Bauhaus Dessau 1927-1930*. Paris : Garamont/Archimbaud.
- Friedrich, M. C. (2008). Moving slower (and louder than light). *Stage Directions*, 21(7), 16-17.
- Gaudry, Daniel. (2008). *La lumière : Expériences, pratique et savoir-faire* (2<sup>e</sup> éd.). Bruxelles : De Broeck.
- Gregori, Mina. (1995). *Caravage* (O. Ménégaux, trad.). Paris : Gallimard/Electa (original publié en 1994).
- Hejna, Jakub. (2011). Les Tchèques célèbres et moins célèbres. *Josef Svoboda, scénographe-magicien vu par son petit fils*. [enregistrement web] radio Prague. Consulté à l'adresse <http://www.radio.cz/fr/article/135401>
- Lacau-St Guily, Agnès. (1994). *Caravage, au nom de la mère*. Belgique : Mame.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. (2006). *Lire la peinture de Rembrandt*. France : Larousse.
- Le Floch, Jean-Claude. (1995). *La Tour : le clair et l'obscur*. Paris : Herscher.
- Lumley, Henry de. (2006). Il y a 400 000 ans : le feu, un formidable facteur d'hominisation. *Comptes rendus Palevol*, 5(1-2) 149-154.
- Marcadé, Isabelle. (2004). *Le Nouveau-Né de Georges de La Tour*. Paris : Scala.
- Moldoveanu, Mihail. (2001). *Composition, lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson*. Paris : Alain de Courcuff.
- Molinié, Anne-Sophie. (2006). *Rembrandt d'ombre et de lumière*. France : A Propos.
- Pillbrow, Richard. (1979). *Stage lighting*. New York : Drama Books Specialists.
- Reid, Francis. (2000). *Pratique de l'éclairage scénique. Matériels et applications pratiques* (R. Bouillot, trad.). Paris : Eyrolles (Original publié en 1998)
- Wiens, Birgit. (2010). Modular settings and 'Creative Light' : The legacy of Adolphe Appia in the digital age. *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, 6(1), 25-39.

## Corporalité

- Alepin, Francine. (1999). *Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la Formation de l'acteur*. (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Current, Richard Nelson. (1997). *Loie Fuller. Goddess of light*. Dexter : Northeastern University Press.
- Decroux, Étienne. (1994). *Paroles sur le mime*. Paris : Librairie théâtrale.
- Diserens, Corinne. Schlemmer, C. Raman. Schlemmer, Oskar. (1999) *Oskar Schlemmer*. Lyon : Réunion des musées nationaux.
- Garelick, Rhonda K. (2007). *Electric Salome*. Princeton : Princeton University Press.
- Lista, Giovanni (1994). *Loie Fuller. Danseuse de la belle époque*. Paris : Stock.
- Lorelle, Yves. (1974). *L'expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre*. Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Louis, Murray. (2005) *The Nikolais/Louis dance technique : a philosophy and method of modern dance*. New York : Routledge.
- Marraud, Hélène. (2005). *Rodin. La main révèle l'homme*. Paris : Musée Rodin.
- Michaud, Éric. (1978). *Oskar Schlemmer théâtre et abstraction*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Pezin, Patrick. (2003). *Étienne Decroux, mime corporel*. Saint-Jean-de Védas : L'Entretemps.
- Rousier, Claire. (2001). *Oskar Schlemmer l'homme et la figure d'art*. Pantin : Centre national de la danse.
- Sacks, Oliver. (1999). *Premier regard* (C. Cler, trad.). Paris : Seuil.

## Intermédialité

- Banff Banff Center. (1991). *Virtual seminar on the bioapparatus*. Canada : Auteur.
- Bielicky, Michael. (2003). *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Londre : The MIT Press.
- Bolter, Jay David. Grusin, Richard. (1999). *Remediation. Understanding new media*. Londre : The MIT Press.
- Goldscheider, Ludwig. (2003). *Rodin*. (X. Bernard, trad.). Paris : Phaidon.
- Graham-Dixon, Andrew. (2009). *L'histoire de l'art en images*. Montréal : Hurtubise.
- Guillemette, Lucie. Hébert, Louis. (2009). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Huyghe, René. (1955). *Dialogue avec le visible*. France : Flammarion.
- Oosterling, Henk. Ziarek, Ewa Plonowska. (2010). *Intermedialities. Philosophy, Arts, Politics*. Lanham : Lexington Books.
- Rodrigue, Johanne. (1993). *Machinations nocturnes*. (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Salter, Chris. (2010). *Entangled : Technology and the transformation of performance*. Cambridge : The MIT Press.

### **Approches théoriques**

- Gosselin, Pierre. Le Coguieq, Éric. (2006) *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'université du Québec.
- Larouche, Claude. (1988). *Théâtre total et jeu de l'acteur : Théorie et Pratique d'Adolphe Appia*. (mémoire de maîtrise inédit) Université du Québec à Montréal.
- Laurier, Diane. Gosselin, Pierre. (2004). *Tactiques insolites*. Montréal : Guérin.
- Moustakas, Clark E. (1990). *Heuristic research. Design, methodology, and applications*. États unis d'Amérique : Sage Publications, inc.

Sellami-Vinas, Anne-Marie. (1999). *L'écriture du corps en scène une poétique du mouvement*. (Thèse de doctorat inédit) Université de Paris.

Tanizaki, Jun'Ichiro. (1977). *Éloge de l'ombre* (R. Sieffert, trad.). Paris : Publications orientalistes de France (Original publié en 1933)

### **Pages web**

<http://thecreatorsproject.com/blog/led-suit-turns-users-into-a-surface-for-audiovisual-performance?mid=54>

<http://www.cirquedusoleil.com/fr/shows/michael-jackson-tour/videos-extras/videos.aspx>

[http://www.dr-popeye.com/lighting\\_choreographer\\_e.html](http://www.dr-popeye.com/lighting_choreographer_e.html)

<http://www.youtube.com/watch?v=bip5KkYE3M8&feature=related>