

Le voir **tensif** comme mode de  
l'imaginaire. Étude du rapport au  
lumineux dans la création de la pièce  
de théâtre **L'ombre incongrue de F.**

L'outillage théorique relatif, de près ou de loin, à ce que l'on appelle la « sémiotique des passions<sup>1</sup> » constitue certainement une ouverture intéressante vers une reconfiguration du rapport de l'analyste ou du producteur au théâtre. Alors que François Rastier prétend que celle-ci « semble [...] résulter d'une involution spéculative<sup>2</sup> », je considère plutôt cette prise en compte du sujet regardant de bon augure. Principalement depuis les travaux de Merleau-Ponty<sup>3</sup>, c'est l'intégration du corps comme interface d'être-au-monde dans le procès de la signification qui donne, d'une part, la possibilité à la critique théâtrale

---

1. Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.

2. François Rastier, « De la sémantique à la sémiotique », *Débats sémiotiques*, vol. 6, n° 1-2, Société de sémiotique du Québec, 2000, p. 5-15.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.; *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 1996, 103 p.

d'affiner sa sensibilité analytique et, d'autre part, aux créateurs d'avoir accès à un appareillage précis de compréhension du sensible. En effet, cette sémiotique du continu s'évertue à imaginer

sous les structures élémentaires de la signification et à chaque passage d'un niveau dans un autre, jusqu'aux structures discursives les plus superficielles, ce que Jacques Fontanille et Claude Zilberberg appellent un espace tensif, où sont régies les modulations de l'énergie propre à l'activité perceptivo-énonciative<sup>4</sup>.

Entre l'état d'âme du sujet et l'état de choses produit par les textures lumineuses<sup>5</sup>, l'analyste et le producteur peuvent prendre en compte ce décalage, cette *imperfection*<sup>6</sup> fondatrice de l'esthésie et motrice des tensions énergétiques qui préfigurent et participent à l'émergence des structures actanciennes.

Or, ce qui pourrait être appelé l'« analyse tensive » pour nous, « création tensive » pour les producteurs, n'expose en fait que des modulations énergétiques, des organisations schématiques de l'espace ou de l'intensité lumineuse, *internes à l'objet artistique*. L'espace tensif ou continu dont il est ordinairement question est circonscrit dans un cadre; il est séparé du soi. En d'autres termes, il est une image, *le produit d'un imaginaire* à l'intérieur duquel n'apparaît « ni sujet, ni objet, mais seulement les "effets sources" et les "effets cibles" de tensions élémentaires<sup>7</sup> ». Bien que différente à certains égards, *l'image tensive* s'apparenterait à celle de champs magnétiques ou à des modélisations produites par les informations recueillies par des capteurs infrarouges : les formes produites sont en fait des représentations de vecteurs de forces à la fois de types photoniques et

---

4. Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, vol. 46-47, 1996, p. 3.

5. Concept proposé par Shawn Huffman dans « La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre », *L'annuaire théâtral*, n° 26 (automne), 1999, p. 69-83. Celui-ci décrit à la fois les articulations de la lumière visibles sur la scène et lisibles dans le texte.

6. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, 99 p.

7. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 7.

affectifs. Ainsi, il serait possible de croire que la sémiotique des passions qui se soucie de l'univers lumineux permet l'instauration d'un *imaginaire tensif*, un mode particulier du voir qui a pour effet d'influencer le travail de l'analyste ou du producteur. Ce voir tensif consisterait en une pratique de création ou d'analyse fondée sur un imaginaire qui serait l'espace principal d'investigation de la sémiotique des passions : l'espace continu. La tâche principale de mon étude consistera à retracer certains signes faisant la preuve de l'existence du voir tensif à travers la constitution de textures lumineuses.

Mais avant de tenir la notion de voir tensif pour valide, celle-ci soulève une problématique dans son application présente. En effet, comment est-il possible de se positionner comme énonciateur d'un discours fondé sur un voir tensif alors que celui-ci prend sa source dans un espace dépourvu de scission entre sujet et objet? Cette séparation est, selon la lecture de Husserl par Kristeva, le fondement de tout discours signifiant :

[L'ego transcendantal] met en parenthèse tout ce qui est hétérogène à la conscience. Cette mise entre parenthèses se donne sous l'aspect de l'*objectivité* toujours déjà présente [notamment] dans l'activité linguistique en tant que catégorie *nominale* renvoyant à une « chose » depuis toujours visée et saisie<sup>8</sup>.

Chez Julia Kristeva, est appelée *phase thétique* « cette coupure produisant la position de la signification<sup>9</sup> » et organisant l'espace en espace symbolique. Mais, si nous admettons, avec la sémiotique des passions, l'existence d'une interdépendance entre les états de choses et les états d'âme dans la construction de structures actanciennes ou de stratégies discursives, comment pouvons-nous maintenir cette séparation implicite qui, justement, ne rend pas compte du procès de la signification à l'intérieur duquel nous, en tant qu'analystes ou producteurs, nous situons? De l'autre côté, comment pouvons-nous énoncer quoi que ce soit sans cette phase thétique, sans la discrétisation nécessaire au discours signifiant?

8. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 31.

9. *Ibid.*, p. 41.

De plus, le voir tensif brouille une autre limite. Ce n'est plus l'*objet* théâtral qui est visé par le sujet, mais l'*événement* théâtral qui l'englobe. L'analyste ou le créateur ne se préoccupe plus de ce qui se tient devant lui comme « *matière pour l'activité et l'esprit*<sup>10</sup> », mais il prend part *corporellement* à ce qui arrive sans aucune distanciation puisque c'est « mon corps [entier qui] est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension<sup>11</sup> ». En pratiquant le voir tensif, il ne devrait plus exister de forme délimitant l'*objet* théâtral, ce dernier étant, tout au plus, conventionnellement établi comme « effet source » dans le cadre de l'*événement* théâtral. L'application radicale du voir tensif a pour effet de dissoudre les pôles sujet et objet, éliminant ainsi toute possibilité de discours signifiant et annihilant la distance nécessaire entre l'analyste et l'œuvre.

Afin de remédier à ces deux problématiques sans avoir à renoncer à l'investigation d'une *vision tensive*, j'opterai ici pour une position intermédiaire en usant d'une approche génétique d'une pièce autogérée ayant eu lieu du 25 février au 12 mars 2005 au Théâtre de la Chapelle : *L'ombre incongrue de F.*<sup>12</sup> Cette stratégie d'investigation permet deux choses : (1) En observant le rapport que peuvent entretenir les créateurs avec la dimension lumineuse de leur projet, il est alors possible de faire ressortir les éléments qui ont pu influencer la présence et le développement d'une *vision tensive* encore hypothétique. Je me pencherai donc sur les limitations textuelles, méthodologiques et techniques de la mise en forme de cette pièce. J'avance que, si *vision tensive* il y a, celle-ci est très sensible au contexte de production. Elle nécessite donc un terreau fertile pour se développer et s'afficher clairement comme outil de travail et d'analyse. (2) En me concentrant sur la production et non le produit, il m'est aussi possible de mettre en relation l'*objet* et l'*événement* théâtral

---

10. Paul Robert, Alain Rey et Claude Désirat [dir.], *Le Grand Robert de la langue française*, 2<sup>e</sup> édition revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1985, p. 2045 (je souligne).

11. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 279-280.

12. Théâtre incongru, *L'ombre incongrue de F.*, texte et mise en scène de Pascal Contamine, Montréal, Théâtre de la Chapelle, 25 fév. – 12 mars 2005.

avec les sujets qui sont mis en procès. *Objet et événement* devraient s'influencer mutuellement; il s'agirait d'interférences du même ordre que celles que l'on peut déceler lors du croisement de champs magnétiques. Par ailleurs, comme ce sont les participants au projet du Théâtre incongru qui sont mis en jeu dans l'analyse, il m'est possible, par le fait même, de conserver la distance nécessaire au maintien d'une certaine objectivité.

## Contexte de production et d'observation

La pièce *L'ombre incongrue de F.* est la suite d'un premier travail réalisé par un groupe d'étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Comme la pièce avait été présentée sous une forme différente moins d'un an auparavant, la majorité des gens impliqués dans le projet initial ont décidé de reprendre l'expérience et l'exploration, mais, cette fois, dans un cadre professionnel. Le projet était donc une reprise puisque, à l'inverse du principe de *ready-made*, celui-ci ne conservait de la première version que le titre. La méthodologie exploratoire proposée par l'auteur et le metteur en scène, Pascal Contamine, reprenait sensiblement les mêmes préoccupations que dans la première version. En effet, Contamine privilégiait dans les deux cas une approche fondée sur le développement individuel, la démocratisation du processus décisionnel et la liberté d'expression vis-à-vis de tous les participants au projet. La cohésion du travail était établie par l'identification préalable de trois défis collectifs qui, eux, devaient s'agencer avec la tentative d'accomplissement de trois défis individuels. Le projet rassemblant 19 individus, *L'ombre incongrue de F.* devenait donc l'outil de réalisation de soixante buts. Contrairement à la majorité des productions, celle-ci avait la particularité de prioriser l'émancipation individuelle et collective à travers le travail préparatoire sur l'idée de finalité de l'objet théâtral. Cette approche a eu un impact important sur la vision tensive des textures lumineuses, car elle a eu comme effet de rendre floue la visée collective en scindant la troupe en deux factions.

Le choix de cet objet reposait sur des préoccupations de différents ordres. Au départ, la connaissance de l'existence de ce projet et de son possible intérêt en ce qui a trait à la question des textures lumineuses

reposait essentiellement sur le titre. Il s'agissait alors d'une simple intuition de sa valeur, difficile à vérifier avant la première représentation. En effet, les contraintes temporelles et spatiales liées à l'accès à la salle de même que l'instabilité de la création due au travail en continuelle progression rendaient incertaine la question du traitement proprement tensif de l'ombre et de la lumière. C'est l'accès à une partie du travail de création et la possibilité de constituer un archivage vidéo<sup>13</sup>, chose rare dans le milieu théâtral, qui ont consolidé et confirmé mon choix. Le Théâtre incongru m'a permis d'ouvrir le champ d'investigation en rendant accessibles le processus créateur et, incidemment, l'implication des textures lumineuses et l'identification de ses limites dans ce type de travail. Cette ouverture fut néanmoins partielle puisque, d'une part, mon investigation a débuté après le début du projet, soit deux mois avant la première représentation et, d'autre part, il est évident que la présence d'un observateur extérieur durant certaines répétitions pouvait indisposer les comédiens. Je fus donc aiguillé par la scénographe et l'assistante metteur en scène sur les moments pertinents et propices à l'observation. En ce qui a trait à la création des décors et de l'éclairage, l'impossibilité d'assister à chaque moment de la conception fut contrebalancée par l'accès momentané à une partie des esquisses, des maquettes et des plans. Mais au bout du compte, la majorité des observations sur le travail de la lumière se sont déroulées durant l'écoute de conversations entre les différents participants et la mise en place de l'éclairage. Comme la rapidité des déplacements et des modifications d'intensité de même que la noirceur de la salle ne se prêtaient pas à la prise de notes, je ferai état du travail de la lumière en insistant sur des tendances et des récurrences fortes et significatives conservées par l'archivage vidéo. Un peu comme l'indique Jacques Fontanille dans son ouvrage dédié à l'étude des modalités de la lumière dans les textes littéraires, je devrai fonder mon argumentaire sur des phénomènes « d'ondulation, de modulations et d'enchevêtrements<sup>14</sup> » qui m'ont été perceptibles.

---

13. Les archives ont été amassées avec l'assentiment de Shawn Huffman dans le cadre de son groupe de recherche intitulé « Configurations lumineuses et le corps percevant dans le théâtre contemporain européen et nord-américain », subventionné par le FQRSC. Elles sont actuellement conservées sur différents supports numériques au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

14. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 5.

## La figurativité du texte dissimulant la vision tensive

Dans le projet du Théâtre incongru, la majorité des éléments de la seconde version de la pièce ont été totalement transformés. En revanche, malgré l'intention de l'auteur/metteur en scène de revoir en profondeur le texte, il a été convenu par une majorité des membres du groupe de conserver le canevas de la première version. Par conséquent, *L'ombre incongrue de F.* est restée, sur ce plan, essentiellement une prosopopée, inspirée de la théorie de l'inconscient de Carl Gustav Jung<sup>15</sup>, de la mort future du personnage principal. En somme, la mort de F., représentée par une femme en robe noire, est un archétype faisant partie du matériel psychique de l'inconscient collectif dissimulé derrière ce que Jung appellerait sa persona<sup>16</sup>. Le texte de la pièce se veut davantage une exposition des différentes relations que peut entretenir l'homme avec sa finalité, avec sa zone d'ombre, qu'un véritable travail sur le rapport entre le sujet et la lumière, même indirect. L'ombre, la lumière et la noirceur, lorsque celles-ci apparaissent dans le texte, ont essentiellement une fonction métaphorique. Pour cette raison, il est impossible de faire une analyse de l'effet de la lumière sur la circulation des valeurs et le découpage de l'espace seulement à partir du texte, car toute texture lumineuse y est thématifiée. Il n'y a donc pas de textualité lumineuse<sup>17</sup>. Ce seront les surfaces de la scénographie et les modulations d'éclairage qui constitueront vraiment la matière influente sur les états d'âme des sujets mis en procès à l'intérieur de l'objet théâtral.

15. Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1986, 287 p.

16. Pour Jung, la persona n'a rien de réel, elle n'est qu'un compromis entre l'individu et la société. Il s'agit du masque que l'individu revêt vis-à-vis de la société; il dérobe une partie de la psyché collective dont elle est constituée et donne l'illusion de l'individualité.

17. La notion de textualité lumineuse est inspirée de celle de texture lumineuse. Cependant, la textualité lumineuse renvoie au texte pris dans son sens commun; il s'agit d'une suite de caractères organisés en fonction d'un langage. Il est ici conçu comme un objet, ce qui nous différencie de certains sémioticiens. Chez Barthes par exemple, « le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire :/ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante;/ce n'est pas une structure, c'est une structuration;/ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement » (Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p. 13).

Selon ce qu'en dit Fontanille, la lumière est cependant une texture non langagière, un état de choses qui crée ou influence des tensions dans le corps du sujet de la représentation. Généralement, celles-ci apparaissent à travers les fractures ou les modulations du rythme discursif. Le rythme est un type de valence, relatif aux variations de l'activité perceptivo-énonciative du pôle sujet. Dans le texte de *L'ombre incongrue de F.*, il y a utilisation des modulations rythmiques du discours. Or, elles ne servent pas à rendre manifeste ce « versant subjectal de la valence<sup>18</sup> ». Le tempo, la cadence, la scansion et la pulsation du texte sont plutôt mis au service d'une intention carnavalesque, festive et humoristique qui mélange le spectaculaire au théâtral. Par exemple, après une hallucination causée par les médicaments que Pierre lui avait prescrits, F. force son ami à lui dire ce qu'il y avait dans ces comprimés. Pierre lui répond :

Rien. (*F. resserre l'emprise.*) Arrgh! En fait, du chlorothéophyllinate-diméthyl-aminoéthyl-benzydryl-éther, du paradi-chlorobenzène, de la quinquina succidara... il y en a beaucoup d'autres. Mais je te le jure qu'il n'y a rien qui transforme les vieilles mortes en jeunes. Ou alors pas à ma connaissance. Ce serait une première scientifique...<sup>19</sup>

L'accumulation de termes pseudo-pharmaceutiques produit ici une accélération du tempo qui modifie notre condition d'attention en nous faisant débrayer de l'espace thétique pour entrer dans une simple perception des sonorités. Il n'y a pas saisie d'articulations de sèmes. « En revanche, c'est la *matière* de l'objet en soi [le *dire*] qui est questionnée, de l'objet du monde qui est là, rayonnant l'énergie et qui ne touche le sujet qu'accidentellement<sup>20</sup>. » Or, dans ce cas-ci, la fracture rythmique du discours ne fait pas vraiment ressurgir la dimension thymique du sujet, encore moins en ce qui a trait à une quelconque texture lumineuse. En fait, l'écriture est plus directement dirigée vers le spectateur, le véritable sujet de l'humour. L'humour suspend ou atténue l'attention de l'observateur,

---

18. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 13.

19. Pascal Contamine, *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 2005, Tableau 7. Le texte auquel je fais référence n'est qu'un manuscrit de travail non paginé. La citation est située par le tableau dans laquelle elle est inscrite.

20. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, *op. cit.*, p. 50.

dirigée vers l'intersubjectivité initiale entre F. et Pierre, pour la faire glisser vers la relation entre le spectateur et l'événement. Il y a donc un passage ou une interférence entre les rapports *sujet-objet*, intérieur à la représentation, et *sujet-événement* qui, lui, lie l'ensemble des individus impliqués. Par conséquent, l'observation des modulations rythmiques du texte montre qu'il s'effectue un glissement de la fonction qui leur était attribuée par Fontanille. En effet, le texte joue sur les deux horizons que nous avons identifiés préalablement comme étant en situation possible d'interférence. L'accélération du tempo nous désembraye du rapport à l'*objet* théâtral et nous place dans une situation à l'intérieur de laquelle nous sommes confrontés à son *événementialité*. De là naît l'humour, la légèreté, mais aussi l'établissement d'une distance confortable entre les individus participants (acteurs et public) avec le thème de la mort.

En fait, si notre courte observation du rythme discursif semble déjà glisser hors des propositions de Fontanille, c'est que les effets créés par le texte résultent d'un choix de la troupe, directement lié à la volonté de légèreté, de ne pas faire resurgir la dimension thymique du personnage principal à partir du support textuel. Pourtant, le choix esthétique du Théâtre incongru était de créer une pièce d'inspiration surréaliste appelant ainsi certaines théories psychanalytiques de Freud et de Jung. Or, la stratégie utilisée entre en conflit avec la définition proposée par André Breton dans l'un de ses manifestes du surréalisme. Au lieu « d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée [...] en l'absence de tout contrôle de la raison<sup>21</sup> », le texte a surtout pour fonction de mettre en scène le travail d'analyse. En effet, celui-ci pratique des systématisations figuratives par l'entremise des structures sémio-narratives et des modalités discursives. Le texte thématise le contenu psychique refoulé, toute la dimension affective de F., par la mise en scène de figures typifiées de différentes morts, notamment celles du rêve enfantin et des « idéaux salvateurs de psychiatre<sup>22</sup> », à la fois dans l'expérience de l'hallucination, de l'hypnose, de la transe, mais aussi à l'état de veille. Ce rôle de décryptage et d'interprétation est essentiellement joué par Pierre, l'ami psychiatre de

21. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1924], p. 36.

22. Pascal Contamine, *op. cit.*, tableau 7.

F., et la figure fabulée de Freud dans les phases hallucinatoires. Il n'y a donc aucune trace de l'activité perceptivo-énonciative du sujet dans le texte qui permettrait de la mettre en interaction avec un « gradient de l'énergie<sup>23</sup> » lumineuse parce que le travail du texte développe déjà une conversion des modulations tensives en modalisations sémio-narratives. Ce que l'on désirait sentir dans la prosodie ou le ton, ce que l'on voulait voir dans un rapport du sujet à la lumière nous est montré, discrétisé et catégorisé grâce à la création d'espaces oniriques par le texte.

Selon ce qui a été affirmé par les différents participants du projet et selon cette courte analyse, la figurativité de l'espace passionnel du sujet dans le texte, même s'il ne présente aucune textualité lumineuse ou fracture discursive, répond néanmoins à diverses fonctions avouées ou non. La première consiste à privilégier un rapport à l'événement théâtral, permettant à la fois une participation par le rire et une distanciation avec le thème principal de la pièce : la peur de la mort. La figurativité du texte sert alors « [d']écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens<sup>24</sup> » que nous retrouverons véritablement dans la scénographie et l'éclairage. Finalement, le texte a aussi été établi comme sol commun au travail d'exploration. Sous toute réserve, cela peut aussi être considéré comme un signe de l'inconfort provoqué par la méthode de travail et la précarité financière. En effet, le texte matérialisait la potentialité d'aboutissement d'un *objet* théâtral, sécurisant incidemment les participants dans leur processus d'exploration. Pour le spectateur, il n'y a pas trace de cette vision tensive interne à l'objet théâtral. Toutefois, des marques rythmiques ont pu être retracées dans le discours qui, elles, nous projettent hors du rapport sujet-objet afin de nous constituer comme participant à l'événement théâtral.

## Du texte aux textures

Jusqu'ici, nous pouvons supposer que les contraintes méthodologiques et techniques, ainsi que les intentions de la troupe à l'égard du texte,

---

23. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 28.

24. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, *op. cit.*, p. 78.

constituent une force contensive qui empêche la manifestation et l'influence de la vision tensive dans la constitution de l'objet théâtral. Pour la scénographie et l'éclairage, nous verrons que les matières façonnées permettent cette fois l'exploration d'un espace tensif s'articulant autour de F. Il sera par la suite possible de remarquer que, alors que la textualité lumineuse est absente, les textures produites par cohésion de la matière réfléchissante et de l'énergie photonique sont, quant à elles, dotées de très fortes qualités d'intense et d'extense qui influencent surtout les articulations tensives de l'événement théâtral. Ainsi, s'il y a un voir tensif, c'est à travers la construction de la scénographie et des éclairages qu'il sera perceptible.

## L'écran scénographique

Les contraintes imposées par la trame narrative ont été particulièrement importantes dans le travail de construction des lieux fictionnels. Partant d'un seul espace scénique, l'éclairage et la scénographie devaient réussir à représenter une grande quantité de lieux. De plus, les concepteurs devaient composer avec l'impossibilité de modifier la configuration de la salle, obligatoirement à l'italienne, et une quantité très réduite de matériel d'éclairage. Or, au lieu de mater la liberté d'exploration et de limiter l'émergence de fractures émotionnelles chez les sujets, comme cela semble avoir été le cas pour le texte, la contrainte « a permis de transformer et de cerner les véritables enjeux de la pièce ». C'est du moins ce que Émilie Voyer, la scénographe, a soutenu dans une entrevue<sup>25</sup>. La nécessité de modification de l'espace a amené cette dernière à concevoir une scénographie avec plusieurs panneaux. Leur transparence crée une membrane permettant des relations entre les différents espaces. La structure tubulaire qui soutient les panneaux s'inspire directement d'une œuvre de Alberto Giacometti : *Le Palais à quatre heures du matin*.

Cette « intertextualité » visuelle s'avère incontournable parce qu'elle ouvre, d'abord, sur l'intention de la scénographe d'exprimer la dimension

---

25. Sébastien Roy, Entrevue avec Émilie Voyer, scénographe de la pièce *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 25 janvier 2005.

passionnelle du personnage principal, mais, surtout, sur l'importance des textures lumineuses dans l'émergence du continu. En effet, lorsque nous nous rapportons aux considérations formulées par Giacometti à propos de cette sculpture, nous y retrouvons alors toute la puissance affective que produit l'activité perceptivo-sensitive de la lumière et de l'espace chez le sujet.

Au milieu s'élève l'échafaudage d'une tour peut-être inachevée; peut-être aussi, dont tout le haut s'est écroulé, brisé. De l'autre côté est venue se placer une statue de femme [qui renvoie à la mort dans la pièce] [...]. La longue robe noire qui touchait le sol me troublait par son mystère; elle me semblait faire partie du corps, et cela me causait un sentiment de peur et de désarroi : tout le reste se perdait, échappait à mon attention. Cette figure se détache sur trois fois le même rideau, et c'est sur ce rideau que j'ai ouvert pour la première fois les yeux. En proie à un charme infini, je fixai ce rideau brun au-dessus duquel filtrait, le long du parquet, un mince filet de lumière<sup>26</sup>.

Or, il ne s'agissait pas pour la scénographe de faire de l'intertextualité, exprimant avec clarté la fragilité de la persona de F., une fin en soi. En fait, la mise en place d'une telle structure était directement liée à la volonté de créer un lieu où entrerait en interaction l'ombre et la lumière avec le sujet, de manière à former des motifs irréguliers et asymétriques. L'omniprésence du blanc constitue une preuve de la mise en avant des textures lumineuses puisque l'espace entier se fait écran, le sol, une surface parfaitement réfléchissante. Le décor, dont la lumière devient une propriété de l'objet, est véritablement « la surface d'inscription [idéale] des signifiants de la lumière (*les images*)<sup>27</sup> ». Les panneaux et le sol ont alors la faculté d'acquérir une multiplicité de fonctions, allant de la simple délimitation de l'espace à la création d'ombres chinoises. En somme, la scénographie instaure les conditions de matérialisation d'une vision tensive. En opérant une démétaphorisation des textures lumineuses, Voyer ouvre les limites de la représentation et fait de l'espace continu une potentialité. Il reste à savoir si celle-ci aura une influence sur la dimension

---

26. Alberto Giacometti, « Palais à quatre heures du matin », *Minautore*, 1<sup>e</sup> année, n° 3-4, Paris, décembre 1993, p. 46.

27. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31, n° 3, décembre 2003, p. 22.

thymique du sujet interne à l'objet théâtral, c'est-à-dire F., ou alors sur nous, le sujet de l'événement.

## La démétaphorisation des textures lumineuses

Dans l'articulation de l'éclairage, principalement conçu par Loïc Lacroix Hoy, il a été possible de circonscrire trois fonctions de la lumière, parfois conjuguées, parfois isolées par le fractionnement en tableaux. La première fonction de la lumière, essentiellement tributaire de la trame narrative, « accompagne et soutient le devenir<sup>28</sup> » sémiotique de façon générale. Cette fonction apparaît surtout au début de la pièce afin de faciliter la mise en place de l'action. L'éclairage dévoile et construit les différents lieux. Par exemple, plusieurs lentilles de Fresnel et l'ambre clair des gélamines sont utilisés dans le premier tableau afin de créer un éclairage d'intérieur de jour. Ainsi, par la faculté de diffusion de la lumière des projecteurs et par la neutralité de la couleur, la lumière n'offre pas de résistance à l'instauration du programme narratif. La confiance que F. projette, véritablement perceptible du point de vue du spectateur, permet la composition d'un paysage sous le régime ontologique de l'existence. « Le "paysage-existence" est au sens strict un "pays", un lieu d'accueil, un contenant pour des contenus<sup>29</sup>. » Nous voyons donc F. se mouvoir dans son appartement dont les rideaux, représentés par les panneaux, sont fermés. Il est intégré, par les textures lumineuses, au rythme de la vie grâce à la présence de deux tensions provoquant des effets contraires. En effet, les modulations tensives sont à la fois cursives, parce que la diffusion donne à F. la liberté de se mouvoir dans l'espace, et suspensives, parce que la couleur limite l'espace de jeu nécessaire à l'intellection de la représentation. En somme, la fonction d'accompagnement du programme narratif, fondamentalement réaliste, prédomine dans l'articulation des textures lumineuses du début de la pièce. Son contenu provient principalement des investissements figuratifs et narratifs du discours qui l'accompagne. Cette prédominance est causée en grande partie par les contraintes de la salle et de la trame narrative.

28. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 43.

29. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », op. cit., p. 28.

L'éclairagiste a néanmoins disséminé, dès le départ, des indices qui permettent de penser à un dépassement de la simple fonction narrative. Lorsque nous prêtons attention aux ombres sur le sol dans le premier tableau, nous pouvons remarquer qu'elles sont occasionnées par l'existence de plusieurs sources lumineuses disposées selon différents angles. Les lueurs des projecteurs en cause sont d'ailleurs visibles sur l'image. C'est que, conjuguée à la structuration de l'espace, la lumière qui est projetée en contre-jour et à une hauteur de feu relativement réduite produit des plages asymétriques d'ombres et des filets de lumière, comme le spécifiait Giacometti à propos de sa propre sculpture. Nous sommes alors mis en contact avec l'émergence de qualités de la lumière en contradiction avec la fonction narrative prédominante. La juxtaposition des effets de circulation et de mise en obstacle de la lumière provoque une fragmentation irrégulière de l'espace. En fait, il s'élabore une « "morphologie[ ] quantitative" du monde sensible qui [...] contrai[nt] le flux d'attention du sujet de la perception<sup>30</sup> ». Cette qualité d'extense s'affiche comme une isotopie pour le reste de la pièce. Elle est la manifestation de cette démétaphorisation de l'ombre, devenant elle-même incongrue et permettant de rendre perceptibles pour soi des sensations dysphoriques de F. par la dérogação de la lumière à sa fonction narrative. Il y a donc une seconde fonction de la lumière dans cette pièce : créer un horizon tensif grâce à la modulation ouvrante qui « relance le devenir sémiotique et en libère le cours<sup>31</sup> ». C'est l'interdépendance des textures lumineuses et des états d'âme de F. qui nous signale que les effets de dysphorie ont été produits par une *vision tensive*; une pratique signifiante qui intègre la dimension affective du sujet représenté et, incidemment, l'ouvre vers le sujet de l'événement.

Cette seconde fonction ne vient pas seule. En effet, la création d'un plan tensif ne se limite pas à un acte d'expression libérant un sens qui ne se réaliserait uniquement que dans cet acte. En fait, « la perception, fournit les premières esquisses de ce que deviendra des formes signifiantes,

---

30. Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, « Valence/Valeur », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, n° 46-47, 1996, p. 19.

31. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 43.

notamment sous forme de modalisations, qui font signifier les tensions perçues<sup>32</sup>. » En quelque sorte, la vision tensive est un pré-comprendre, un comprendre avec le corps qui, justement, peut être utilisé dans la complexification du discours. Dans l'un des derniers tableaux de *L'ombre incongrue de F.*, la création du paysage par la lumière délaisse le régime ontologique de l'existence pour celui de l'expérience. Le paysage se présente plutôt comme une construction polysensorielle qui acquière « sa signification dans la perspective d'une contemplation, d'une promenade, d'une activité en général<sup>33</sup>. »

Malgré le fait que la lumière appuie toujours la narration en suggérant la paroi d'une tente avec l'ombre de la femme projetée sur le tissu, plusieurs éléments indiquent que le travail de l'éclairage est plus orienté vers la création d'un ordre symbolique passant par les textures lumineuses. Il est à noter que la couleur bleue produite par des projecteurs en contre-jour agit durant toute la pièce comme une isotopie désignant l'entrée dans l'inconscient de F. Ici, la circulation du faisceau atteint la surface de tissu et est réfractée, séparant ainsi la lumière en différentes longueurs d'onde. L'intensité et le chromatisme délimitent une multiplicité d'espaces nettement définis, d'un bleu léger en périphérie vers un noir au centre. L'intensité lumineuse ayant fortement baissé et l'espace s'étant organisé autour de la noirceur, la lumière instaure ici le mouvement vers la disparition finale de F. C'est d'ailleurs dans ce tableau, plus précisément dans ce noir central, que F., après une errance dans le désert, est confronté à une condamnation à mort. Si l'on se limite à l'acte de perception dans ce tableau, la lumière reste le signifiant d'un agencement de contenus minimaux par l'identification d'une fiducie englobant les propriétés de circulation, de chromatisme et d'intensité. Toutefois, si l'on tente d'utiliser ce champ de valences et de le mettre en relation avec le texte et ses intertextualités, il apparaît clair que le paysage acquiert une dimension symbolique. Il s'agit de la dernière fonction de la lumière dans cette pièce. Le sol comme surface d'inscription rend perceptible plus qu'une organisation méréologique de l'espace. Nous y voyons la forme d'une

32. *Ibid.*, p. 14.

33. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *op. cit.*, p. 28.

flamme noire inversée, englobant la femme peintre appelée l'Ardente et illuminée par un feu de la rampe, qui entretient un rapport intertextuel avec les théories psychanalytiques de Jung et la position surréaliste d'André Breton. Ces derniers s'accordent en effet pour dire que « l'intellect a usurpé la place de l'esprit créateur et celui-ci doit être recherché non plus en haut, telle une flamme, mais dans les profondeurs où se trouvent les eaux<sup>34</sup> », dans l'ombre de l'inconscient où loge l'angoisse de la mort. L'éclairagiste a représenté cette force créatrice de la femme en imprimant l'image d'une flamme d'ombre. Cette icône créée par la lumière module la relation intersubjective entre les deux protagonistes par la position qu'ils prennent à l'intérieur de celle-ci. Mais surtout, les textures lumineuses de ce tableau appuient par iconicité le désir de sonder le « paysage intérieur<sup>35</sup> » chez l'Ardente, conférant ainsi une dimension symbolique en accord avec l'articulation de l'affectivité des sujets représentés.

## La stratification du travail de création

Il faut toutefois attendre longtemps et porter une attention particulière à la lumière avant de pouvoir identifier les deux dernières fonctions, c'est-à-dire celles qui concernent précisément les traces d'un voir tensif chez les producteurs. Bien que cette gradation de l'émergence du plan tensif et de la dimension symbolique concorde avec la transformation du personnage principal, elle reste essentiellement une proposition faite par la scénographe et l'éclairagiste, celle-ci n'intervenant pas véritablement avec le reste de l'écriture scénique. Les textures lumineuses de *L'ombre incongrue de F.*, déjà écartées des fonctions qu'accomplit le texte, se trouvent aussi à être en dichotomie fonctionnelle avec le jeu des acteurs et la mise en scène. Les personnages sont généralement des objets interposés à la libre circulation de la lumière plutôt que de véritables actants. Aucune modalité visuelle ni d'état passionnel n'accompagne la

---

34. « Jung », Formation en psychiatrie infirmière, <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/therapie/jung.htm> (6 janvier 2006). Breton utilise d'autres termes pour signifier la même chose : « Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer des faits relevant étroitement de notre expérience. » (*Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 20)

35. Pascal Contamine, *op. cit.*, tableau 13.

réception de la lumière dans le jeu des acteurs. Cette sédimentation du travail de création de la troupe constitue une sorte de texture de création, une superposition de visions dont la vision tensive liée aux textures lumineuses se trouve à être la plus fragile et la plus ténue de toutes.

Deux raisons semblent être à l'origine de cet écart entre le jeu des acteurs et le travail de conception scénique et lumineux. Le premier élément réside dans la divergence des choix esthétiques entre concepteurs et comédiens. Chez les concepteurs, l'inaccessibilité au texte au début du projet les obligeait à créer uniquement en fonction d'une idée générale de la trame narrative et non selon le choix esthétique de l'auteur / metteur en scène. Les effets produits par la scénographe et l'éclairagiste provenaient donc fondamentalement d'un travail individuel, d'une vision toute personnelle, plus tensive, du rapport de F. à la mort. Ainsi, au moment de faire les ajustements d'éclairage, il n'était pas seulement question de problèmes techniques. Au contraire, la proposition d'éclairage de Loïc Lacroix Hoy divergeait de celle de Pascal Contamine. L'environnement de l'éclairagiste était plus sombre, la lumière moins diffuse créant un clair-obscur plus intense et plus tranché. Les visages des acteurs apparaissaient et disparaissaient alors selon leurs mouvements dans l'espace, ce qui aurait permis un dialogue plus net avec la dimension thymique des personnages représentés. Mais pour Pascal Contamine, le jeu des acteurs était surtout conduit vers l'action des personnages, et non en fonction de « leur identité modale et de leur "être"<sup>36</sup> ». Dans les discussions, la majorité des commentaires de ce dernier concernait donc le manque de lumière en avant-plan, ce qui rendait plus difficile la perception des mouvements de l'acteur et de ses modulations du visage pour le spectateur. Les enchaînements de manifestations lumineuses furent donc transformés pour être mis au service du jeu, dévoilant ainsi sans résistance le « faire » des personnages. D'ailleurs, dans une entrevue accordée le 11 mars 2005, Guillaume Girard, le comédien incarnant le rôle de F., disait que « la lumière [dans le cas de *L'ombre incongrue de F.*] n'est pas un accessoire majeur de jeu autant que la scénographie, avec laquelle il faut travailler

---

36. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 6.

continuellement<sup>37</sup> ». Cela démontre clairement le caractère secondaire de la vision tensive des textures lumineuses dans ce travail de mise en scène et de jeu.

Pourtant, cette sédimentation de la création n'apparaît pas nécessairement comme un point faible de la pièce. En fait, la texturation de la création est surtout occasionnée par les circonstances de production. Dans la phase de conception, le manque d'accessibilité à des infrastructures convenables ne permettait pas l'exploration et la construction du personnage en fonction des textures lumineuses. Entre états d'âme et états de choses, il n'y avait pratiquement pas de cohésion possible et, par conséquent, pas de possibilité d'émergence d'une vision tensive globale qui aurait pu chapeauter la création. Dans ce cas, les contraintes financières, qui occasionnent ce genre de situation, régissent entièrement la création. C'est d'ailleurs le manque de soutien financier qui a contraint le Théâtre incongru à opter pour une salle moins polyvalente et moins outillée, libre quatre jours avant la première représentation. Ainsi, dans la phase de mise en place, l'éclairage faisait partie des toutes dernières apparitions. Les acteurs n'ont pu explorer véritablement toute la dimension tensive mise en place par la conception. Les comédiens se sont simplement concentrés à sentir les points chauds pour se disposer convenablement dans la lumière et à utiliser l'aveuglement que produit le faisceau pour se couper de certaines distractions occasionnées par la présence du public.

## Le voir tensif. Entre objectalité et événementialité

Dans l'ensemble, l'observation des circonstances d'élaboration et de mise en place d'une pièce de théâtre en contexte d'autoproduction nous informe de plusieurs choses à l'égard du voir tensif. D'une part, celui-ci semble exister. Il apparaît être un imaginaire qui a animé les préoccupations esthétiques de la scénographe et de l'éclairagiste en particulier. Cependant, dans la pratique créatrice, l'émergence d'un plan

---

37. Sébastien Roy, entrevue avec Guillaume Girard, comédien de la pièce *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 11 mars 2005.

tensif et de la manifestation affective qui en découle a besoin de certaines conditions méthodologiques et techniques propres aux problématiques théâtrales. Dans le cas de *L'ombre incongrue de F.*, la structuration des buts individuels et collectifs, les choix relatifs au texte et les contraintes matérielles et techniques ont montré que le voir tensif était un mode du voir généralement fragile et souvent supplanté par la figurativité. Or, c'est à travers l'expérience de la lumière qu'il est possible de comprendre et de maîtriser la signification primaire que ses modulations font apparaître. C'est à travers la pratique de l'activité perceptive et sensorielle des acteurs que le jeu peut outrepasser l'énonciation de contenus attachés conventionnellement à des expressions pour devenir aussi une « perceptivo-énonciation ». Par conséquent, la scission entre concepteurs et acteurs, l'ultime contrainte à l'émergence du voir tensif au théâtre, a limité l'influence de champs de valences dans la relation du sujet au monde. La vision tensive est existante et mesurable. Cependant, celle-ci est fortement tributaire du contexte de production.

D'autre part, la force contensive appliquée sur la vision tensive de la scénographe et de l'éclairagiste résulte aussi d'un choix : celui de l'événementialité du théâtre. L'humour a été préféré à l'expression de la dysphorie, le « faire » des personnages à leur « être ». En fait, la stratégie principale de la troupe était de faire écran à l'espace continu, de créer une distance supplémentaire à celle qui séparait déjà le sujet de l'objet théâtral grâce à l'établissement de la théâtralité. Il y avait alors une superposition des rapports, un mélange entre objectalité (je regarde) et événementialité du théâtre (je participe).