

La relation scène-salle comme expérience du temps par la lumière

“The theatrical relationship as an experience of time through light”

Priscila DA COSTA

*Doctorante en arts de la scène,
Université de Lille, France, et
Université de l'État de Santa Catarina, Brésil*

Jean-Baptiste RICHARD

Docteur en arts, France

Abstract

If the light of a performance has the capacity to mimic natural light by rebuilding it, it remains artificial by nature. However, artificial light shares a fundamental characteristic with natural light: they both give us a rhythm. And if stage light serves as a reference point for the audience to guide themselves in time, it acquires a function which is usually reserved to black: the ability to do ellipses. Two examples of on-stage light sources are studied, taken from a contemporary performance based on the first scientific experiment “beyond time” by the Michel Siffre in 1962. In these examples, the light is of such an increased presence that the performance itself is endangered by light, and by triggering this crisis of the performance, the fundamental dialectics on which live performances are sometimes based, like stage/auditorium or performer/audience, may no longer be workable.

Dans l'espace clos d'une salle de spectacle, si la lumière d'une représentation a la capacité de mimer la lumière naturelle en la reconstituant, elle n'en reste pas moins par nature artificielle (Tudella, 54-56). Toutefois, elle en partage une caractéristique fondamentale : au même titre que la lumière solaire qui, dans un milieu naturel et social, nous donne un rythme (Fraisse, 32-42), la lumière artificielle sert de repère au public pour s'orienter temporellement au fil d'une représentation (Bruguière, 107-110). Dans l'histoire du théâtre occidental, cette orientation du drame par la lumière s'est posée très tôt en termes mimétiques (Aristote, 48-51), et si elle peut encore se concevoir de nos jours en ces termes, son usage dramatique s'est grandement complexifié. Cet article propose d'en inspecter un des aspects : sa fonction dans la relation théâtrale.

Cela se fera avec *Æon, la nuit des temps* (créé en mars 2021), de la compagnie rouennaise 14:20, car ce spectacle déjoue la place des lumières et questionne leur artificialité, différemment de ce que la Cie faisait jusque-là. Au début des années 2000, Clément Debailleul, Valentine

Losseau et Raphaël Navarro ont initié, avec la Cie 14:20, le mouvement de la *magie nouvelle*¹ dont l'un des principes fondateurs est de détourner le réel, notamment par la lumière et le noir (Perruchon, 2018). Or, leur spectacle se distingue des précédents car il mêle étroitement lumière, noir et temps pour en faire une dimension dramaturgique à part entière. En élaborant d'autres types de temporalités, la lumière créée par Elsa Revol pour ce spectacle, plutôt que de renforcer nos rapports habituels au temps mesurable, nous pousse au contraire à nous en extraire. S'ensuit une conséquence cruciale : la reconfiguration de la lumière artificielle elle-même, puisqu'elle amène à faire l'expérience d'un temps spécifique au spectacle. Par bien des aspects, ce rapport au temps produit par la lumière pourrait être qualifié d'existentiel en ce sens qu'il est un temps théâtral entremêlant, par la lumière, à la fois un temps fictif, déployé dans la durée réelle d'une représentation scénique, et un temps profondément personnel, vécu dans l'ici-maintenant d'une salle.

Æon, la nuit des temps (désigné ci-après *Æon*) est conçu et écrit par Aragorn Boulanger, Clément Debailleul et Elsa Revol à partir de l'expérience dite « hors du temps » menée par le spéléologue Michel Siffre au cours de l'été 1962, durant lequel il passa deux mois sous terre, coupé du monde. Demeurant à l'écart des radiations solaires, plongé dans une « nuit permanente » (Siffre, 38), Michel Siffre a été « privé de ses repères naturels » (Siffre, 35) pour organiser, dans la nuit souterraine continue, sa perte de la notion du temps et mesurer ainsi quantitativement cette perte en prenant appui sur ses fonctions physiologiques (se coucher lorsqu'il a sommeil, manger lorsqu'il a faim et agir lorsqu'il a envie d'activité) (Siffre, 39). À la suite de quoi ses découvertes contribuèrent à faire avancer la recherche en chronobiologie. Au-delà de son travail spéléologique, il savait qu'il était « en train d'isoler [son] propre rythme de vie en dehors des repères cosmiques et sociaux » (*id.*), ce qui veut dire qu'il avait une pleine et entière conscience d'échapper au conditionnement de l'alternance régulière du jour et de la nuit pour « retrouver le rythme originel de l'homme » (Siffre, 40).

Structurellement, le spectacle adoptait le point de vue du personnage de Michel Siffre et était donc essentiellement construit sur une dramaturgie cyclique centrée sur la perte des repères temporels. Une première analyse peut tendre à supposer que le spectacle visait à questionner le réel à travers la lumière, comme pour les spectacles précédents de la Cie. Et, s'il est vrai que la lumière est un des moyens utilisés par la Cie pour troubler les sens et détourner le réel, celle-ci

¹ Pour plus d'informations sur la formation et les fondements de ce mouvement artistique, lire le dossier thématique « Magie nouvelle, les apparitions d'un art contemporain », coordonné par Julie Bordenave dans le n°16 (avril 2010) du magazine de la création hors les murs, *Stradda*, p. 6-18.

sera envisagée plus spécifiquement par rapport à *Æon*, et du point de vue du nouement de la relation scène-salle.

Pour cela, deux séquences du spectacle seront utilisées : celles lors desquelles les sources de lumière étaient présentes sur scène. De ces deux exemples, il sera question de la manière dont Elsa Revol a composé ses lumières pour ensuite, dans un troisième temps, analyser l'impact de cette composition sur l'ensemble du spectacle.

1. Présence scénique des sources lumineuses

Æon raconte la première expérience scientifique « hors du temps » faite par le spéléologue Michel Siffre. Elle consista à passer, seul, deux mois complets à 130 mètres sous terre, du 16 juillet au 17 septembre 1962, sur le glacier souterrain du gouffre de Scarasson, dans un massif montagneux alpin situé à la frontière franco-italienne¹. Il décida d'y rester durant tout ce temps (un record à l'époque) pour que le climat souterrain ait le temps d'agir sur son organisme et recueillir des données à ce propos (Siffre, 39). Le spectacle, dans la mise en scène qu'en a fait Clément Debailleul, retrace ces deux mois d'isolement volontaire du point de vue de Michel Siffre (interprété par Aragorn Boulanger sur scène et par Marco Bataille-Testu pour la voix).

Sur scène, le décor (scénographié par Benjamin Gabrié) était constitué de quelques objets d'un campement souterrain, déposés à jardin, à même le plateau, le long d'une paroi rocheuse qui occupait tout le fond de scène. Globalement, le spectacle s'organisait autour de longues séquences dont la plupart suivaient un même schéma : les pas d'Aragorn Boulanger étaient accompagnés par des musiques et par la voix du personnage réfléchissant à son expérience scientifique, à ses questionnements métaphysiques, à sa propre vie, etc.², mais très vite ses pas devenaient progressivement une danse qui se fragmentait dans l'espace et le temps pour finir par défier jusqu'aux lois de la physique. De cela naissait un trouble essentiellement construit autour d'une alternance entre des moments de lumière où l'on voyait le danseur, des moments de noir où il disparaissait, suivis d'autres moments de lumière où il réapparaissait, et ainsi de suite avec des réapparitions de plus en plus imprévisibles.

Parmi ces séquences, deux d'entre elles sont à distinguer en ce qu'elles proposaient deux environnements lumineux différents des autres : leurs sources de lumière étaient visibles. Cette

¹ *Æon* se concentre sur l'expérience de 1962, mais d'autres expériences du même type ont été menées, dont deux avec Michel Siffre : du 14 février au 5 septembre 1972 (205 jours sous terre, soit 6 mois et 21 jours) dans la Midnight Cave, au Texas (États-Unis), et du 30 novembre 1999 au 14 février 2000 (76 jours sous terre, soit 2 mois et 14 jours) dans la grotte de Clamouse (France).

² À partir de plusieurs textes de Christophe Galfard, Michel Siffre et Virginie Van Wassenhove.

différence eut pour conséquence de transformer le mouvement de l'interprète en scène et l'expérience du temps dans la salle.

Le premier exemple se situait au début du spectacle. Une ampoule — probablement à incandescence — nue et suspendue à un câble, descendait des cintres jusqu'à hauteur du personnage tandis que le reste de la scène était plongé dans l'obscurité, aussi opaque que celle du gouffre que le personnage nous décrivait. Il était difficile d'y distinguer quoi que ce soit d'autre que l'interprète. Quand elle était allumée, l'ampoule était la seule source de lumière en scène. Une chorégraphie se mit en place : le personnage passait à côté d'elle, devant et derrière l'ampoule, s'en approchait ou s'en éloignait, tandis qu'à certains moments elle oscillait de cour à jardin, tournait autour ou à côté du personnage, et était manipulée de telle sorte que, par instants, elle se trouvait dotée d'une présence semblable à celle d'un autre personnage avec lequel l'interprète aurait pu jouer.

Imperceptiblement, une fragmentation spatio-temporelle se faisait au moyen de successions, de répétitions, de ralentissements, d'inversions, d'accélération... et de combinaisons de ces temporalisations entre elles. Au fil de la séquence, le personnage réapparaissait dans la position où il était avant que le noir ne se fasse, ou alors s'était déplacé, si peu ou si complètement qu'il se retrouvait dans d'autres positions, en train de faire d'autres gestes que ceux qu'il faisait avant de disparaître. Il arrivait qu'il exécutât plusieurs fois les mêmes pas de danse, quasiment à l'identique. D'autres mouvements, en d'autres temps et en d'autres endroits, semblaient s'être déroulés dans les noirs, qui devenaient ainsi des composantes dramatiques à part entière, ce qui faisait qu'ils n'étaient plus uniquement des signaux de début et de fin de l'action qui se déroulait dans la lumière.

Le binôme lumière-noir donnait un rythme, tout en tordant et distordant la persistance des perceptions des mouvements d'Aragorn Boulanger. Plus la séquence avançait, plus l'ampoule s'éteignait, et plus les attentes les plus variées étaient suscitées, pour être déjouées aussitôt que l'ampoule se rallumait. Tout cela aboutissait à une discontinuité temporelle, même si l'ensemble donnait tout de même l'impression d'une succession chronologique des différents moments. Tout avait lieu aux environs du même endroit, mais en d'autres temps.

En elle-même, cette source de lumière pouvait faire partie de la diégèse et pouvait tout à fait renvoyer aux moyens avec lesquels le personnage s'éclairait au fond du gouffre, par exemple avec la lampe de chevet posée à jardin, parmi les affaires de son campement. Mais même si tout était plongé dans le noir, l'ampoule subsistait, et cette source lumineuse à la fois rendait visible

l'action sur scène et servait de dispositif immersif dans un environnement lumineux commun entre scène et salle. L'éclairage scénique classique ne les séparant plus, l'ampoule faisait le lien entre le sens de la vue et ce qui était effectivement donné à voir, créant par sa présence scénique une expérience partagée entre l'interprète et les spectateurs.

Lorsque l'ampoule s'éteignait et plongeait scène et salle dans le noir, d'autres conditions environnementales étaient mobilisées durant la séquence. Ce n'était plus seulement des transitions entre ce que nous avons vécu et ce que nous allions vivre, mais c'était également un détournement de la persistance rétinienne recherchée par la conceptrice lumière, basé sur la capacité interprétative et créatrice de chaque individu.

Le deuxième exemple se situait avant la dernière partie du spectacle. Un cerceau équipé d'une cinquantaine de petites sources de lumière à LED, lui aussi descendu des cintres, était positionné face à l'interprète adossé à la paroi rocheuse de la grotte. Les sources de lumière n'étaient pas directement visibles car elles étaient toutes dirigées vers l'interprète, mais malgré le cerceau qui les cachaient presque toutes, leur support leur donnait une présence saisissante. Construit et programmé pour éclairer sur 360 degrés, le cerceau éclairait l'interprète par flashes lumineux, jouant avec les vitesses et les enchaînements jusqu'à la stroboscopie. Ces flashes successifs éclairaient si crûment l'interprète que les ombres propres ainsi créées changeaient ses expressions, donnaient une ampleur nouvelle à ses gestes et les ombres portées sur le décor formaient avec lui toutes sortes d'ambiances, instantanées et constamment changeantes, comme des impressions chronophotographiques assemblées sur scène en temps réel ou, pour le redire différemment, des sortes d'écritures directes du temps avec de la lumière.

Ici, la luminosité artificielle était assumée, sans volonté de représenter une quelconque lumière réelle. Les mouvements des lumières prenaient sources dans des dispositifs photographiques et cinématographiques en créant des plongées, des contre-plongées et d'autres effets. Ces mouvements bouleversaient la représentation d'une manière radicalement différente de ce qu'avait fait l'ampoule : c'était la lumière qui créait le flux de temps du spectacle. Il y eut une luminosité diffuse, avec une ampoule suspendue qui produisait peu ou pas d'ombres — évoquant discrètement l'environnement caverneux habité par Michel Siffre pendant son isolement, ce qui permettait de se concentrer sur lui et son expérience —, puis il y eut un cerceau de lumières, qui s'y opposait diamétralement, dont les ombres projetées sur le décor et le visage de l'interprète passaient au premier plan.

Tout allait si vite que les passés et les futurs immédiats s'accumulaient dans le présent de la scène, s'y entrechoquaient et se déjouaient les uns les autres. Quelquefois, tout cela donnait l'impression que la lumière, dans le cerceau comme avec l'ampoule, agissait continuellement sur le cours du temps. Dans les deux exemples, le mouvement des lumières se mêlait à celui de l'interprète et à celui de l'activité spectatrice, en pleine lumière comme dans les noirs. Ainsi, tous trois coexistaient au sein d'images mentales, construites prospectivement dans des futurs anticipés ou rétrospectivement dans des passés révolus.

2. Ellipses de noir et laps de lumière

Tout comme la nuit qui peut être considérée comme une convention théâtrale (Perruchon, 2016, 73-76), le jour devient convention dès lors qu'il est signifié sur scène par des éclairages directs ou par le biais d'éléments de décor qui en concentrent les rayons. C'est ainsi que les fenêtres, les verrières ou les baies vitrées sont autant d'ouvertures vers un ailleurs, un extérieur d'où peut provenir une lumière naturelle reconstituée. Or, nulle ouverture dans *Æon*. Coupé de la lumière du jour, le personnage donne une direction concrète et signifiante à l'éclairage du spectacle : de fait, son expérience « hors du temps » l'éloigne de tous les repères qui pourraient être liés à une lumière naturelle et, ce faisant, il inscrit dans la fable le travail d'éclairage qui avait été initié dans les précédentes créations de la Cie 14:20.

Au début des années 2010, la Cie évolua avec l'arrivée consécutive d'Aragorn Boulanger et Elsa Revol. Rapidement, plusieurs motifs, travaillés respectivement en danse et en lumière, sont venus nourrir leurs créations communes, et tous ces motifs se retrouvèrent sous une forme ou une autre dans *Æon*. Dès *Ellipses* (2012), une performance qui reposait essentiellement sur le motif de l'alternance du noir et de la lumière (Perruchon, 2016, 247), une esthétique clairement identifiable se forma autour du brouillage des repères du réel. D'autres créations, comme *Sur la route*¹ (2017) ou *Un bruit de voix*² (2017), reposaient par exemple sur l'affranchissement des lois physiques, soit par la fragmentation de l'espace-temps soit par la lévitation du corps des interprètes. Des motifs comme le grand écran, source de jeux de lumières, servaient de point de rencontre entre la mise en scène de Clément Debailleul, la chorégraphie d'Aragorn Boulanger et la composition lumière d'Elsa Revol. L'écran est régulièrement utilisé dans leurs spectacles

¹ Cette performance, conçue par Aragorn Boulanger, Marco Bataille-Testu, Clément Debailleul et Elsa Revol, a été créée pour les 25 ans de la fondation Colas et faisait partie du spectacle *La Route des rêves*, créé par Jean-Michel Ribes au Théâtre du Rond-Point les 1^{er}, 2 et 3 février 2017.

² Performance écrite par Aragorn Boulanger, Clément Debailleul et Elsa Revol, créée autour de la Cantate BWV 48 « Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen » de Johann Sebastian Bach. Elle concluait le deuxième concert du cycle « Bach en sept paroles » avec l'Ensemble Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, à la Philharmonie de Paris en novembre 2017.

pour délimiter une aire de jeu, comme le fera la paroi rocheuse d'*Æon* qui, elle aussi et à bien des égards, servira de grand écran lorsque des ombres y seront projetées. D'autres motifs reviennent également d'une création à l'autre : par exemple, *Æon*, *Ellipses* et *Wade in the Water* (2016) partagent des effets de danse en décalage et des effets de ralenti.

Dans *Æon*, les lumières d'Elsa Revol reprennent et réexplorent ces motifs, à commencer par celui des « laps de lumière » (pour les nommer ainsi) de plus en plus courts, qui alternent avec des noirs et qui ne cessent de réactualiser l'ici et le maintenant du spectacle par toutes sortes de variations scéniques. En cumulant les petits moments, les lumières et les noirs détournent les repères temporels. L'éclairage développait alors une expressivité qui lui était propre, et c'est l'expression même de ce bain de lumière qui formait un rapport inédit à la scène et transformait la relation scène-salle. Comme si la scène débordait sur la salle par des images et une luminosité (directe dans les exemples qui nous occupent) et créait une bulle spatio-temporelle d'ici-maintenant, invitant à voyager « hors du temps », c'est-à-dire à renouer avec une expérience vécue ne correspondant plus au temps objectif mesuré par les montres et les horloges.

La séquence répétée des apparitions, disparitions et réapparitions du personnage faisait que l'expérience esthétique était à la fois une expérience sensorielle et une expérience d'expérience, où des spectateurs pouvaient avoir un certain recul vis-à-vis de la représentation. Pour Katherine Joy Graham, l'apparition et la disparition est un motif qui crée, par la lumière, une sorte de microcosme manipulant le temps, l'espace et la perception d'une représentation (Graham, 204-206). Dans ces bulles autonomes de visibilité, non seulement la lumière contrôle l'accès à l'expérience sensorielle, mais elle est un constituant actif de cette expérience. C'était le cas pour la séquence de l'ampoule suspendue, puisque la multiplicité des apparitions à certains endroits du plateau, suivies des disparitions et réapparitions à d'autres endroits, jouait continuellement sur la mutabilité des images et des lumières scéniques.

Puis il y eut le cerceau de lumières. À ce moment, un renversement décisif se produisit : pour la première fois, le passage du temps n'était plus basé sur les ellipses de noir mais s'était déplacé dans les laps de lumière. Autrement dit, il y eut des ellipses sans noirs. Les lumières assumèrent alors momentanément une fonction des noirs : celle de signifier le passage du temps. Si la fin d'*Ellipses* comptait plusieurs phases de clignotements alternant la lumière du plateau et la lumière blafarde d'un grand écran, *Æon* poussera cette proposition jusqu'à la stroboscopie. N'ayant plus alors ni limites ni marqueurs pour les encadrer, les lumières se déployaient indéfiniment, sans horizon prévisible, et offraient une trajectoire à l'ensemble de la séquence.

À cet endroit, *Æon* rejoignait les résultats de Michel Siffre et, pour ainsi dire, leur donnait une forme en les traduisant scéniquement. En effet, l'expérience « hors du temps » débordait les limites de la spéléologie traditionnelle. Produisant des données chronobiologiques en restant sous terre pendant une soixantaine de jours, Siffre a démontré la possibilité d'une vie, durant une longue durée, accordée sur un rythme biologique et non plus seulement sur les variations du monde extérieur. Une telle privation de tout repère temporel externe se trouvait symbolisée par l'abandon de sa montre avant sa descente dans le gouffre de Scarasson, jusqu'à sa sortie le 17 septembre 1962. Et ce décalage, qui se fit progressivement, apparut de façon spectaculaire lorsque le calendrier qu'il tenait fut comparé au calendrier réel : à la toute fin de son expérience, le 14 septembre, il croyait être le 20 août (Siffre, 119). Maintes fois, il a été montré que « l'absence de changements distincts dans l'obscurité, l'absence de repères physiques et sociaux contribuent à raccourcir le temps vécu » (Fraisse, 237), et les journées physiologiques de Michel Siffre ne reposant que sur ses rythmes propres, sa « perception accélérée du temps », écrivait-il dans *Hors du temps* (1963), faisait que son estimation des durées devenait de plus en plus courte. Il sous-estimait tant la durée de son séjour souterrain au fil de l'expérience que 4 ou 5 de ses heures subjectives finirent par correspondre à une quinzaine d'heures réelles.

Il en allait de même avec le cerceau de lumières dans *Æon*. Nous y retrouvons un jeu de lumière qui produisait chez les spectateurs un vécu accéléré du temps. En l'espace de quelques minutes, nous avons l'impression que des jours s'étaient écoulés pour le personnage. Certes, il bougeait peu, mais, bien que ses mouvements soient limités, le temps s'accélérait par l'action des lumières qui le mettaient en mouvement, par successions ininterrompues d'instant subrepticement saisis. Le manque de repères et les fluctuations qui pouvaient être observées d'un instant à l'autre désorientaient par la sensation que le temps s'écoulait inhabituellement. De fait, le temps vécu était éprouvé tout autrement car accéléré par les sauts temporels opérés par les changements soudains d'une lumière à une autre, à d'autres endroits du cerceau.

Pour comprendre l'enjeu et le profond bouleversement impliqués par cette séquence, il faut examiner ce dont le spectacle se prive, en miroir de la privation de Michel Siffre.

Revenons donc au jour comme convention théâtrale. À propos des spectacles de Patrice Chéreau qu'il éclaira de 1968 à 1975, André Diot disait s'appuyer sur une « ligne du temps » - qu'il nommait aussi « ligne de lumière » (Diot, 103). C'est-à-dire que, généralement, Diot et Chéreau prenaient comme référence le parcours de la lumière qui va du lever du jour jusqu'au soir, et cette même approche se retrouve dans les éclairages de Dominique Bruguière, pour qui « faire entrer le soleil dans le noir du théâtre » s'est, dès le début de sa carrière de conceptrice

lumière, imposé à elle comme une nécessité, « tantôt pour faire oublier les murs dans lesquels acteurs et spectateurs sont enfermés, tantôt au contraire pour les faire exister davantage, selon qu'il s'agit de raconter le dehors et le dedans » (Bruguière, 74-75). Dans un cas comme dans l'autre, suivre « le déroulement du temps naturel de la journée » (Diot, 101) n'est pas synonyme d'éclairage naturaliste.

« Il ne s'agit pas de faire du "naturalisme" - on est bien sur une scène -, mais ce que nous cherchons, c'est que tout de même le spectateur sente une indication du temps, du moment de la journée où la scène se passe. Il y a donc toujours un rapport à la nature dans la lumière des spectacles de Patrice [Chéreau]. » (*Id.*)

C'est précisément de cela dont *Æon* se privait : non seulement le spectacle se privait d'un « rapport à la nature » (c'est-à-dire d'une convention théâtrale), mais plus encore il se privait de la sensation d'indication du temps. Il s'ensuivit un bouleversement profond où les lumières d'*Æon* mettaient en crise l'ici-maintenant, et débordaient la seule représentation pour agir au sein même de la relation scène-salle. Devenues forces motrices du spectacle, elles en troublaient les fondements et le flux temporel.

3. Recomposition des lumières du spectacle

La mise en crise de la représentation par la lumière était si profonde qu'elle dépassait la question des repères temporels pour atteindre la relation qui unit intimement lumière et noir. Union intime puisqu'elle constitue une dialectique qui a entre autres pour fonction, comme cela a été montré plus tôt, de servir de repères temporels. Et ce qui s'en trouve profondément touché, c'est la relation qui se rapporte à l'union originelle entre le jour et le temps.

Le rapport étroit entre le jour et la sensation d'écoulement du temps est doté d'une valeur sémantique ancienne, visant à recourir à des repères naturels pour scander la durée d'une représentation. C'est en partie ce qui poussa Aristote à expliquer que « la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (Aristote, 48-49). De cela, le théâtre classique tira, au XVII^e siècle, l'unité de temps, censée prescrire qu'une action dramatique principale s'accomplisse « en un jour »¹. Mais, d'évidence, reprendre un rythme cosmique comme marqueur temporel sert un sens dramatique plus profond, car ce rapport au temps signifie que l'action dramatique est complète, ou donne en tout cas le sentiment d'une complétude et « donne le sentiment d'une crise exceptionnelle » (de Romilly, 14-15). Exceptionnelle car contenue en un laps de temps relativement court : celui d'une

¹ C'est tout ce que Nicolas Boileau écrit à ce sujet, au troisième chant de son *Art poétique*, dans *Œuvres diverses du sieur D****, Paris, Claude Bertin, 1674, p. 120.

révolution du soleil, point commun de nos vies quotidiennes, auquel chacun peut se référer, rendant ainsi la crise mesurable à échelle humaine.

Et c'est sur cet aspect mesurable que reposaient les lumières d'*Æon*. Concevoir les lumières d'une représentation, c'est les *composer*, selon le mot de Dominique Bruguère. C'est la somme des effets créés pendant les répétitions et agencés dans le temps (Bruguère, 47) qui peut, en des cas comme celui du cerceau de lumières, influencer sur la relation théâtrale. S'entremêlent ici, maintenant, un temps perçu et un temps vécu, faisant de la lumière, canalisée par l'éclairage scénique, non un lien mais un liant entre scène et salle. Cet entremêlement resitue interprète et spectateur dans la relation théâtrale, c'est-à-dire au cœur même du vivant des spectacles. Dès lors, la lumière n'est plus simplement composée pour la scène : elle est continuellement recomposée au cours du spectacle. Et c'est là, dans la recomposition de la lumière, que naît une crise ramenant l'événement théâtral entre la scène et la salle, au lieu de les séparer.

Provoquée par une fonction des noirs disparus désormais exercée par les lumières, la crise a atteint la relation théâtrale tout entière et c'est tout un équilibre qui s'en est trouvé rompu. Le spectateur entra dans une phase où le temps mesurable se déroba à lui et le poussa à se référer à un temps vécu, déplacé, qui n'était plus celui de la représentation vécue depuis la salle, mais celui de l'expérience singulière du temps qui est celle de la relation scène-salle, proche d'une expérience « hors du temps » au sens que lui donne Michel Siffre. Ce qui fragilisait, voire défaisait, en grande partie les rapports dialectiques sur lesquels les arts du spectacle sont fondés : scène et salle, interprète et public, réception et intellection... n'étaient plus des sphères et des instances opposables entre elles. Désormais, l'interprète ne serait plus restreint par le temps scénique mais contribuerait à produire un temps entre scène et salle. Le spectateur ne serait plus extérieur à la représentation mais ferait sa part du vivant des spectacles. La lumière ne serait plus seulement un lien mais deviendrait alors une force de transformation de la relation théâtrale, comme une force expérientielle du temps vécu. C'est une lumière qui ne serait plus extérieure aux interprètes et aux spectateurs, mais une lumière qui ne se vivrait pleinement qu'en leur for intérieur.

C'est ainsi que les noirs, une fois intériorisés, fonctionnaient tels des ellipses où se logeaient des indéterminations. Indéterminations qui pouvaient n'être que de quelques secondes comme elles pouvaient être de plusieurs jours. Et lorsque les lumières assumaient une fonction des noirs après leur disparition, elles en reprenaient les indéterminations et reposaient alors sur la plurivocité des laps de temps ellipsés, ce qui décuplait leur vitalité.

L'enjeu était alors celui des intervalles temporels. Si les instants lumineux successifs ne laissaient plus place aux noirs, il reste que les temps intervallaires créaient du sens en absentant des parties de cela même qui était donné à voir. Comme lors de la séquence avec l'ampoule suspendue, la continuité était fragmentée et se perdait, bien que les moments qui se succédaient rapidement supposaient une certaine chronologie. Les gestes du personnage étaient incomplets, ne débutaient pas à leur apparition et ne se terminaient pas à leur disparition puisque les lumières *entamaient* et *interrompaient* leur cours. Lors de la séquence du cerceau de lumières, les déplacements d'une lumière à l'autre rapprochaient les instants jusqu'à la stroboscopie, et leur proximité temporelle instantanéisait l'entame et l'interruption des gestes en cours.

Ainsi s'organisaient les ressorts magiques de la lumière scénique : les flashes lumineux étaient d'abord des laps instantanés de lumière qui recomposaient le temps de la relation scène-salle en reprenant la fonction des noirs. Il en résultait une dramaturgie propre à la lumière, sans dualité l'opposant au noir, de sorte que c'est la lumière elle-même qui devenait temporelle. Et c'est parce qu'elle était elle-même temporelle qu'elle *agissait* sur l'expérience du temps.

L'effet produit était alors celui d'une lumière magique, ce qui veut dire qu'elle influait sur le flot temporel telle une force motrice enfouie dans le spectacle. Elle pouvait nous faire perdre nos repères temporels, tout comme ceux de Michel Siffre, et la plupart des séquences d'*Æon* reposaient sur ce principe de la perte des repères. Chaque séquence reprenait la même structure, qui s'avérait être d'une cyclicité quasi sisyphéenne où les repères étaient constamment réélaborés, pour être ensuite reperdus. La séquence du cerceau de lumières ne faisant que pousser cette logique du sentiment de perte à un degré plus avancé.

Les repères finissant par manquer à la représentation, un glissement s'opérait vers la relation scène-salle, et l'expérience temporelle du spectacle se faisait par un liant lumineux. La tension dramatique de la représentation était loin d'être une simple reconfiguration des repères du réel ou une confusion magique entre le réel et l'imaginaire : elle menait à une singulière épreuve du temps, où non seulement la lumière éprouvait le temps, mais s'éprouvait aussi dans la durée.

Æon questionne profondément la pensée des arts du spectacle par ses motifs, mais plus encore par la perturbation de la convention théâtrale, qui tend à figer la dialectique lumière-noir, en multipliant et en brouillant les points de repères sur la ligne du temps. Il questionne d'ailleurs si profondément l'assise de la pensée des spectacles qu'il donne, en retour, matière à repenser le ressenti de la lumière par l'interprète et l'activité spectatrice, ainsi que tout ce qui s'y rapporte.

Si le cycle nycthéral qui fait s'alterner le jour et la nuit sert de marqueur temporel à nos activités quotidiennes, cette influence lumineuse est d'une tout autre nature lorsqu'elle se trouve confrontée à la scène. Et c'est cette spécificité qu'utilisent avantageusement les concepteurs d'*Æon* lorsqu'ils recomposent la lumière dans l'espace clos d'un théâtre pour que s'y cocrée, à travers la relation scène-salle, une expérience temporelle singulière, reconfigurant de ce fait la rencontre entre scène et salle initiée par la lumière et faisant vivre la malléabilité du temps dans toute sa dimension expérientielle.

À partir de deux exemples de présence scénique de sources lumineuses dans un spectacle de la Cie 14:20, il a été montré qu'une lumière ne sert pas uniquement à faire lien, mais peut aussi, plus profondément, servir de *liant*. Par ce déplacement, c'est tout un pan de la pensée des arts du spectacle qui se trouve mis en question : avec la mise en crise de la représentation par la lumière, les dialectiques fondamentales sur lesquelles reposent les spectacles vivants ne sont plus tenables. Un glissement s'y est opéré, passant du noir à la lumière et brouillant dans le même temps les repères habituels qui leur étaient attribués. La lumière observée ne passant plus par un codage interprétatif précis entre l'interprète-émetteur et le spectateur-récepteur, elle entraîne avec elle le jeu de l'interprète et l'activité spectatrice pour les nouer dans la relation scène-salle. C'est ainsi que les lumières d'Elsa Revol créaient des conditions environnementales propices à l'épanouissement du vivant d'*Æon*, dans une lumière commune qui non seulement jouait un rôle important pour la dramaturgie et son déroulement dans le temps, mais s'avéra finalement plus cruciale encore pour l'écoulement du temps du spectacle.

Bibliographie

ARISTOTE, *La Poétique*, le texte grec, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (1980), nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

BRUGUIÈRE Dominique, *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2017.

DE ROMILLY Jacqueline, *Le Temps dans la tragédie grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide* (1971), Seconde édition, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

DIOT André, « La lumière, le temps et la vie des ombres », un entretien de Georges Banu et Jean Kalman, *travail théâtral*, n° 31, avril-juin 1978, p. 99-106.

FRAISSE Paul, *Psychologie du temps* (1957), deuxième édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque scientifique internationale. Section Psychologie », 1967.

GRAHAM Katherine Joy, « In the Shadow of a Dancer: Light as Dramaturgy in Contemporary Performance », *Contemporary Theatre Review* [en ligne], 2018, Vol. 28, No. 2, p. 196-209. Disponible sur : <<https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1412953>> (consulté le 8 avril 2021).

PERRUCHON Véronique, *Noir : Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2016.

—, « Du visible au visuel : pouvoirs du noir dans la Magie nouvelle », KESSLER Frank, LARRUE Jean-Marc et PISANO Giusy (dir.), *Machines. Magie. Médias.*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle », 2018, p. 151-160.

SIFFRE Michel, *Hors du temps : L'expérience du 16 juillet 1962 au fond du gouffre de Scarasson par celui qui l'a vécue*, Paris, René Julliard, 1963.

TUDELLA Eduardo, *A luz na gênese do espetáculo* [en ligne], Salvador, EDUFBA, 2017. Disponible sur : <<https://doi.org/10.7476/9788523218584>> (consulté le 22 avril 2021).

Notices bio-bibliographiques des auteurs

Priscila Da Costa est doctorante en arts de la scène, sous la codirection de Véronique Perruchon (Université de Lille, France) et José Ronaldo Faleiro (Université de l'État de Santa Catarina, Brésil). Elle étudie le ressenti de l'éclairage scénique dans l'expérience des interprètes. **priscilacoast@gmail.com**

Jean-Baptiste Richard est docteur en arts (Université Polytechnique Hauts-de-France, France) spécialisé dans l'activité spectatrice. **jean-baptiste-richard@outlook.fr**