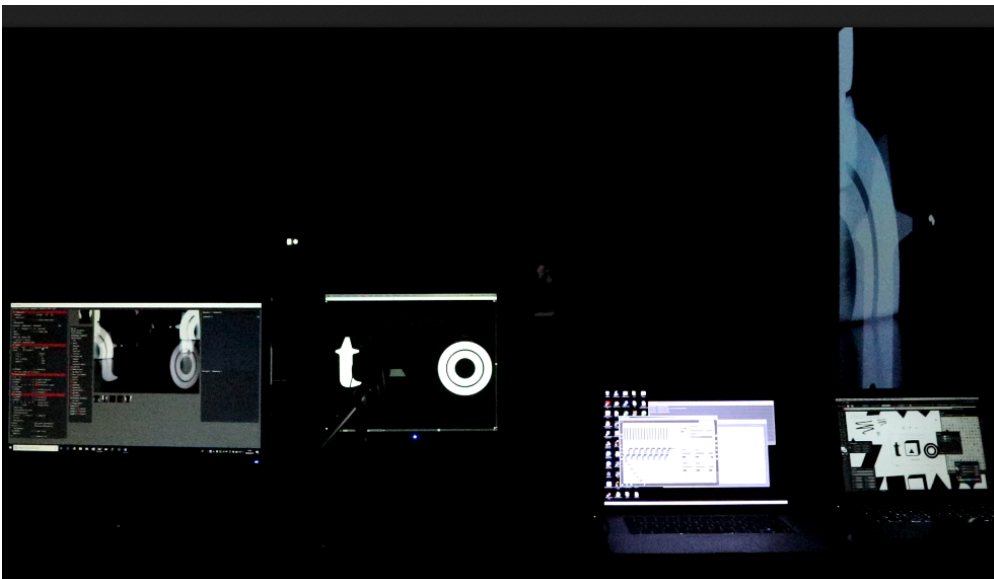


Ève Gauthier

UMR 5316 Litt&Arts Université Grenoble Alpes

Rapport de mission du « suivi de création », septembre à octobre 2019.

*Le geste pour image : dramaturgie de plateau avec Lionel Palun. Le corps en scène et sa projection comme procédé de mise en scène.*



Le texte à suivre ne comporte que peu de photographies. Il nous a semblé que chercher à rendre compte de ce qui se passe au plateau au moyen d'un plan fixe était une tâche impossible, même avec le renfort d'une légende. Le peu de photographie vise à illustrer ce qui nous paraît être le cœur du propos : la déformation de l'image. Ce texte est un premier état de la recherche et nous ne sommes pas convaincue que l'écriture satisfasse à l'appréhension des expérimentations desquelles nous sommes témoins et cobayes. La difficulté de nommer ce que nous étudions se lit à travers l'emploi des guillemets et de synonymes que nous avons essayé de réduire afin de ne pas trop brouiller la lecture ni de trop révéler notre indécision quant au vocabulaire à adopter. La question du vocabulaire fait partie des sujets que nous souhaitons approfondir dans la suite de ce travail de recherche.

## 1. Quelques pistes introductives soulevées par notre travail avec Lionel Palun.

Ces quelques mois ont confronté notre corps de chercheur à différents espaces, noués sous le signe de la « recherche ». Nous avons fait la rencontre du travail de Lionel Palun, à travers l'observation de son dispositif (constitué d'un ensemble de caméras vidéos, de son logiciel, d'un vidéo projecteur) que nous avons également dû éprouver, par la mise en scène de notre corps en son sein. La recherche s'est faite par des discussions, des expérimentations scéniques, des lectures, qui nous ont permis d'établir des pistes, de les mettre à l'épreuve, de les contextualiser dans une chronologie qui dépasse ce temps de recherche. Nous avons donc navigué de la scène de théâtre à la table des bibliothèques universitaires, lieu plus commun du chercheur. Du corps debout, vertical, mouvant en scène, au corps assis, penché, lisant. Prenant la suite d'un travail de recherche qui nous précède, nous avons fait le choix d'augmenter la bibliographie préexistante d'écrits théoriques sur le théâtre : si la question de la mise en jeu du corps (et du visage) de l'acteur nous est apparu comme l'une des pistes centrales, il est nécessaire de se replonger dans une histoire du théâtre qui s'en préoccupe. De plus, notre présence en tant que chercheurs dans un espace d'expérimentations théâtrales force une certaine approche de ce qui se monte sous nos yeux : nous appartenons à des champs disciplinaires qui influencent nos manières de comprendre. Pour ma part, j'ai tendance à me montrer plus attentive aux marqueurs d'un imaginaire des techniques.

Par la discussion avec Lionel Palun, il s'agissait d'inventer un terrain de recherche qui ne prendrait pas pour objet son dispositif mais qui ferait plutôt de ce dernier un instrument de recherche. Les outils plus traditionnels du chercheur (la bibliothèque, la prise de note, l'enregistrement sonore ou vidéo) se sont vus d'une certaine manière concurrencés par l'engagement du corps du chercheur au cœur d'un dispositif technique, qu'il a fallu comprendre et dompter. Désormais, comment retranscrire ce qui semble appartenir au champ de la perception ou du ressenti ? Quelles entrées privilégier pour permettre une description critique du dispositif ? Comment faire recherche d'une expérimentation qui produit un fort sentiment d'empathie ?

Ce premier rapport s'oriente donc vers le corps de l'acteur comme matière première de la création scénique. Les théories de Jerzy Grotowski<sup>1</sup> et Étienne Decroux inspirent fortement notre approche. Cette entrée nous semble difficilement dispensable à la compréhension du logiciel<sup>2</sup> de Lionel Palun : confronter le corps à la machine, le « vivant » (ou l'« organique ») à l'« artificiel », surtout dans un contexte théâtral, nous paraît être une approche imaginariste pertinente dans un contexte d'analogie entre ces deux pôles. Pour l'écrire autrement, la question du vivant est historiquement nouée à celle de la technique et de la machine. Ainsi, que nous dit le dispositif de Lionel Palun d'un imaginaire du vivant ? Et, inversement, que nous dit notre perception ou notre

représentation du vivant d'un imaginaire des techniques ? Des constantes, ou des variables, retiennent particulièrement notre attention :

A.

Lionel Palun est présent sur scène, endossant le rôle de technicien / écrivain / musicien du dispositif. Sur scène, représente-t-il le savant, l'inventeur, le détenteur ou le serviteur de la machine ? En tout cas, son corps est engagé sur scène, les moniteurs éclairent son visage. Par l'auto-nomination d'« electro-vidéaste », il fait directement référence aux musiques concrète et electro-acousmatique. Nous notons donc un rapport très étroit entre musique et vidéo par le choix qualificatif de Lionel Palun. Ce rapport est encore confirmé par l'une des œuvres de l'artiste, intitulée *Instrumentarium*<sup>3</sup>, mais aussi par la technique de captation de l'image qui caractérise son travail : l'effet larsen appliqué à la vidéo. Le larsen est un événement sonore, produit par le retour d'un son dans l'appareil qui l'a produit. Autrement dit, le larsen est provoqué par la proximité de la partie qui produit le son (émetteur) et de celle qui le capte (récepteur). Cet effet prend la forme d'une boucle exponentielle. Cette boucle trouve un terme dans les limites de l'appareil d'enregistrement et de restitution utilisé, qui a un seuil de tolérance, ou de représentation, mesurable. Potentiellement, l'effet larsen est infini. C'est par ce même procédé, appliqué à la vidéo, que Lionel Palun produit ses images. Les corps des comédiens sont captés par une caméra qui affiche l'image sur un écran, lui-même capté par une caméra qui envoie ces informations à un vidéo-projecteur. Ce dispositif se répète autant de fois que voulu. L'image projetée sur scène, bien que son origine soit la scène, a donc subi une série de « transformation » ou de « traduction », d'appareil de captation à appareil d'affichage. La boucle est bouclée, de la scène à la scène, après avoir traversé différentes techniques d'enregistrement et de restitution. Lionel Palun travaille donc la vidéo comme un musicien électro-acousticien, qui compose à partir d'« objets sonores », à partir d'instruments de musique avec un synthétiseur. Le programme de traitement de l'image rédigé par Lionel Palun est le synthétiseur, les corps des comédiens et la scène sont les « objets sonores », les caméras et les écrans sont les instruments de musique. Une autre caractéristique du larsen attire notre attention dans le cadre de ces travaux de recherche : son origine accidentelle liée à l'invention du téléphone. C'est-à-dire que l'effet larsen n'était pas prévu, et s'est avéré être un défaut de la machine, perçu comme une gêne. Or, il ressort des entretiens menés avec Lionel Palun que l'aspect non-maîtrisable ( au moins en grande partie ) est partie prenante de sa recherche vidéo. Bien que rédacteur des programmes qu'il performe sur scène, il est aussi à la recherche d'une non-maîtrise de la totalité des « effets » produits.

B.

Les textes choisis alimentent un discours sur la technique. Ces textes sont le résultat d'un collage et sont des formes de

détournement et de traduction du fait de leur appartenance à des genres qui ne sont pas dramatiques. Ils sont des textes « non-dramatiques<sup>4</sup> » qui prennent tous pour sujet la technique insérée dans le tissu social, faisant lien social, ou la technique comme mode de compréhension du monde. De plus, l'écrit prend une forme oralisée.

C.

Le jeu d'acteur, son corps, son visage, est au départ de la fabrication de l'image. L'actrice joue avec l'objet qui remédie son corps et fabrique son image. Les techniques d'enregistrement sont détournées de leur usage : les caméras n'enregistrent pas, elles sont des relais de l'image captée. Quelle(s) place(s), quel(s) rôle(s) et quel(s) sens prend la contrainte technique dans le dispositif théâtral ? L'espace scénique est la fusion ou un mélange de leur corps et de l'image de leur corps. Nous avons également noté une mise en danger de l'acteur qui ne « voit » pas mais doit percevoir ce qui est fait. Il doit prendre en compte l'image produite et projetée, celle-ci l'éclaire. Comment jouer dans une temporalité (comme calibrer un geste) qui n'entrave pas la formation de l'image ? C'est ce dernier point que nous explorerons plus en détail dans le texte à suivre.

## 2. Le corps de l'acteur comme condition de fabrication de la scène.

Lors des moments d'expérimentations et de recherche collective sur scène, nous nous sommes demandée quelles impulsions animaient le dispositif de Lionel Palun. Tout un parcours mène à la projection sur l'écran en fond de scène. Comment se fabrique cette projection ? Quels éléments y retrouve-t-on ? Ce parcours est constitué d'instruments d'enregistrement dont la captation se trouve « altérée » par une re-captation. En premier lieu, c'est le corps de l'acteur qui est capté par le dispositif. La projection sur l'écran en fond de scène présente ce corps une fois que le dispositif a agit sur lui. Les spectateurs perçoivent dans un même temps le corps sur scène et le double de ce corps projeté sur l'écran, la projection colorant le corps en scène. Nous avons noté différents « traitements » appliqués au corps, allant de la superposition à la désintégration causée par le mouvement. Le dispositif de Lionel Palun nous paraît se composer de trois éléments : le mouvement, la lumière, l'outillage technique, animés par le corps de l'acteur.

Il est donc apparu que la base du dispositif de Lionel Palun s'incarne dans la présence et la gestuelle du corps des acteurs. Notre choix, ouvert à la discussion, est celui d'observer avant tout le corps de l'acteur et sa mise en jeu. Nous avons alimenté cette hypothèse par la (re)lecture d'une histoire du théâtre qui s'est penchée sur cette thématique. L'appui théorique de ce premier état de la recherche s'inscrit donc dans une histoire du théâtre attentive au corps de l'acteur. Tout d'abord, nous nous sommes penchées sur les théories de Jerzy Grotowsky, d'abord parce qu'il faisait du théâtre un travail de recherche, et ensuite parce qu'il

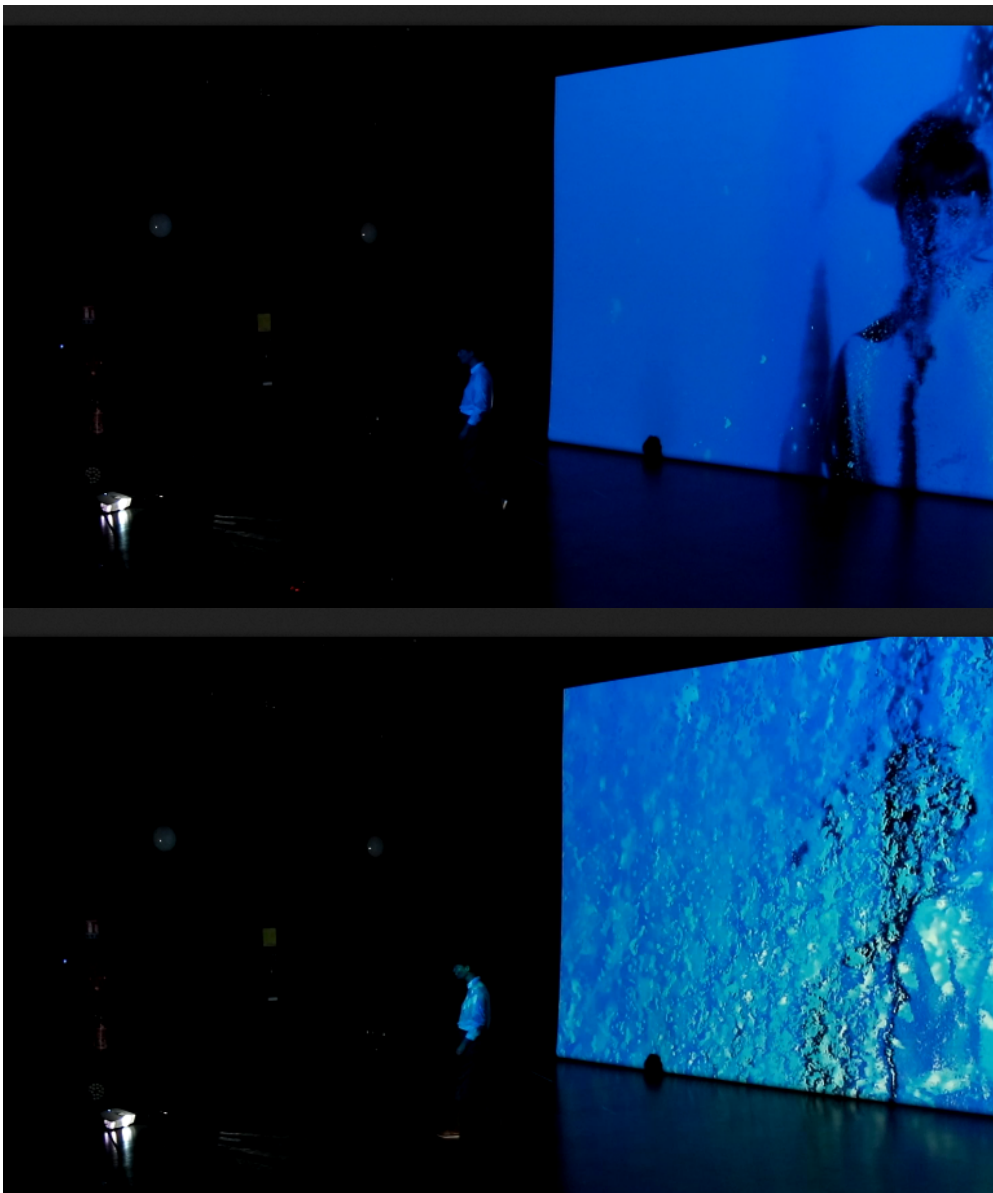
place le corps de l'acteur au centre de ses recherches. Il va même jusqu'à affirmer que le théâtre s'essentialise dans le corps de l'acteur et la relation que ce corps provoque avec le spectateur. Cette approche du théâtre nous a semblé faire écho à ce que nous percevions alors du dispositif de Lionel Palun.

Il n'y a pas de différence dans le temps entre l'impulsion « intérieure » et la réaction « extérieure », de telle manière que l'impulsion est en même temps la réaction. L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles. (GROTOWSKY, *Vers un théâtre pauvre*, p.14)

Et plus loin :

[Le théâtre] ne peut pas exister sans la relation acteur / spectateur, sans la communion de perception directe, « vivante ». (GROTOWSKY, p.17)

Préoccupée par le travail de Lionel Palun, ces passages ont provoqué un effet dialogique, comme si Jerzy Grotowski anticipait le dispositif que nous étudions. Cette "différence dans le temps entre l'impulsion « intérieure » et la réaction « extérieure »", il nous semble que nous nous y sommes confrontées lorsque nous observons la con/discordance entre le corps sur scène (impulsion) et l'image projetée de ce corps (réaction). De plus, ce "corps [qui] disparaît, brûle" correspond à l'échelle de disproportion entre le visage de l'acteur et sa projection sur un écran bien plus grand. Le geste effectué par l'acteur est impulsion qui provoque réaction et la temporalité de ce geste fabrique une "série d'impulsions" qui parasite l'image jusqu'à la rendre illisible. Dans les photographies qui suivent, on peut voir que le visage de l'actrice se « désintègre »<sup>5</sup>. Nous pouvons noter également la différence d'échelle et de placement du corps mis en scène : la projection permet l'accentuation sur le visage et une partie du buste, ainsi qu'un face à face avec le spectateur. Le dispositif de Lionel Palun est nécessaire à cette composition. Que provoque cette enchevêtrement de niveaux de perceptions chez le spectateur ?



Le corps de l'actrice est la condition de la fabrication de Lionel Palun : ses gestes sont au cœur de l'animation de l'image. Le geste est l'impulsion qui donne à voir une traduction ou une transformation de ce geste. Pour être capté, l'actrice doit être éclairée. Cependant, trop d'éclairage peut brouiller la captation, quand trop peu d'éclairage la rend impossible<sup>6</sup>. D'une certaine manière le corps de l'acteur englobe et fait la scène. Il est omniprésent sur scène mais presque entièrement attentif à la caméra, tendu vers l'appareil qui participe de la fabrication de son image. S'agit-il de « délaisser » le spectateur au profit de la caméra ? N'y-a-t-il pas là un renouvellement d'un quatrième mur que tout un pan du théâtre s'est appliqué à détruire ? Comment penser cet « obstacle » ? (Est-ce un « obstacle » ?) Qu'en est-il, dans ce contexte, de l'adresse au public ? Suffit-il de placer son corps face aux spectateurs pour leur adresser la scène ? La relation acteur / spectateur tient-elle à la visibilité ou lisibilité d'un visage <sup>7</sup> ? Sur l'écran, le visage de l'actrice apparaît faisant face aux spectateurs. Ce visage, troublé par le mouvement du déplacement, retient l'attention, à la fois par la taille de la

projection, mais aussi par la fugacité de son apparition et la fragilité de son affichage. Ainsi, la caméra semble remédier un lien ou une accroche entre acteur et spectateur. Ces questions d'adresse, de lumière et de placement du corps sur scène sont des invariants au théâtre, ici souligné par la présence de l'appareil de captation.

Pour l'instant, nous retenons de l'écriture scénique un rapport au placement du corps de l'actrice et au temps. Pour être capté, traduit, projeté, le corps doit se trouver à la fois dans le champ de la caméra et dans celui de la lumière. La temporalité de la scène tient au temps du geste et produit son effet dans le temps de la construction de la projection, tout deux liés aux « limites » du logiciel de Lionel Palun.

De façon lapidaire, voici ce que le dispositif impose au corps de l'acteur et réciproquement ce que le corps de l'acteur impose au dispositif :

- a. un certain placement (espace)
- b. une temporalité (étirée)
- c. une latence (temps technique / formation de l'image)

Nous nous sommes attachée au terme « impulsion » car il permet à la fois de reprendre les théories grotowskiennes du jeu de l'acteur mais aussi d'alimenter une métaphore électrique. Par « corps », nous entendons donc un geste contextualisé (dans un cadre, éclairé d'une certaine manière) et sa temporalité (la vitesse du mouvement, le moment de sa projection).

### 3. La figure de la boucle 8 comme moteur de la recherche avec Lionel Palun.

Le geste de chercher est ici au cœur de la recherche, et il nous semble que « chercher » est d'abord une action répétitive qui se joue dans (et parfois hors) un cadre donné. En effet, il n'est pas possible, dans l'approche de Lionel Palun, d'expérimenter hors du plateau, de distinguer le texte du jeu et le jeu du logiciel de Lionel Palun. Nos lectures nous ont menée à l'ouvrage d'Anne-Françoise Benhamou, qui a travaillé notamment avec le metteur en scène Stéphane Braunschweig. Nous reprenons ici un passage de l'avant-propos, retenu également en quatrième de couverture, aux *Dramaturgies de plateau*. Son expérience retranscrite dans cet ouvrage nous a permis d'appréhender autrement le travail qui nous est demandé.

L'élaboration dramaturgique en répétition dont il est largement question ici ne s'oppose donc pas à la formulation d'un projet préalable ; c'est même l'inverse : je ne crois pas qu'on puisse chercher quelque chose au théâtre sans un cadre de pensée. Encore faut-il que ce cadre permette l'expérimentation de la répétition, et même qu'il la favorise, la provoque, la rende nécessaire ;



autrement dit, que la réflexion dramaturgique conserve une ouverture qui appelle sa transformation par la scène. C'est ce processus de contamination de la pensée par le jeu, et réciproquement, que je nomme *dramaturgie de plateau*.

Cette « dramaturgie de plateau » ne saurait donc être un objet de recherche mais plutôt un instrument de recherche, un outil permettant d'élaborer mais aussi d'éprouver un « cadre de pensée ». La répétition d'un geste, celui de chercher, peut se penser par la figure de la boucle. D'abord parce qu'elle permet de se représenter l'effet de larsen vidéo et le dispositif technique étayé par Lionel Palun, elle s'applique ensuite mais également au travail du comédien, de l'universitaire et du spectateur.

L'image projetée est un double de l'acteur tendu comme un miroir au spectateur. Pourtant, ce n'est pas tout à fait un reflet comme dans un miroir, plutôt une « copie » ou un clone à qui Lionel Palun peut donner une temporalité et un placement propre. Il est possible de simuler pour cette simulation une forme d'existence : la projection peut disparaître et revenir, apparaître ailleurs et autrement. D'une certaine manière, il y a trois acteurs sur scène : le corps (impulsion), la projection (réaction) et le logiciel (le geste). Nous relevons, *a minima*, deux formes ou catégories de geste : le geste (impulsion) de l'acteur, capté *via* la caméra et le geste (transformation / traduction) de Lionel Palun *via* son programme. Le temps a également une action dans la scène, nous l'avons évoqué : du temps du geste et de celui de la fabrication de l'image dépendent la narration et la composition de la projection. Le corps de l'acteur est sculpté par le dispositif, seulement, c'est le mouvement de ce corps qui est représenté, qui fait trace, et non pas le volume de ce corps. Le corps de l'acteur est réduit à son mouvement ou, autrement dit, la projection en est une forme métonymique. L'emploi du verbe « réduire » ne vise pas à amenuiser mais à essentialiser : ce qui est *essentiel* dans la projection, c'est le mouvement, le geste ou l'impulsion du corps de l'acteur, amplifié par l'effet larsen appliqué à la vidéo. Il y a un jeu de réverbération ou de ricochet entre le geste de l'acteur, celui du technicien et la projection. Un effet de boucle (autre le procédé de larsen employé) se trouve dans la diffusion de la lumière. Nous l'avons succinctement évoqué : le corps en scène est en partie éclairé par le vidéoprojecteur. Ainsi, la lumière produite par la projection est de nouveau introduite par la captation <sup>9</sup>.

Cette figure peut aussi s'illustrer par le temps et nous l'avons vu, la temporalité tient une grande place dans le travail de Lionel Palun. D'une part parce que le procédé larsen est le retour d'un passé altéré dans le maintenant et d'autre part parce que les textes choisis proposent différents états de cette figure. Du côté du chercheur ou du spectateur, la boucle se perçoit dans l'effet de concordance ou de discordance entre le corps de l'acteur, entièrement en scène, et la projection de ce corps, fragmentaire, décalé, brouillé. Lionel Palun, avec son logiciel, dispose de moyens d'action sur ces images qui se bouclent : si l'acteur peut

agir sur son image à travers la temporalité de son geste et le placement de ce dernier, Lionel Palun peut intervenir à différents endroits du circuit. Dans un monde électronique, la figure de la boucle est riche de significations lorsqu'il s'agit de proposer une pièce de théâtre qui tient à questionner de manière critique ce monde [10](#).

Il nous semble que le « cadre théorique » se dévoile peu à peu et que la suite de la recherche se fera dans un nouvel aller-retour entre la scène et les jalons théoriques que nous allons y éprouver. La question de la théorisation de l'« image vivante » posée par l'Hexagone-Meylan nous mène à effectuer une boucle passant par la représentation des techniques et du vivant dans le théâtre de Lionel Palun. Mais ce lien entre vie et image est-il pour nous, littéraires ou scientifiques du langage, concevable hors d'un imaginaire des techniques et du vivant ? Partant du corps de l'acteur, l'intrication entre artificiel et organique se repose à travers le dispositif technique. Quelles représentations du vivant construisons-nous ? Que nous disent-elles de nos rapports à nos environnements ? La scène comme lieu de la représentation nous est précieux pour se confronter à ces questions.

#### Bibliographie théorique

- Leela ALANIZ

[Palindrome](#), 2007.

[Le corps qui pense l'esprit qui danse](#), thèse, 2014.

- Anne-Françoise BENHAMOU

*Dramaturgies de plateau*, 2012, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

- Gaston BACHELARD

*Le nouvel esprit scientifique*, 1934, Paris : Presses Universitaires de France.

*La terre et les rêveries du repos*, 1948, Paris : Librairie José Corti.

- Jean-Claude BEAUNE

*Philosophie des milieux techniques, La matière, l'instrument, l'automate*, 1998, Seyssel : Éditions Champ Vallon.

- Peter BROOK

*The Empty Space*, London : Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968, *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris : Seuil, 1977.

- Étienne DECROUX

*Paroles sur le mime*, 1963, Paris : Gallimard.

- Jacques ELLUL

*L'empire du non-sens*, 1980, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. La politique éclatée.

- Vilèm FLUSSER

*Les gestes*, 1999, 2014, Marseille : Al Dante Aka VI, surtout « Le geste avec vidéo » et « Par-delà les machines ».

- Aurélia GAILLARD

*Le corps des statues, Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, 2003, Paris : Honoré Champion Éditeur.

- Alain GRAS (dir.), Sophie L. Poirot-Delpech (dir.)

*L'Imaginaire des techniques de pointe, au doigt et à l'oeil*, 1989, Paris : L'Harmattan, Coll. « Logiques Sociales ».

- Jerzy GROTOWSKY

*Vers un théâtre pauvre*, 1968, Claude B. Levenson (trad.), 1971, Lausanne : L'Âge d'Homme.

- Simon HAGEMANN

*Penser les médias au théâtre, « Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines »*, 2013, Paris : L'Harmattan.

- Brigitte JOINNAULT

*Antoine Vitez : la mise en scène de textes non dramatiques, Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris : L'Entretemps, 2018.

- Jean-Marc LARRUE (dir.)

*Théâtre et intermédialité*, 2015, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

- André LEROI-GOURHAN

*Milieu et technique*, 1945, 1973, Paris : Albin Michel.

- Pierre LÉVY

*de la programmation considéré comme un des beaux-arts*, 1992, Paris : La Découverte.

- Béatrice PICON-VALLIN (dir.)

*Les écrans sur la scène*, 1998, Lausanne : L'Âge d'Homme.

- Jean-Marie PRADIER

*La Scène et la fabrique des corps, Ethnoscénologie du spectacle*

*vivant en Occident (Vè siècle av.J-C - XVIIIè siècle)*, Bordeaux : Presses Universitaires, 1997, 2000.

- Claude RÉGY

*Espaces Perdus*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1998.

- Claude ROCHE (dir.)

*Regards croisés sur le Codesign, l'expérience du codesign dans trois écoles d'ingénieurs de Lille*, 2014, Paris : l'Harmattan.

- Ivan SAINSAULIEU (dir.), Arnaud SAINT-MARTIN (dir.)

*L'innovation en eaux troubles, Sciences, techniques, idéologies*, 2017, Vulaines sur Seine : éditions du Croquant.

- Georg SIMMEL

*La philosophie du comédien, Du paradoxe au problème*, Denis Guénoun (trad.), Belfort : Circé, 2001.

1. Ce choix étonnera peut-être, du fait du refus de toute technique qui ne serait pas celle du jeu de l'acteur par Jerzy Grotowsky. Nous ne retenons ici que ses théories sur le jeu de l'acteur, bien qu'il condamnait l'utilisation d'écran ou de jeu de lumières sur scène, soutenant qu'il s'agit là des artifices propres au cinéma. Cependant, il nous semble que la question du théâtre pauvre vs théâtre riche se pose dans le travail de Lionel Palun, et nous aimerions poursuivre la discussion dans ce sens.↵
2. Par logiciel nous entendons son environnement de programmation, les protocoles utilisés, la posture et les discours de son auteur produit à travers sa rédaction, mais aussi les effets produits et les discours sur le logiciel.↵
3. Le rapport de Clément Pélissier propose une analyse de ce travail.↵
4. Antoine Vitez, pour qui le théâtre est un art de la traduction, est l'un des représentants du théâtre non-dramatique. Il est étudié en détail par Brigitte Joinnault dans l'ouvrage *La mise en scène des textes non-dramatiques, théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris : L'Entretemps, 2018.↵
5. L'actrice avance très lentement face caméra placée à jardin en avant-scène. La caméra a besoin d'un temps de pause long pour rendre compte de ce qu'elle capte. S'il y a trop de rapidité dans le mouvement, elle n'a pas le temps de capter le détail du visage.↵
6. La question de la lumière préoccupe car à l'effet de captation s'ajoute l'effet produit sur le spectateur : l'écran en fond de scène est déjà une source de lumière importante et l'ambiance de la scène dépend beaucoup de son niveau de pénombre.↵
7. Étienne Decroux a travaillé sa technique de mime corporel en couvrant son visage, cherchant à produire une scène en se passant de l'expression du visage pour se consacrer aux palettes d'expression rendues possibles par son corps. Dévoiler son visage fût l'étape finale de sa recherche.↵
8. La boucle que nous nous représentons n'est pas un cercle mais bien une figure en spirale. Le retour d'une séquence n'est pas identique mais toujours « altérée ».↵
9. Il est arrivé quelquefois que l'image soit complètement rendue illisible par cet effet de retour de la lumière dans l'appareil de captation.↵
10. Les questions autour de la posture de l'artiste en tant que personne disposant d'une tribune pour porter un regard sur notre monde font aussi partie de nos discussions et de nos désirs de recherche en cours.↵