

LA LUMIERE AU THEATRE

dossier réalisé par georges banu

Un dossier sur la lumière au théâtre... Faut-il justifier ce projet ? Peut-être ce qui s'impose est-il plutôt de dire pourquoi nous avons éprouvé l'envie de le faire *aujourd'hui*. Tout d'abord, une question précise se pose, liée au travail de la lumière dans les productions théâtrales actuelles : a-t-elle encore la même portée qu'il y a quelques années ? est-ce qu'on n'assiste pas aujourd'hui, sinon à une mise en question, tout au moins à un indiscutable recul ? Les pleins feux deviennent pratique habituelle et ils semblent réduire la lumière à la simple fonction d'éclairer; les spectacles en plein air abondent et, par leur nature même, ils sont moins préoccupés par les questions d'éclairage; les difficultés économiques pèsent sur de nombreuses troupes, dont le manque d'équipements et de moyens financiers ne sont pas étrangers au fait que la lumière est souvent reléguée à un rôle secondaire. En dépit de ce recul, la lumière passionne encore de nombreux metteurs en scène qui s'en servent avec une jouissance non dissimulée. La lumière et son travail dans le théâtre se trouvent aujourd'hui à un carrefour où des voies contraires se joignent, se contestent. De cette confrontation nous voulons essayer de rendre compte.

Ce n'est pas aux metteurs en scène, maîtres indiscutables de tout discours sur le théâtre, que nous nous sommes adressés, mais aux éclairagistes, à ceux dont on n'entend jamais parler. Il s'agissait de voir avec eux le statut qu'ils ont dans le monde de l'institution théâtrale, où s'arrête une demande venue du metteur en scène ou du scénographe pour laisser la place à leur originalité d'artistes, quels rapports ils entretiennent avec la technique et ses perpétuels changements. Nous avons voulu susciter un discours sur la lumière tenu, pour la première fois, par ceux qui la réalisent.

Ce dossier n'est pas une étude sur la lumière, mais plutôt un questionnement. Pour mieux le cerner, nous avons interrogé des éclairagistes comme Pierre Savron, André Diot et Patrice Trottier qui appartiennent, historiquement, à des générations différentes et dont les collaborations avec Vilar, Chéreau ou Mesguich ont abouti à une nouvelle approche de la lumière, de son fonctionnement à l'intérieur de l'image théâtrale. Il ne s'agit pas d'un inventaire de styles, mais de l'ouverture d'un débat où la radicalité de chaque démarche nourrit une polémique implicite.

voir et entendre les comédiens

un entretien
de georges banu et jean kalman
avec pierre savron

Georges BANU. — Nous nous sommes adressés à plusieurs éclairagistes, aussi bien en raison de leurs options esthétiques différentes qu'en raison de leurs statuts particuliers par rapport à une équipe, à un théâtre. Vous travaillez à Chaillot depuis plus de vingt ans, vous êtes attaché à une structure donnée, vous avez un emploi fixe. De ce point de vue, votre statut est exemplaire.

Pierre SAVRON. — Vilar est le premier directeur qui a admis la charge financière d'un emploi qu'il a créé. Quand, en 1951, il a structuré le théâtre, il a admis un régisseur de scène, un régisseur de la musique, un régisseur constructeur et *un régisseur des éclairages*. C'est le premier qui a officialisé le métier en lui donnant un statut précis. Je suis désolé, mais pas un théâtre n'a suivi. Du côté syndical, il y a eu les mêmes réticences. J'ai essayé moi-même de créer un nouveau poste, un nouvel emploi, mais je me suis heurté à une indifférence totale. On a eu une convention collective où le métier était indiqué, et puis il y en a eu une autre où tout a disparu. Ce n'est pas un hasard. On a eu l'occasion d'officialiser ce métier, comme cela se fait aux Etats-Unis, mais personne n'a levé le petit doigt.

Jean KALMAN. — Croyez-vous que cette indifférence tenait à un problème plus général — les gens ne comprenaient pas la nécessité de cette fonction — ou est-ce que c'était plutôt un problème d'ordre économique ?

— Il y a des théâtres, à Lyon, à Marseille, qui ont des subventions fortes et qui pourraient créer cet emploi. Mais, mis à part ces cas assez exceptionnels, je crois qu'il s'agit d'un problème financier. La plupart des metteurs en scène n'ont pas les moyens de prévoir un éclairagiste dans leur budget. Il est vrai aussi que beaucoup n'en voient pas la nécessité : ils font la lumière eux-mêmes. Peut-être par économie, mais aussi parce qu'ils aiment cela.

G.B. — Si je comprends bien, vous êtes partisan de l'emploi fixe, institutionnalisé.

— Je ne dis pas que tout le monde veut s'attacher à une boîte à l'année : il y a des éclairagistes qui aiment faire du cinéma, de la télé, et éventuellement du théâtre. Cela n'empêche pas qu'un théâtre ait un poste d'éclairagiste. Ce dernier est très utile dans un théâtre, non seulement pour le réglage des lumières, mais aussi pour assurer le contrôle du spectacle. Avec Vilar, c'était clair : je participais à la création, mais j'assurais aussi tous les soirs les spectacles. Je conduisais les éclairages, je ne parlais pas en laissant le jeu d'orgue avec sa conduite. Le spectacle, on le conduit : on dirige le jeu, on rattrape les erreurs, on corrige... Pour Vilar aussi bien que pour moi, cela c'est aussi le travail de l'éclairagiste. Le contrat de l'emploi tel que Vilar l'avait conçu, c'était un contrat pour un emploi à plein temps.

J. K. — Lorsque vous avez participé à l'aventure de Vilar, il y avait une troupe très cohérente, qui a duré très longtemps. Maintenant il y a de moins en moins de cas semblables.

— Je suis un inconditionnel du théâtre... Pendant huit ans, durant les six ou sept mois de la saison avec Vilar, je n'avais pas un jour de repos. Tout le monde n'accepte pas ça. Si j'avais dit à Vilar : « Excusez-moi, lundi, c'est jour de repos; mardi, je rattrape une nuit d'il y a un mois », Vilar n'aurait rien dit, mais je sais que cela n'aurait pas duré longtemps. C'est cela, le problème moral de l'engagement d'un seul homme auprès d'une équipe. Si vous travaillez au coup par coup, vous préservez votre liberté.

G. B. — Sur quelle base travaillez-vous avec un metteur en scène ?

— C'est d'abord une question de confiance, ensuite une affaire de courtoisie. Vilar ne m'a jamais demandé quoi que ce soit. Il corrigeait après. Il n'a jamais passé une nuit ici pour régler la lumière. Le metteur en scène doit me laisser la liberté. Ensuite, on peut modifier, je ne suis pas bloqué. On peut changer (ici, on ne travaille pas dans le bronze), mais à condition que le metteur en scène sache ce qu'il veut faire. Pour moi, c'est cela une collaboration. Par contre, il y a des metteurs en scène qui, dès le début, commencent à vous bloquer avec les idées précises qu'ils ont en tête, mais qu'ils ne savent pas réaliser techniquement. Ce type de travail ne m'intéresse pas, et je ne l'accepte pas.

J. K. — Mais qu'est-ce qui se passe ici, à Chaillot, où vous devez travailler avec différents metteurs en scène qui ont des méthodes et des approches parfois opposées aux vôtres ?

— Je parlais de mon travail à l'extérieur; ici, je suis salarié et je dois accepter tout. Travailler, par exemple, avec Terry Hands, ça m'intéresse beaucoup, ce qui ne veut pas dire que j'approuve. Je crois que je lui ai facilité le travail, techniquement, car les options d'éclairage lui appartiennent.

J. K. — Vous avez fonctionné comme un technicien ?

— Oui, j'ai conduit le spectacle avec l'esprit dans lequel il l'avait réglé. C'est une collaboration technique et non pas artistique.

G. B. — Est-ce que cela ne jette pas une autre « lumière » sur la proposition d'institutionnaliser la fonction d'éclairagiste ?

— Oui, peut-être, mais ce qui nous fait travailler, c'est cette passion pour la lumière. Même si parfois je ne suis pas d'accord avec les spectacles auxquels je participe, j'aime éclairer.

G. B. — Quelles sont vos préférences ? Comment envisagez-vous l'élaboration de ce qui est presque un style d'éclairage ?

— Je pratique de préférence un éclairage ponctuel, un éclairage d'ambiance. Diot est plutôt pour un éclairage diffusant, qui s'appuie sur toute une technique venant en général du cinéma. Moi, au contraire, je suis pour des choses très ponctuelles, qui découpent, qui localisent. Il y a peut-être là une déformation professionnelle qui vient du travail avec Vilar, car c'était sa conception de l'éclairage. Vu les dimensions du plateau d'Avignon ou de Chaillot, il ne voulait pas qu'on voie toute la scène, il ne jouait pas sur toute la scène. Il préférerait qu'on utilise un rayon de trois mètres de diamètre et qu'on oublie ainsi tout le reste. Cela m'a marqué.

Je n'ai, pendant quinze ans, jamais éclairé un décor, mais uniquement des comédiens. Avant de travailler avec Vilar, j'avais éclairé des décors, au théâtre, au music-hall, et un jour j'ai découvert autre chose à travers le style d'une mise en scène, d'un homme qui, à l'inverse, voulait des éclairages très ponctuels pour qu'on voie les comédiens. Maintenant, je le dis franchement, je ne suis pas à l'aise pour éclairer un décor (d'ailleurs, je n'aime pas la couleur). En travaillant avec Vilar, j'ai appris une technique de découpage du comédien, une façon de l'isoler, de le faire vivre. (Je ne sais pas si vous connaissez le petit poème de Brecht sur l'éclairage. Il dit, dans un certain sens, la même envie de voir les comédiens, le théâtre.) Le comédien a besoin d'être vu. (Les petites pénombres, oui, mais pas très longtemps.) Le comédien, lorsqu'on ne le voit pas, on ne l'entend pas. Cette conviction vient peut-être du fait que j'ai travaillé sur de grands plateaux.

J'aime isoler le comédien. Plus il est isolé, plus il est grand et plus on l'entend. L'œil et l'oreille vont ensemble, grâce au pouvoir de concentration de la lumière. C'est elle qui cristallise l'attention sur le personnage. J'éclaire le comédien parce que je m'accroche plus aux personnages qu'aux décors.

G. B. — Cella correspond parfaitement à l'esthétique vilarienne, centrée autour de la problématique du personnage, du héros.

— On a travaillé ensemble, et c'est lui qui a fait les grandes propositions de type de spectacle auxquelles nous avons essayé de trouver les meilleures réponses spécifiques : au niveau de la lumière, de la musique, etc.

J. K. — Vilar a formé une troupe dont l'homogénéité était exemplaire. Comment l'éclairagiste travaillait-il avec une équipe ? Quel type de rapports de travail y avait-il ?

— Je vais vous parler du travail à Avignon. On avait, à l'époque, quarante à cinquante projecteurs pour un grand plateau. On réglait les lumières en fonction de la création unique de chaque saison. On avait cinq ou six jours. Cette création passait dans les premiers jours du Festival, puis, le lendemain après-midi, il y avait un raccord pour une reprise, et le surlendemain un raccord pour la deuxième reprise. Il n'était pas question de modifier les éclairages — on n'avait pas le temps —, on gardait les mêmes. C'est là qu'intervient la compréhension d'un metteur en scène de troupe qui savait qu'on avait tous une tâche à accomplir : loger un spectacle dans un dispositif de réglage déjà fait. Il n'était pas question de bouleverser tout, de déplacer une table du jardin à la cour, mais Vilar acceptait de la déplacer de deux ou trois mètres pour qu'elle puisse prendre la lumière. Lui non plus ne considérait pas la mise en scène comme du bronze. Ainsi je pouvais recomposer rapidement la conduite avec exactement les mêmes sources de lumière, à des niveaux différents et avec des angles différents. Dans la même année, sans que les spectacles se répètent du point de vue lumière, *Le Prince de Hombourg*, *Lorenzaccio* et *Richard II* se jouaient exactement dans les mêmes réglages. Vilar avait la souplesse du metteur en scène qui fait confiance à ses collaborateurs.

Avec les comédiens, c'était pareil. Gérard Philipe me demandait : « A quel moment je m'arrête pour prendre le rayon ? » Il tenait compte des possibilités de la technique. Vilar disait à un comédien : « Prends la lumière ». Aujourd'hui, le metteur en scène te dit : « Un tel n'est pas éclairé, tu ne peux pas lui rajouter quelque chose ? ». Il faudrait six cents projecteurs. On a trop de gamelles, on a trop de projecteurs. Ça devient fou : plus on en met, plus on embrouille le spectacle.

G. B. — Quels sont vos rapports à la technique ? Vous avez travaillé, à une certaine époque, avec un matériel différent de celui qu'on essaie d'introduire aujourd'hui au théâtre, tout particulièrement le matériel qui vient du cinéma ?

— Il y a certainement une fonction qui naît du progrès. Lorsque Jovet a monté *L'Ecole des femmes*, il a utilisé pour la première fois des lampes à vapeur de mercure. On ne parlait que de cela, et ensuite l'innovation est devenue mode, puis habitude. D'autres découvertes ont suivi, et presque chacune a connu la même histoire.

J'ai connu la rampe et les hertz. Cela déterminait le style d'éclairage d'une époque. Vilar l'a cassé, car il a supprimé et la rampe et les hertz pour utiliser uniquement des projecteurs. C'était le meilleur moyen pour lui de localiser les comédiens et les lieux. Le choix de la technique s'explique par le style de lumière dont avait besoin un metteur en scène qui faisait des mises en scène extrêmement dépouillées. Il lui fallait des interventions très fortes de la lumière, mais pas très compliquées ni trop sophistiquées. A cela, il faut

ajouter que le T. N. P. était le premier théâtre où la lumière venait pratiquement de la salle. Avant, on ne jouait que dans la cage de scène.

A Chaillot, pendant très longtemps, on n'a eu que des projecteurs plan-convexe. Cela tient, je l'ai dit, au type de lumière que voulait Vilar, qui ne voulait pas éclairer un décor, mais créer des zones de lumière très précises avec un minimum de reverberation. Vilar ne voulait aucun projecteur qui bave. Il n'était donc pas question de sortir de ce matériel classique pour un ou deux effets particuliers. Par exemple, la situation d'André Diot est différente de la mienne : quand il va dans un théâtre pour faire la lumière d'un spectacle, il peut demander un matériel particulier. Moi qui travaillais à l'année avec Vilar comme patron, je ne pouvais pas venir demander un achat de matériel qu'il n'estimait pas rentable à la longue.

Ce qui me semble assez particulier aujourd'hui, c'est qu'on veut sans arrêt acheter du matériel nouveau, tandis qu'avant on essayait beaucoup plus de se débrouiller avec ce que l'on avait. On bricolait, on transformait plus que maintenant. Si on achetait du matériel, ce n'était pas pour s'en servir un soir. J'ai toujours fait acheter des choses peut-être un peu traditionnelles, mais qui ont servi tout le temps.

J. K. — André Diot a créé de nouvelles images à partir de nouveaux appareils. L'utilisation des H. M. I. a amené à une nouvelle esthétique de la lumière.

— Heureusement qu'il y a ce type de recherche, que le théâtre peut se l'offrir. Mais il se l'offre en fonction d'un directeur qui accepte cela, qui investit. Vilar m'a dit un jour : « Tu n'as pas beaucoup de projecteurs dans la salle. On ne pourrait pas en mettre au balcon ? — Oui, lui dis-je, c'est simple. On sacrifie deux loges, on fait deux tours et ça y est. — Demande à Rouvet », me dit-il. Je vois Rouvet, le directeur administratif. C'est très vite fait : « Douze places supprimées dans une saison, ça fait tant. Non, Pierre, pas de projecteurs ». Je suis allé voir Vilar, et il a accepté sans dire mot. Plusieurs années plus tard, Wilson me demande la même chose. Moi, la leçon apprise, je lui dis : « Ça fait douze places supprimées. — Je m'en fous ». C'est tout. On a ajouté les projecteurs. Je ne suis pas maître, je dépends d'un directeur, d'une structure administrative.

J. K. — Maintenant, vous avez, à Chaillot, de nouveaux jeux, des jeux à mémoire, qui posent souvent des problèmes, vu leur maniement tout à fait différent de celui des anciens jeux, et aussi leurs performances. Est-ce que ce changement implique des modifications du rôle de l'éclairagiste ?

— Ce sont des jeux très sophistiqués. On est obligé d'y passer. Personne ne fait d'autres jeux. Cela permet beaucoup de choses, par exemple de faire deux effets en trois secondes, mais il y a aussi des choses qu'on ne fait pas sur un jeu à mémoire, ou alors on les fait mal. Ce n'est pas très facile à trancher, et d'ailleurs aujourd'hui on essaie de faire des jeux à mémoire qui peuvent être aussi utilisés comme jeux manuels.

On ne travaille plus comme avant. Il faut en prendre son parti. C'est une

autre façon de faire la lumière qui s'impose aujourd'hui, et cela suppose de nouveaux rapports au spectacle. Avec les jeux à mémoire, la participation au travail de la représentation diminue; on devient plus technicien presse-bouton. On regarde moins le spectacle. Avant, on avait ici un jeu d'orgue difficile à manier, mais les techniciens qui étaient dessus en une année ne faisaient pas deux erreurs. Puis, avec un nouveau jeu, plus facile à manier, ils faisaient plus d'erreurs : le jeu demandait moins d'attention, moins de concentration. Je ne veux pas dire qu'il ne faut pas moderniser les jeux, mais il y a un stade où ce n'est plus intéressant de conduire un spectacle, où on décroche, car il n'y a plus la possibilité de jouer avec la lumière.

Le plaisir de conduire un spectacle, c'est peut-être quelque chose que ne connaissent pas ceux qui travaillent au coup par coup. J'éprouve du plaisir, avec parfois des émotions fortes, à conduire un spectacle, car il me semble qu'on repart chaque fois à zéro, que tout est remis en question. Le synchronisme de la musique, de la lumière et du comédien me procure une véritable jouissance. J'aime ce côté artisanal de confrérie au travail. Chaque soir, je vis le spectacle et, à travers la conduite que j'en fais, je me sens partenaire des comédiens.

Pierre Savron