

la lumière, le temps et la vie des ombres

un entretien
de georges banu et jean kalman
avec andré diot et patrice trottier

Jean KALMAN. — André Diot, selon vous, l'éclairagiste a-t-il en France une place très claire ?

André DIOT. — Il n'y a pas longtemps, j'ai entendu l'interview de France Gall qui parlait de son dernier spectacle : « J'ai pris des musiciens américains, les meilleurs, et j'ai pris un *lighting designer*, c'est un monsieur qui fait les lumières. » L'interviewer : « Il n'en existe pas en France ? » France Gall : « Non, non, il n'y en a pas. » Elle a pris un Canadien.

En Grande-Bretagne, aux U. S. A., il y a beaucoup de *light designers*, mais ils travaillent plutôt sur les ballets et les opéras qu'au théâtre. Souvent, pour les ballets, l'éclairagiste est le créateur du décor lui-même. Quand il n'y a pas de décor, la lumière prend une très grande importance. En France, les ballets ne sont pas aussi nombreux, les éclairagistes non plus.

Georges BANU. — En dehors de cela, quelles seraient, selon vous, les raisons de ce manque d'éclairagistes en France ?

— Elles sont principalement économiques. Peut-être aussi n'a-t-on pas encore pris l'habitude d'engager un éclairagiste. Au cinéma, où la technique est complexe, le réalisateur est obligé de passer par un spécialiste, tandis qu'au théâtre la vision de l'image étant directe, beaucoup de metteurs en scène font la lumière eux-mêmes. Dans le théâtre, tout le monde se sent compétent, comme au football, puisqu'il suffit de regarder pour voir ce que ça donne.

G. B. — Pierre Savron a travaillé avec une équipe, vous travaillez plutôt au coup par coup, passant d'un metteur en scène à un autre, d'un genre de spectacle à son contraire.

— Cela vient de la carrière que chacun a suivie. Moi, je ne suis pas venu au théâtre quand j'étais jeune, je viens de la télévision et du cinéma. Là, on change d'équipe à chaque réalisation. Je n'ai pas envie de me spécialiser dans un genre. Je fais beaucoup de choses, car c'est la passion des projecteurs, des rayons lumineux qui m'habite, aussi bien quand j'éclaire Halliday que lorsque j'éclaire Noureev. Je préfère continuer comme cela au coup par coup : au fond, c'est aussi un mode de vie que j'ai choisi.

G. B. — Vous avez parlé de votre carrière. Comment donc avez-vous pénétré dans le théâtre en venant de la télévision ?

— J'ai été cameraman pendant dix ans à la télévision; après, je suis passé directeur-photo. Un ou deux ans après, j'ai rencontré Bernard Sobel qui m'a dit : « Comme tu as travaillé avec Averty, tu pourrais faire un éclairage d'ambiance » et m'a présenté à Chéreau, qui montait alors *Les Soldats* à Gémier. En réalité, je n'avais fait qu'une ou deux émissions avec Averty, et ce n'était pas la grande passion pour ce genre d'éclairage, mais je me suis aperçu qu'en adaptant au théâtre les éclairages d'ambiance, surtout pour des décors très hauts et fermés, je produisais une image qui me satisfaisait plus qu'en travaillant par points. Je crois que le succès de la lumière dans *Les Soldats* est venu de la netteté de la direction de la lumière. C'était la netteté du soleil.

J. K. — Lorsqu'on arrive du cinéma sur le plateau de théâtre, il doit y avoir toute une série de problèmes qui se posent — par exemple celui de l'enchaînement ou celui de la multitude des points de vue.

— J'avais fait surtout de la télévision. A la télévision, on est souvent obligé d'éclairer pour trois ou quatre caméras et dans des axes différents. Cela rejoint un peu le problème de la multiplicité des points de vue au théâtre.

C'est un autre problème qui s'est posé : celui du matériel. Je connaissais surtout le matériel de cinéma, et quand Sobel m'a donné la possibilité de faire acheter un peu de matériel je n'ai choisi que du matériel de cinéma, des « plats à barbe », des « quartz », que peu de théâtres avaient à ce moment-là. Je ne connaissais alors que ce matériel, et par ailleurs c'était le seul qui me satisfaisait visuellement : je n'aime pas avoir des ronds, des cônes, bref tout ce qu'on fait avec les projecteurs.

J. K. — Vous êtes aussi le premier à avoir introduit les H. M. I.

— Ça, c'est plutôt Chéreau qui me l'a demandé, après avoir vu ce type de projecteurs au Piccolo. Je répondais à une demande de Chéreau. En général, j'ai essayé de m'adapter au programme esthétique du metteur en scène, et l'introduction d'un nouveau matériel se justifie beaucoup plus par cela que par la quête d'une quelconque modernité liée à la lumière de cinéma.

Si mes éclairages sont plutôt froids, c'est à cause de mon goût, de mon amour pour la lumière des peintres hollandais, pour tout ce qui rappelle la lumière du jour. C'est la raison pour laquelle j'ai cherché à utiliser les tubes

fluo. L'intérêt de cette source, c'est qu'il est possible de la diminuer, par exemple, sans en changer les caractéristiques de couleur, ce qui est irréalisable avec des lampes à incandescence. Le problème, au début, c'était d'avoir des gradateurs spéciaux, qui ne sont pas le résultat d'une recherche particulière en direction du théâtre, car on ne pouvait pas diminuer régulièrement l'intensité avec les gradateurs normaux. Seul le matériel de cinéma me permettait d'obtenir la qualité de lumière que je voulais, que j'aimais.

G. B. — Il s'agissait donc d'une certaine volonté d'obtenir une qualité précise de l'image ?

— Oui. Ma grande obsession, qui vient du cinéma, ce sont les ombres. J'ai connu un directeur de photo avec lequel j'ai travaillé et que j'ai beaucoup aimé : lui, pour faire sa lumière, il prenait toujours un projecteur de 250 watts et le promenait, puis, à un moment donné, il s'arrêtait et indiquait : c'est là qu'on mettra le 10 Kw, parce que c'est là la place du projecteur. Il ne faut pas en mettre dix, mais un, bien placé, qui donne une direction à la lumière. Quand on en met dix, il y a dix ombres qui tournent autour de l'acteur. Je sais bien que c'est certainement plus sensible au cinéma qu'au théâtre, mais tout de même cela me gêne terriblement de voir plusieurs ombres. Le matériel qui existe généralement dans les théâtres ne me permet pas de résoudre ce problème.

J. K. — Vous avez parlé de votre passion pour la lumière du jour. Est-ce que cela vous conduit à vous poser la question du mouvement de cette lumière, en somme la question du temps naturel ?

— La rencontre avec Chéreau s'est faite autour de cette idée : la dynamique du temps. Ainsi moi, venant de l'image cinématographique où la référence au temps réaliste est toujours présente, et Chéreau, influencé, lui, par la peinture italienne, les mises en scène du *Piccolo* où il y a un besoin permanent de lumière naturelle, nous nous sommes retrouvés sur cette direction. Avec Chéreau, on prend en général la lumière du lever du jour et on va jusqu'au soir. C'est peut-être la ligne la plus simple, même si ce n'est pas la plus facile. Ainsi, dans *L'Italienne à Alger*, on partait de 2 heures de l'après-midi, on arrivait à l'opéra qui se passait la nuit et puis, l'opéra terminé, Chéreau avait rajouté trois quarts d'heure de texte pendant lesquels le jour se levait. Le décor représentait une salle de théâtre un peu en ruine et, dans le fond, il y avait une maquette qui le reproduisait. Celle-ci était éclairée avec une lumière qui tournait indépendamment de l'ambiance générale, mais tout en suivant le déroulement du temps naturel de la journée.

Avec Chéreau, on est resté sur un éclairage d'ambiance qui vient du cinéma. De *Massacre à Paris* jusqu'à *La Dispute*, l'éclairage reste à peu près dans la même ligne. 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.

Patrice TROTTIER. — Dans *Loin d'Hagondange*, ce qui m'a le plus intéressé, c'était le rapport à la nature. Il y avait là une fausse nature résultant du travail de deux natures ensemble : d'un côté, l'appartement gigantesque et, derrière, le paysage qui grossissait et où était indiqué l'hiver, le printemps. Les deux natures ne fonctionnaient pas en même temps, et le travail de la lumière consistait à assurer une dynamique de la nature — le printemps, l'hiver — dans le régime de la convention théâtrale. Le passage rapide de la lumière d'une saison à l'autre, entrecoupé par un noir, brisait la naturalité de l'image en écartant la tentation de l'illusion. A l'intérieur même de chaque tableau, il y avait de subtils mouvements de la lumière d'avant en arrière par rapport au temps naturel, tout n'arrêtait pas de bouger en perturbant ce qui aurait pu sembler une simple imitation de la nature.

G. B. — Dans les spectacles de Chéreau, vous utilisez souvent des clairs-obscurs qui enveloppent les comédiens sans qu'on les voie trop. Cela dit une certaine attitude aussi bien à l'égard du comédien qu'à l'égard des personnages, toujours dans la pénombre et jamais isolés.

— Je crois qu'au début Chéreau avait un peu peur des comédiens. Peut-être parce qu'il avait du mal à les diriger, il les camouflait, il les cachait presque. C'est ce que j'ai ressenti en travaillant beaucoup en contre-jour : la lumière servait alors de masque pour les acteurs. (Cela ne veut pas dire qu'il faut faire des pleins feux lorsqu'on veut voir les comédiens.) Maintenant Chéreau, petit à petit, a envie qu'on les voie plus. Dernièrement, à la reprise de *La Dispute*, on a ajouté des projecteurs de face.

Chéreau a certainement dégagé un style qui nous a tous marqués, aussi bien Pedduzzi que moi. Son esthétique particulière nous a réunis dans une équipe. Ce qui m'étonne, c'est que des metteurs en scène qui connaissent notre travail me demandent de faire l'inverse, par exemple d'éclairer violemment les comédiens. Mais ça, je ne sais pas le faire. Dans le type d'éclairage que je fais, j'éclaire plutôt le décor, ou je crée une ambiance, et, par rapport à cet éclairage, le déplacement des comédiens introduit une part d'incontrôlé, d'incertitude. D'ailleurs, je n'aime pas éclairer avec les comédiens sur scène, je ne veux pas être tributaire de leurs déplacements. Cela ne veut pas dire que je les ignore : bien au contraire. Je prends des tas de notes aux répétitions, mais je ne cherche pas systématiquement à les éclairer et à cerner l'aire de jeu. Si je mets en place une direction de lumière, par exemple un contre-jour à partir d'une fenêtre, je tiens à ce que cette direction soit respectée et, dans ce cas, je n'aime pas ajouter des projecteurs de face pour faire mieux voir les comédiens. Si on veut cela, alors il faut mettre la fenêtre devant.

J. K. — Par exemple, dans *La Manifestation*, spectacle auquel vous travaillez actuellement, il y a une tache de lumière très violente qui accroche le lit, et parfois les comédiens, qui restent très souvent dans la pénombre, à peine silhouettés.

— Là, j'exagérerais peut-être un peu le contraste parce qu'ils sont au milieu du plateau, sans murs pour les cerner, et que c'est ce contraste qui doit

donner l'impression qu'une forte lumière vient d'une fenêtre, tandis qu'eux se trouvent dans un espace clos. Peut-être que le contraste n'est pas assez fort ou que la collaboration avec le metteur en scène est insuffisante. Les comédiens pourraient jouer avec la lumière et la pénombre, mais en général tous les déplacements sont réglés avant que la lumière ne soit faite. Chéreau, lui, quand il répète, met sur le plateau nu des projecteurs qui délimitent les espaces, et les comédiens se déplacent en fonction de la lumière. Par exemple, la mise en scène de *La Dispute* a tenu compte, tout au long de son élaboration, de la lumière.

J. K. — C'est inhabituel en France.

— En France, oui, mais pas en Allemagne. Zadek m'a demandé de faire des éclairages pour lui. A cause d'un problème de dates, je ne pouvais y aller que les dix derniers jours. Il m'a dit que ce n'était pas possible, qu'il fallait que la lumière soit prête avant, pour que les comédiens sachent dans quel espace ils allaient jouer, puisqu'ils jouent *avec* la lumière. C'est effectivement extraordinaire quand l'organisation permet au comédien de répéter assez longtemps avec les costumes, dans le décor éclairé. De nouvelles choses surgissent sur le plan de la mise en scène. Dans ce cas-là, je n'ai rien contre la discussion avec les comédiens, puisque la lumière peut leur indiquer des trajets que parfois ils ressentent mal. Entre nous, il y a une réciproque adaptabilité. Ce n'est qu'à cette condition que la lumière devient pleinement un élément du jeu des comédiens, et *non plus seulement une finition esthétique du spectacle*. Cela, malheureusement, est presque inimaginable en France, et je ne pense pas qu'il s'agisse uniquement d'un problème financier. Villeurbanne est presque le seul endroit où je sois resté souvent quinze jours pour suivre les répétitions et essayer différentes solutions de lumière.

G. B. — Vous avez beaucoup travaillé avec Planchon, presque autant qu'avec Chéreau, mais sans que la lumière acquière une force égale. Son impact est moindre.

— Pour moi, c'est plus difficile de travailler avec Planchon, mais j'ai très envie d'y arriver. Ainsi A. A., je ne crois pas que ce soit bien du point de vue des éclairages. Au départ, nous n'avions pas une vraie ligne de lumière, comme avec Chéreau. C'est peut-être de ce côté qu'il faudrait chercher. Roger donne peu d'informations — peut-être qu'il n'en donne pas assez, peut-être que je les reçois mal. C'est toujours un peu flou avec lui. Chez Patrice, il y a la ligne du temps dont on parlait, tandis que chez Planchon rien ne me rattache au temps. Il faut faire des éclairages qui aient une dynamique non réaliste et qui, en même temps, doivent fonctionner en accord avec le style de Roger.

G. B. — Il s'agit de faire un éclairage tableau par tableau ?

— Non, pas forcément, il s'agit plutôt d'opérer un découpage par des gros plans, des couleurs. Par exemple, dans *Les Folies bourgeoises*, j'ai es-

sayé de trouver et de garder un éclairage général et, à partir de cela, de découper ou de moduler en séquences. Dans *A. A.*, je voulais faire des « gros plans », essayer de retrouver par le jeu de la lumière l'impression du « gros plan », de la concentration sur un personnage. Cela ne pose pas de problème si l'on fait une zone éclairée de deux mètres de diamètre et du noir autour, mais nous voulions réaliser des « gros plans » tout en préservant l'ambiance. Dans aucun de ces cas je n'ai réussi pour de bon.

G. B. — Il s'agit d'un traitement plus abstrait de la lumière. Est-ce cela qui vous gêne ou plutôt le caractère plus disloqué de la lumière ?

— J'ai du mal à définir la cause. Peut-être que si j'y arrivais, je réussis mieux ses éclairages. Il faut que j'arrive à trouver le style qui convient aux mises en scène de Planchon, ce style que lui-même ne peut pas non plus m'expliquer clairement.

C'est peut-être à cause des décors. Ce sont eux qui me servent toujours de référence chez Chéreau. Roger fait en ce moment des décors qui ne sont pas très « sympathiques » à éclairer. Ce qui est pour moi « sympathique » à éclairer, c'est un décor construit. Un grand espace avec des éléments qui bougent, qui montent, qui descendent n'est pas très simple à éclairer parce qu'il n'y a pas moyen de placer les projecteurs, et même si j'ai une idée j'ai beaucoup de mal à l'appliquer.

J. K. — Dans *La Manifestation*, de Rosner, la lumière, tout en s'appuyant sur peu d'éléments, produisait un sens. Comment l'avez-vous conçue ? Je pense, par exemple, à la scène du lit.

— Le lit est un élément stable, mais le projecteur ne touche jamais le lit parce que, pour moi, la fille qui est là, malade, n'existe plus pour l'homme qui part à la manifestation. Il a envie de partir. La lumière marque là les rapports entre lui et elle : la fille est une chose terminée, finie, elle fait partie des draps, elle est déjà morte, tandis que lui seul bouge et n'a qu'une seule envie, partir. La lumière indique la coupure, mais pas seulement cela. Ce qu'il dit est assez déplaisant, et je tenais à ce qu'il le dise en pleine lumière en s'adressant à quelqu'un qu'on voit à peine, blotti dans son lit. C'est toute cette mise en scène que j'ai du mal à faire dans les spectacles de Planchon. Ce genre de références — jour, soir, fenêtre — ne marche pas, et, pour trouver un autre système, il faudrait peut-être que je casse en moi ce type de conventions. Je ne suis pas sûr de le pouvoir vraiment.

Par ailleurs, je n'ai jamais vraiment essayé avec Planchon du matériel nouveau, des H. M. I. par exemple. Le H. M. I. ayant un fonctionnement différent, je serais obligé de faire appel à d'autres moyens qui m'obligeraient à repenser l'ensemble de la lumière, de son organisation. C'est pour cela qu'il peut être important de renouveler parfois complètement le matériel qu'on emploie. Un peu comme un peintre qui sentirait le besoin de se renouveler et, pour cela, changerait de médium, même si c'est une matière qui tout d'abord lui résiste.

Entre parenthèses, il faut tout de même dire que parfois le choix du matériel, et par conséquent du type de lumière, c'est l'organisation du décor qui l'impose. Ainsi dans le *Tartuffe* de Planchon, je ne pouvais pas mettre autre chose que des floods, ce qui m'a conduit à faire une lumière qui correspondait à ce type de matériel. L'éclairage se fait souvent en fonction des nécessités techniques imposées par le décor. Mais, en général, j'essaie de faire en sorte que l'éclairage raconte quelque chose de ma manière de voir la pièce.

J. K. — L'introduction d'un matériel ne trouble-t-elle pas les habitudes des techniciens avec lesquels vous travaillez ? N'y a-t-il pas parfois refus, conflit ?

— Non, presque jamais. L'introduction du nouveau matériel d'éclairage ne pose pas autant de problèmes que les nouveaux jeux d'orgue électroniques. Avec ceux-ci, le technicien n'est plus qu'un presse-bouton, et sa participation au spectacle devient pratiquement nulle; ce n'était pas le cas avec l'ancien matériel. Le technicien participait au spectacle, et cette participation me paraît fondamentale : il est important de sauver le côté artisanal du théâtre, qui fait que c'est seulement là qu'on trouve encore des équipes passionnées. Ce travail artisanal est humain, il a une histoire, tandis qu'au cinéma rien n'a plus d'odeur.

J. K. — A propos de cette humanité du travail théâtral, je voudrais savoir jusqu'à quel point vous voulez contrôler la lumière d'un spectacle ?

— Je sais qu'on ne peut pas la maîtriser entièrement, on laisse toujours une part au hasard : le rayon va baver peut-être un peu devant ou un peu à gauche et cela va faire venir une partie de décor ou bien un accessoire va prendre une valeur... Cela fait partie du plaisir, cette part du hasard qu'on trouve seulement au théâtre. C'est pour cela que je n'aime pas trop les plans de lumière que certains font afin d'éliminer au maximum le hasard, l'incertitude.

G. B. — Aujourd'hui, on voit souvent des pleins feux. Chez vous, ils sont très rares, et je me demande s'il ne s'agit pas d'un refus. D'où vient cette méfiance ? Comment s'explique-t-elle ? Par des raisons techniques, esthétiques ?

— Je crois que ce qu'il y a de plus difficile, en lumière, c'est le plein feu et il ne faut pas en abuser. C'est très dur de faire un plein feu qui ait du relief, qui ne soit pas plat. Mais ce ne sont pas tant les difficultés techniques qui me rebutent, que la conviction que ce n'est pas parce qu'on éclaire tout que les gens vont mieux voir. C'est dans la foule qu'on est le plus seul, et c'est pareil pour la lumière : si on voit tout le monde, en fin de compte on ne voit plus personne. Ce n'est pas tant qu'on ne voit rien, mais on ne voit que ce qu'on a envie de voir, et moi, je veux qu'on voie ou qu'on ne voie pas certaines choses, que le spectateur sache ce qu'il doit voir. Si je fais de la lumière, c'est pour que ce soit moi qui choisisse ce qu'il doit voir. Encore une fois, c'est peut-être une déformation qui vient du cinéma, où

l'on montre ce que l'on veut montrer. Quand je vais au théâtre et qu'il y a un plein feu, j'ai tendance à m'endormir, à penser à autre chose. La pénombre oblige à être attentif, et quand un personnage, dans cette pénombre, attrape un rayon, une lumière, tout de suite il prend un relief extraordinaire. Il vit.

Pour moi, faire une lumière c'est vraiment faire vivre un décor, un personnage. Sans lumière, il n'y a pas de vie. Ce « faire vivre » est toujours au centre du plaisir que j'éprouve lorsque je fais la lumière d'un spectacle, d'un film, peu importe lequel. J'ai dit tout à l'heure que j'avais peur des ombres; en fait, c'est leur désordre qui m'est insupportable, non pas les ombres en elles-mêmes. La vie de la lumière, ce sont les ombres. Quand dans les éclairages on cherche à supprimer les ombres, on en supprime la vie. C'est pour cela que l'ombre m'importe tant.

André Diot
