

le projecteur

ou

comment fabriquer le sens

un entretien
de georges banu et jean kalman
avec patrice trottier

Georges BANU. — Pierre Savron a travaillé avec des projecteurs. André Diot, lui, a introduit le matériel cinématographique, modifiant par là même l'esthétique de l'éclairage. Où te places-tu par rapport à ces deux voies ? Quel est ton choix technique ?

Patrice TROTTIER. — Je travaille avec le projecteur, mais, pour répondre, je voudrais rappeler quelques évidences. Un projecteur est avant tout une machine à produire de la lumière — plus précisément, un rayon de lumière. Autrement dit, il sépare l'espace en deux. Lumière, noir. Il est machine dans le sens où il travaille en s'allumant plus ou moins ou en s'éteignant, soit brutalement, soit en douceur. Il est capable d'éclairer aussi bien une grande ou une petite portion de l'espace (par exemple, un seul comédien). De plus, et c'est surtout à partir de cette constatation que j'ai commencé à travailler, il indique une direction par son rayon. C'est un vecteur, avec son origine — la boîte — et son objectif — le sujet éclairé. En cela, il s'oppose au quartz qui produit une lumière ambiante non définie.

Quand j'ai rencontré Daniel Mesguich et que j'ai commencé à travailler avec lui, je me suis rendu compte que le projecteur pouvait « jouer » au même titre que les comédiens, pouvait intervenir comme actant. La lumière sortait ainsi de sa fonction décorative pour devenir « signifiante ». C'est en rompant avec le projet habituel de trouver une atmosphère pour toute une scène, sans se préoccuper du temps et en cassant presque à chaque réplique le tableau par un nouvel « état » lumière, qu'on s'est aperçu que, loin de gêner la compréhension générale, cela pourrait l'enrichir. La lumière participait à part entière à l'effort de production de sens du spectacle. Il faut dire tout de même que nous jouions dans des petits lieux, avec peu de matériel : notre système porte la trace de cette contrainte. On avait rarement plus de trois projecteurs qui jouaient ensemble. C'est peut-être même cette

pauvreté initiale en matériel qui nous a incités à une autre approche du fonctionnement de la lumière.

Pour *Le Prince travesti*, notre première tentative commune, nous voulions établir une coupure nette entre spectateur et acteur. Par conséquent, j'avais choisi l'éclairage latéral, les projecteurs étant visibles. Quand nous avons fait la conduite, à chaque fois que cela nous paraissait nécessaire du point de vue du sens, nous cassions l'état de lumière existant pour lui en substituer un autre qui correspondait exactement aux nouvelles intentions dramaturgiques. Cela avait deux conséquences : 1. le spectacle rejetait toute projection du spectateur dans une image pseudo-naturelle, globalisante; 2. les états de lumière, s'articulant dans le même rapport espace/temps avec la mise en scène que le jeu des comédiens, se constituaient ainsi en système de signes. La lumière entretenait un perpétuel contrepoint avec le spectacle. Cela contribuait, entre autres, à montrer les déchirures entre la mise en scène et le texte proprement dit, tout l'écart entre le sens premier du texte et ses sens seconds. La lumière devenait révélatrice du discours du spectacle d'une manière aussi active que les comédiens.

Dans ce type de travail, ce qui me plaisait aussi, c'est que l'artifice, qui est un des premiers ingrédients du théâtre, était directement lisible en tant que tel. Il se dénonçait lui-même, et cela au profit d'une lecture plus immédiate de la mise en scène. Pour conclure, je dirais que j'aime le projecteur parce qu'il n'est pas sur scène seulement pour éclairer, mais parce qu'il peut aussi jouer avec les comédiens.

G. B. — Cela signifie, dans un certain sens, la révision des principes hiérarchiques qui ont encore une forte emprise sur le mode de représentation occidental. A propos de kabouki, Eisenstein parlait d'une équivalence des moyens de la représentation, d'une hiérarchie absente.

— Je pense qu'aujourd'hui il faut reconnaître qu'il n'y a pas d'éléments privilégiés sur un plateau de théâtre. Le personnage qu'un comédien campe est tout autant artifice que le décor, que l'éclairage. Il me paraît intéressant de montrer qu'il n'y a pas d'élément fonctionnel prioritaire, qu'aucun élément ne peut prendre en charge tout seul la globalité de la mise en scène.

G. B. — Il y a donc, d'une part, le projet de montrer la totalité des moyens du théâtre au travail, et, d'autre part — presque comme conséquence de cette tâche initiale —, celui d'accéder à la lisibilité de la lumière. Est-ce que la lumière peut être véritablement lisible sur scène ? Ne reste-t-elle pas en deçà de la lisibilité, au seuil de la lecture ?

— On confond souvent justifier et signifier. Actuellement, dans le meilleur des cas, on fait en sorte que l'éclairage justifie le sens de la mise en scène. Justifier suppose que l'éclairage fonctionne d'une manière assez psychologique à partir de l'image : il suggère une impression générale, un « climat » en s'aidant du décor ou en travaillant le relief des corps ou la couleur (aujourd'hui on préfère souvent le blanc blafard pour renvoyer à un monde minéral, dur). L'éclairage est beaucoup plus abstrait qu'un décor, et la lumière n'a de matérialité qu'à partir du moment où elle joue avec un sup-

port. C'est cette propriété qui a favorisé la fonction « impressive », suggestive dont je parle. Mais il faut ajouter, qu'on le veuille ou non : une image (c'est-à-dire un objet éclairé « visible ») connote. C'est là que beaucoup se trompent, croyant signifier alors qu'ils ne font qu'ouvrir le champ des connotations. C'est en tenant compte de cela que nous avons essayé d'établir un système d'éclairage plus complexe, susceptible de réellement signifier. Nous avons donc choisi de dynamiser l'éclairage, d'établir un système de signes précis et de l'organiser selon une syntaxe qui pouvait s'articuler avec celle de la mise en scène.

Pour me faire comprendre, je vais me référer à *La Dispute* de Chéreau, qui me paraît illustrer assez bien l'idée d'éclairage « impressif » ou, disons, connotatif. Quand le rideau s'ouvrait après le prologue, on découvrait un décor réaliste fermé par une forêt constituée de vrais arbres. Etant uniforme, l'éclairage, complètement nouveau à cette époque par sa beauté plastique, ne privilégiait pas de personnage. Le tout proposait une sorte d'univers mental de la réalité naturelle permettant une ouverture sur un temps et un espace extra-dramaturgiques, et cela favorisait le surgissement de connotations extra-dramaturgiques souvent plus fortes (à cause de l'impact de cette image superbe) que les signes émis par le système acteurs-gestus-texte. Par son immobilité, par son caractère essentiel, cet espace « naturalisant » ouvrait la possibilité des identifications avec les personnages et offrait un champ idéal à toutes les projections personnelles du spectateur, à ses fantasmes, annulant ainsi la tentative de jeu antipsychologique des acteurs. Je ne suis pas contre l'esthétisme, ce qui me gêne c'est que cet onirisme écrasant de l'image peut occulter complètement la dialectique texte-acteur, dans la mesure où elle impose un monde de l'essence.

A l'opposé de cette modalité de travail, il y a l'éclairage épique de type brechtien, qui introduit une hiérarchie de valeur entre les personnages en les isolant, mais qui a assumé le premier la possibilité de s'autodénoncer comme artifice.

Pour me définir par rapport à ces deux directions, je dirais que mes tentatives se situent en deçà de l'éclairage « impressif » et au-delà de l'éclairage épique d'inspiration brechtienne.

Jean KALMAN. — Pourrais-tu préciser cela ?

— C'est difficile. Il faudrait avoir l'exemple sous les yeux. Revenons au *Prince travesti* : je vais choisir un exemple très simple — forcément limitatif. Pour la scène d'amour entre le Prince et la servante, Hortense, je créais d'abord par la lumière un climat expressionniste (je n'utilise pas des citations picturales, mais plutôt des citations de style : théâtre expressionniste, de boulevard, etc.) en éclairant les deux personnages avec un seul projecteur latéral qui venait du jardin. Cet éclairage, comme tous les autres, connotait, en l'occurrence, l'angoisse, mais de plus il offrait la possibilité de donner d'autres informations. Une première, qui se détachait, concernait le monde un peu carcéral, délimité par l'unique rayon dans lequel les deux personnages étaient réunis. Ensuite, une seconde indiquait dans quel sens s'établissait

le rapport de forces entre eux : Hortense se trouvant plus près du projecteur et le Prince lui tournant le dos, le rayon devenait regard de la servante qui clouait le Prince comme un papillon par le rayon-regard. Brutalement, lorsque intervenait un changement dans le jeu des acteurs qui montrait que le rapport de forces s'inversait, simultanément le projecteur jardin s'éteignait pour être remplacé aussitôt par un projecteur symétrique qui venait de la cour. La lumière montrait ainsi que, sans changer d'univers, le spectacle proposait un changement de sens, une bascule dramatique. Plus tard, au moment où les deux personnages se réunissaient dans un baiser, je les isolais spatialement par deux points resserrés entre lesquels un immense vide noir apparaissait. L'éclairage, à ce moment, contredisait le texte, afin de faire voir la pluralité de sens de la pièce de Marivaux.



C'est évidemment un exemple très simple, mais je crois qu'il fait comprendre notre démarche. Tout en tenant compte de la fonction « impressive » (le « climat » expressionniste), par le fait de donner à la lumière une fonction signifiante, *en plus* on déstabilisait le champ connotatif. Au lieu d'établir un seul univers mental, nous faisons jaillir plusieurs images, dont chacune tenait compte des sens pluriels que révélait la mise en scène, un peu comme le rêve qui juxtapose, entrelacés, plusieurs fragments mnésiques hétérogènes.

J'observais, au début de notre entretien, la fonction du projecteur comme machine à éclairer et à produire du sens : l'exemple que je viens de décrire éclaircit peut-être ce qui, au début, aurait pu paraître assertion abstraite.

G. B. — Dans votre travail, la lisibilité me semble se donner comme impérative, le spectateur étant obligé de « lire » sans cesse la lumière. En dehors du sens, point de salut... Mais la lumière peut-elle se constituer vraiment en code ? Dans ton exemple, il y a encore des incertitudes qui persistent concernant la communication.

— La lumière ne peut être complètement comparée au langage, mais elle peut envoyer un certain nombre de signes lisibles à partir du moment où, dans le spectacle comme dans n'importe quelle sémiotique, chaque signe prend valeur par rapport à l'autre. Dans cette sémiotique, les signes de la lumière, moins raffinés que ceux du langage, ont à peu près le même statut que les signes gestuels.

Le sémiotique que j'ai essayé d'élaborer avec Mesguich se fondait sur des éléments pertinents. Par exemple, la couleur : le blanc froid s'opposait à la lumière dite naturelle (projecteur sans gélatine) utilisée plus spécialement dans le théâtre de boulevard. Ainsi, par opposition et confrontation, nous pouvions envoyer le signe du code théâtral boulevard (éclairage de face réunissant spectateur et acteur dans la même « communion spirituelle »), quand il apparaissait dans une courte séquence, au milieu de l'éclairage ponctuel et dynamique utilisé par ailleurs. C'est ainsi que nous montrions l'aspect factice du final éclairé par un plein feu de boulevard.

Les autres éléments concernent évidemment la direction des projecteurs : latéral cour —> jardin, latéral jardin —> cour, contrejour, face, douche et toutes les combinaisons possibles. Nous avons essayé de nous servir de toute la palette que nous offrait l'éclairage du théâtre : plusieurs types d'appareils qui n'émettent pas la même lumière, le projecteur, le quartz par exemple qui est l'anti-projecteur, la basse tension qui produit un grain de lumière particulier, etc. Pour chaque pièce, à partir de chaque fonction de tel ou tel appareil ou de telle ou telle orientation, nous établissions un code qui n'était lisible que par rapport à la mise en scène, c'est-à-dire qu'il se manifestait seulement dans la mesure où chaque élément devenait pertinent par rapport à l'autre. On revient ainsi à la question de la hiérarchie : Mesguich travaille l'acteur comme un actant, particulier certes, mais pas hiérarchiquement supérieur à ces autres actants que sont la lumière, le costume, l'accessoire même. Il désire que tout soit capable de produire du sens, et cela remet en cause sérieusement la notion de personnage.

J. K. — Dans votre travail, la déconstruction du personnage comme entité est récurrente. Comment la lumière peut-elle participer à cette préoccupation qu'on retrouve dans la totalité des spectacles de Mesguich ?

— Pour le traitement d'Oreste, dans *Andromaque*, on avait repris une proposition de Debauche, selon lequel chaque personnage s'associe à une portion du temps de la journée : Hermione c'était l'aube, Pyrrhus le midi, Andromaque, veuve d'Hector, le crépuscule et Oreste la nuit, car il a passé le rivage des morts. Pour montrer cela, Oreste n'apparaissait qu'en contre-jour. Lorsque la lumière basculait, il jouait l'aveuglement, la torture.

G. B. — Une telle conception du travail de la lumière suppose, je pense, une étroite collaboration avec le metteur en scène.

— On commence toujours par un long entretien avec le metteur en scène et le décorateur : nous décidons ensemble comment nous allons travailler. Je ne pars jamais d'un système préconçu, car, s'il doit y en avoir un, il doit être immanent à la mise en scène. Avec chaque metteur en scène, j'essaie de repartir à zéro pour reconstruire en fonction de ce qu'il me propose.

G. B. — Tu travailles la lumière « par points », en multipliant les interventions au nom de la production de sens. Peut-être qu'à l'opposé de cela il n'y a pas la lumière « connotative », avec laquelle ton travail a tout de même des rapports, mais l'option qui consiste à réduire la lumière à sa fonction primordiale d'éclairage. Brook, par exemple, ne fait plus que des pleins feux, dont il ne dissimule pas, il est vrai, la nature théâtrale. Selon toi, s'agit-il d'une méfiance à l'égard de la lumière au théâtre, ou plutôt d'un refus dû à une esthétique particulière ?

— Brook, et peut-être aussi Vitez, me semble avoir compris toute la non-innocence de la lumière. J'ai l'impression que l'un comme l'autre choisissent délibérément de ne pas traiter la lumière, d'éclairer par un plein feu le plus neutre possible (surtout Brook depuis qu'il est aux Bouffes-du-Nord). La différence entre la richesse de ce qui se passe sur le plateau et cette lumière neutre est telle que tout se déroule comme s'il n'y avait pas d'éclairage. La lumière est délibérément montrée comme quelque chose dont on ne tient pas compte. Brook éclaire, et ensuite il crée le lieu théâtral avec ses comédiens. En aucun cas il n'y a tentative de créer une nature quelconque, un lieu imaginaire.

Je comprends très bien qu'un metteur en scène cherche à ne travailler qu'avec le matériau comédien, à essayer d'en tirer le maximum. C'est un peu comme dans la photographie : la couleur existe, mais certains photographes la suppriment pour se limiter au noir et blanc, à un travail avec le noir et le blanc qui n'a peut-être jamais été fait.

G. B. — N'est-ce pas tout de même significatif d'un certain diagnostic sur la lumière ?

— Tout d'abord, c'est significatif d'une chose : les gens ont pris conscience du fait que la lumière avait ce pouvoir de brouiller les pistes, d'apporter quantité d'informations difficilement maîtrisables. Ils préfèrent travailler

avec quelque chose de plus maîtrisable que de risquer d'avoir un spectacle qui serait détourné soit par la lumière, soit par le décor.

J. K. — Tous les arts de l'illusion — la peinture, le cinéma — sont des arts de la lumière. Au fond, il y a peut-être dans ce refus de la lumière un refus de l'illusion, plus encore que la crainte de l'insécurité du discours. Toi, dans ta façon de travailler, tu refuses l'illusion, mais sans sacrifier pour autant la lumière. Tu détournes son pouvoir d'illusion.

— C'est dommage de se refuser complètement le plaisir de l'illusion. Il faudrait peut-être démonter le mécanisme des connotations inconscientes que produit l'image pour mieux se servir de ce qu'on a trouvé. C'est à partir du moment où on aura analysé le champ sémiotique de la lumière et qu'on aura trouvé comment se crée l'illusion qu'on pourra peut-être se servir pleinement de la lumière, mais sans en être dupe et sans chercher à hypnotiser le spectateur.

J. K. — Tu n'as pas l'impression que le fonctionnement idéal de la lumière dont tu rêves n'est qu'un passage, que tu traverses maintenant le moment de l'analyse et qu'il faudrait accéder à une esthétique plus large où tout cela pourrait être englobé ?

G. B. — Ton éclairage « par points » dit un certain rejet de la globalité, de l'image totalisante au profit d'un travail avec le fragment, le morceau. Est-ce que le projet de sémiologiser l'éclairage, tu l'appuies uniquement sur ce système d'utilisation ponctuelle de la lumière ? N'y a-t-il pas risque de naufrage dans le style ?

— Au début, j'ai surtout travaillé, il est vrai, à partir de la direction du rayon, mais ensuite j'ai essayé aussi de travailler, tout en tenant compte de ces quelques résultats théoriques, avec d'autres éléments d'éclairage, les ambiances par exemple.

J'ai fait ma première tentative avec un spectacle monté au Conservatoire avec les élèves. Il s'agissait d'*Oncle Vania* de Tchekhov. (Le traitement théâtral de la pièce était complètement différent de celui pratiqué par Mesguich.) Comme nous n'avions pas beaucoup de moyens, le metteur en scène avait choisi de jouer dans le décor fixe de la salle du Conservatoire : un décor de toile peinte en forme de cyclo pouvant figurer les murs d'un intérieur bourgeois. Quelques vrais meubles et objets complétaient le décor. L'éclairage du deuxième acte, qui est censé se passer la nuit, imitait l'éclairage statique obtenu par des lampes à pétrole, de couleur ambre saturée. Aucune lumière ne venait de la salle, et par ailleurs on ne voyait aucun projecteur. Tout était enfermé dans la cage de scène. Le tableau ainsi délimité créait l'illusion de réalité qu'on attend habituellement de l'univers tchékhovien. Mais, subtilement, on procédait à une fissure dans cet éclairage, appelons-le, réaliste : pour figurer l'orage, nous faisons tressauter la lumière comme cela arrive lorsque le réseau électrique est perturbé. On produisait un effet artificiel qui fonctionnait comme anachronisme, vu que la lumière était censée être d'origine naturelle (les lampes à pétrole). Cette irruption incongrue de la modernité d'une part dénonçait l'orage comme facteur dramaturgique

intentionnel, d'autre part démystifiait l'impression de nature de l'ensemble décor-lumière. Ajoutons — détail important — que l'effet devançait le texte, que le signe artificiel de l'orage précédait la réplique de Vania : « Tiens, il va faire orage ».

Pour le troisième acte, qui se déroulait dans le même décor, l'éclairage, toujours réaliste, venait cette fois d'un point de la salle, comme s'il y avait eu une baie vitrée dans le « quatrième mur ». Tout au long de l'acte, c'est seulement la couleur de la lumière qui se modifiait imperceptiblement, marquant les différents climats d'un après-midi depuis le plein soleil jusqu'au soir. Il y avait, comme apogée de ce mouvement, l'orage qu'on avait indiqué par un signe artificiel au deuxième acte et qu'on représentait dans le style réaliste du spectacle au troisième. Il n'y avait pas, bien entendu, tous les signes conventionnels de l'orage : simplement la lumière s'assombrissait au fur et à mesure, tournant au gris bleu. Tandis qu'au deuxième acte il y avait décalage entre la manifestation de l'état de la nature — le clignotement de l'orage — et la réplique de Vania, maintenant nous avons fait coïncider l'état orageux de la nature, dont le texte ne parle plus, avec la grande dispute de la famille autour du projet de vente. En accélérant le processus cosmique et en lui donnant le rythme du déroulement dramatique, nous introduisions une brèche dans l'univers réaliste constitué. Ce n'était plus la nature qui avait barre sur les comportements des personnages : au contraire, la nature n'était que le produit des péripéties dramatiques; ce n'était pas le climat orageux qui influençait l'humeur des personnages, c'étaient les personnages qui entraînaient avec eux la transformation cosmique de leur univers. Nous avons donc utilisé des composantes du réalisme sans en garder la cohérence intrinsèque. Le fonctionnement de ce montage, en accord avec le travail de la mise en scène, ne s'appuyait plus sur les « points », mais sur la cassure des ambiances.

G. B. — La lumière ne cesse de dire des choses, mais cela ne fait-il pas courir le risque d'une certaine contrainte, donnée comme condition absolue du travail de la lumière ?

— C'est une question importante. On pourrait croire cela en effet. Au fond, je ne suis que contre les choses gratuites ; ce que je cherche, ce n'est qu'une certaine cohérence entre tous les termes d'une mise en scène, la lumière n'étant qu'un terme parmi d'autres. Chercher cela n'implique pas un terrorisme du sens unique. La lecture reste ouverte. Ce qui m'importe, c'est que les éléments constitutifs du spectacle soient suffisamment cohérents pour proposer une structure de lecture, dont la subversion peut se produire à un moment ou un autre.

Je ne prône pas l'ascétisme, j'aime les effets, mais seulement mis au travail dans la grande machinerie de la représentation, dont la cohérence, elle, est impérative. C'est cela le sens de mes options, car je me suis engagé dans tout ce que j'ai fait au théâtre. Je n'aime que les choses tranchées.

Patrice Trotter