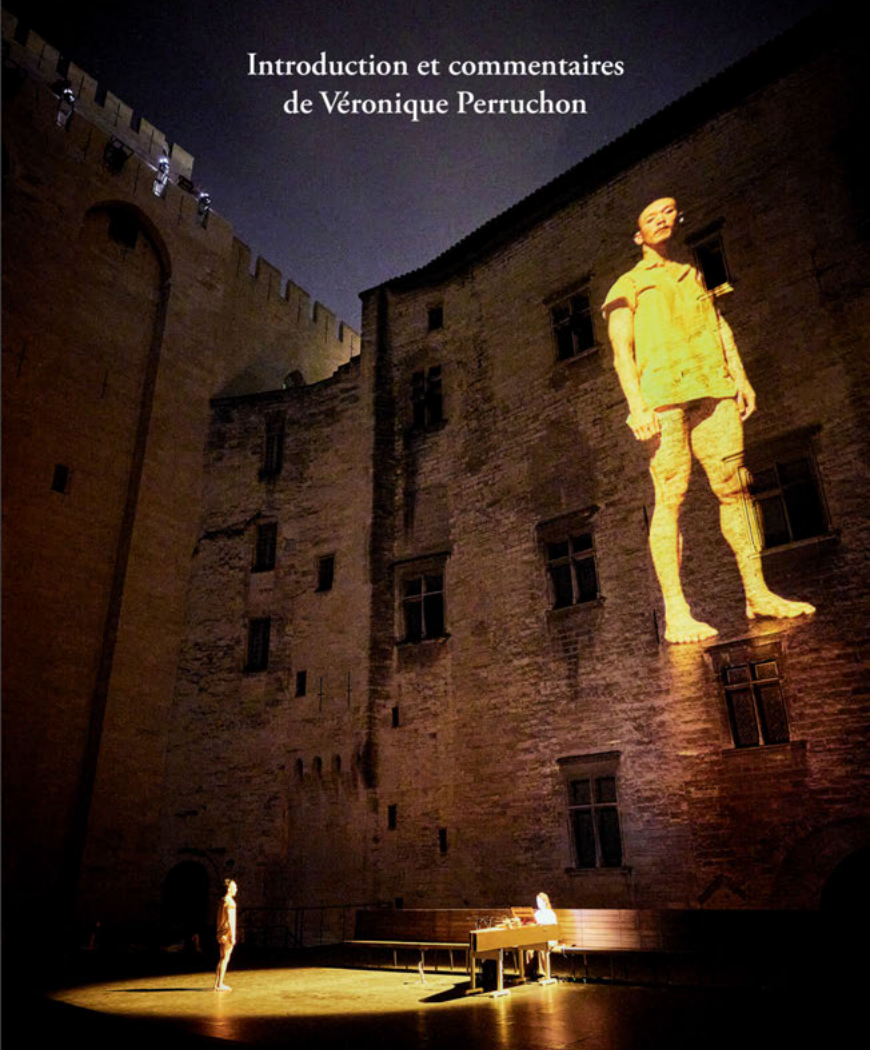


PHILIPPA WEHLE

ÉCLAIRER LA COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES D'AVIGNON

Introduction et commentaires
de Véronique Perruchon



LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

“LE TEMPS DU THÉÂTRE”

Direction éditoriale : Claire David

Ce livre ne peut être reproduit ni utilisé à des fins d'entraînement des systèmes d'intelligence artificielle. La fouille de textes et de données est interdite conformément à l'article 4(3) de la Directive (UE) 2019/790



Également disponible en livre numérique

Photographie de couverture :
Futur proche, de Jan Martens, Cour d'honneur du palais des Papes, 2022
© Christophe Raynaud de Lage

© ACTES SUD, 2026
ISBN 978-2-330-22215-4

Philippa Wehle

ÉCLAIRER
LA COUR
D'HONNEUR

du palais des Papes d'Avignon

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Adélaïde Pralon

Introduction et commentaires par
Véronique Perruchon

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

*Je dédie ce livre aux éclairagistes qui,
depuis l'ombre, mettent les autres en
lumière.*

AVANT-PROPOS
par Philippa Wehle

*Heureux qui, comme Ulysse, a fait un
beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge.*

JOACHIM DU BELLAY,
Les Regrets, sonnet XXXI.

AVIGNON, SOUVENIRS, RÊVES ET FICTION

En repensant aux années que j'ai passées au Festival d'Avignon – presque tous les étés depuis 1968 –, je me demande pourquoi ce festival a joué un rôle si important pour moi. Pourquoi ce lieu m'appelle tous les ans à tel point que dans mon agenda, je laisse le mois de juillet vide aussi longtemps que possible.

En juin 1968, mon premier mari et moi avons quitté New York pour nous installer à Paris. Nous avions prévu d'y rester un an ou deux. Je commençais tout juste une thèse de doctorat à l'université Columbia dont le sujet – “Le théâtre populaire selon Jean Vilar” – avait été validé et, dès notre arrivée, j'étais

impatiente d'aller à Avignon rencontrer Jean Vilar et son équipe pour me lancer dans mes recherches.

L'époque était à la fois incertaine et grisante, et ce des deux côtés de l'Atlantique. La veille de notre départ, Robert F. Kennedy avait été assassiné et, au printemps, des mouvements de révolte avaient éclaté un peu partout. Les manifestations du campus de l'université Columbia n'étaient pas comparables à celles qui avaient eu lieu en France, mais alors que je m'attendais à découvrir des rues pavées encore dévastées par les événements de Mai, j'ai été étonnée de constater que tout avait été rapidement nettoyé. Pour un témoin extérieur comme moi, le seul signe des troubles récents était l'odeur légèrement piquante des gaz lacrymogènes qui planait dans l'air du Quartier latin. On aurait dit que Mai 68 et sa remise en question profonde n'était déjà plus qu'un lointain souvenir.

On m'avait appris qu'il y avait encore des émeutes à Avignon et que les rues n'étaient pas sûres, pire, que le travail accompli par Jean Vilar depuis des années était menacé. Cette dernière mise en garde n'a fait que renforcer mon désir de sauter dans un train pour me rendre à Avignon.

Une fois sur place, j'ai pu me faire une meilleure idée de ce qui s'était produit à Paris et dans d'autres villes de France. Jean-Jacques Lebel et ses camarades "enragés" s'étaient installés à Avignon pour y "continuer le combat". Mes compatriotes du Living Theatre, Julian Beck, Judith Malina et les quarante membres de leur compagnie avaient quitté Paris après leur intervention au Théâtre de l'Odéon et avaient élu domicile au lycée Mistral d'Avignon pour y préparer leur nouvelle performance, *Paradise*

*Now*¹, et répéter *Antigone* qui allait être jouée au Théâtre des Carmes.

Au cours de mon bref séjour, j'ai croisé les membres du Living qui sortaient du lycée pour aller répéter ou, pensai-je, pour rejoindre les contestataires. Ils m'ont tout de suite intriguée. Je n'avais pas vu leurs performances aux États-Unis, mais j'étais frappée par leur attitude déterminée et leur envie de faire une place au théâtre d'avant-garde dans le festival, en réponse à l'invitation de Jean Vilar. Je n'étais pas encore l'immense adepte de théâtre expérimental que j'allais devenir quelques années plus tard.

Cette année-là, je n'ai passé que trois jours à Avignon et comme je tenais absolument à rencontrer Jean Vilar et son équipe, je me suis rendue au bureau du festival qui se trouvait alors dans un obscur bâtiment de la place du Palais, en face du palais des Papes. Je me suis présentée et j'ai entrepris d'exposer ma démarche à Sonia Debeauvais, Paul Puaux, Melly Touzoul-Puaux² et un groupe de jeunes employés qui ont dû se demander d'où je débarquais. "Jean Vilar ? Vous ne pouvez pas lui parler maintenant. Il est sur les barricades." Ils ont dû se dire que ma requête était absurde, mais ils sont restés polis et m'ont conseillé de prendre contact avec lui à Paris à l'automne.

Cette année-là, je ne suis pas entrée dans la Cour d'honneur. Je n'ai fait qu'admirer la façade imposante

1. Célèbre performance du Living Theatre mêlant improvisation, danse, slogans révolutionnaires et incantations.

2. Paul Puaux était l'administrateur du Festival d'Avignon lorsqu'il était dirigé par Jean Vilar, avant d'en prendre lui-même la direction. Sonia Debeauvais, grande collaboratrice de Vilar, était notamment chargée des relations avec le public. Melly Touzoul-Puaux était secrétaire permanente du Festival d'Avignon.

du palais, ses pierres du XIV^e siècle et sa présence majestueuse. Je suis rentrée à Paris où je me suis plongée dans mes recherches à la bibliothèque de l’Arsenal.

En juillet 1969, je suis retournée à Avignon, prête à vivre pleinement l’expérience du festival. Grâce aux Ceméa (centres d’entraînement aux méthodes d’éducation active), j’ai pu être logée dans le dortoir temporaire (qu’on appelait alors des “*box*”) d’une cité scolaire, route de Tarascon, à deux ou trois kilomètres des remparts. Le centre était tenu par une équipe de bénévoles qui avaient le don de donner aux “non-initiés” comme moi le sentiment d’être chez nous. Nous étions deux ou trois cents pensionnaires de tous les âges, de toutes les nationalités et de tous les milieux sociaux. Nous partagions quotidiennement nos repas et nos impressions sur les spectacles que nous avions vus.

Nous bénéficions aussi de tarifs préférentiels pour les ballets de Béjart présentés dans la Cour d’honneur. Je me souviens encore de la beauté des danseurs de *Bhakti* et du frisson qui m’a parcourue en découvrant la Cour. Je me suis sentie submergée, engloutie, minuscule face à l’immensité du lieu, un sentiment très fort, inconnu jusqu’alors, augmenté par la reconnaissance que j’éprouvais à l’idée de participer à une manifestation imaginée par un homme auquel j’avais prévu de consacrer plusieurs années de recherche.

Grâce à une rencontre organisée par les Ceméa, j’ai enfin pu rencontrer Jean Vilar, le 5 août 1969. C’est à ce moment-là que j’ai fait la connaissance de Pierre Saveron, le créateur lumière de Vilar et un des membres fondateurs de l’équipe d’Avignon. Il éclairait les spectacles de Vilar dans la Cour depuis 1949. Il a accepté de me parler de son expérience et nous

nous sommes ensuite vus régulièrement pour que je puisse consigner ses précieux souvenirs.

À L'Auberge de France, j'ai exposé à Jean Vilar mon projet de thèse. À mon grand étonnement, il m'a tout de suite proposé de consulter des archives chez lui, à Paris, rue de l'Estrapade. Pendant toute l'année 1970, il m'a ouvert l'accès à sa bibliothèque personnelle en me laissant des notes détaillées sur les documents qu'il me conseillait de consulter : "Les textes pour un livre sont face au bureau, entre la cheminée et la petite bibliothèque blanche Louis XVI, m'écrivait-il. Dans ce même coin, au-dessus des cinq coffrets à dos rouges, vous trouverez des choses intéressantes, je crois, dans les dossiers intitulés « Arts et Lettres » ou « Ministère »". Sa femme Andrée était d'une gentillesse rare et me laissait aller et venir comme je l'entendais. Aujourd'hui encore, je m'étonne de la chance que j'ai eue d'être accueillie ainsi chez eux. J'ai passé des heures plongée dans des lettres d'acteurs, de metteurs en scène et de membres du gouvernement ou dans des piles de documents sur le Théâtre national populaire (TNP) en compagnie des chats noirs de la maison qui se promenaient au milieu des livres.

Je me rendais aussi chez Sonia Debeauvais, boulevard Saint-Michel ; elle avait accepté de me montrer des documents d'archives passionnants sur la constitution d'un "public populaire", et de me raconter ses souvenirs d'Avignon et du TNP.

En 1974, après avoir soutenu ma thèse à l'université Columbia et reçu les félicitations du jury, je suis retournée à Avignon la présenter à l'équipe du festival qui m'avait tant aidée. Paul, Sonia, Melly et les autres m'ont accueillie chaleureusement. La mort de Jean Vilar en 1971 – apprise un matin dans *The New*

York Times – m’avait bouleversée. J’ai même hésité un moment à continuer mes recherches mais mes directeurs de thèse m’ont encouragée à aller au bout. Vilar n’avait pas pu lire ma thèse, mais ses coéquipiers l’avaient reçue et, cet été-là, Paul m’a invitée à rejoindre leurs rangs. Je devins “notre Américaine”, comme disait Paul, ou encore “l’antenne du festival à New York”. Un des moments mémorables de notre collaboration a été la rencontre à New York, en 1976, entre Paul, Melly et Robert Wilson, qui allait présenter *Einstein on the Beach* au Grand Opéra d’Avignon. Ce jour-là, Robert Wilson nous a montré le très beau livre qu’il venait de publier à propos de cette création, en commentant les nombreux dessins qu’il avait réalisés ainsi que les partitions de Philip Glass, les textes des acteurs, l’incroyable notation chorégraphique d’Andrew de Groat et Lucinda Childs. Pendant les dix ans qui ont suivi, je suis retournée chaque année aider comme je pouvais au bon déroulement du festival. Je servais d’intermédiaire afin d’anticiper les éventuelles difficultés que les compagnies anglophones pouvaient rencontrer.

J’ai d’abord été en poste au service de presse du festival. Michel Lecat, le responsable, ne savait pas très bien quoi faire de moi. Il m’a donné trois instructions ou “directives”, comme il disait : 1. Assister aux stages et aux rencontres. 2. Être “l’œil de Moscou”. Et 3. Voir si les jeunes avaient besoin d’être épaulés. Je parcourais joyeusement la ville dans le but d’accomplir ces missions tout en me demandant si j’étais bel et bien la femme de la situation. Melly m’a ensuite trouvé une fonction plus adaptée. Elle m’a confié la rédaction quotidienne de la “synthèse”, remise aux journalistes et aux visiteurs intéressés. Je suis donc

devenue reporter de terrain. Les visiteurs de l'époque ont pu lire mes articles sur "Les journées culturelles du Parti socialiste en Avignon" (24 juillet 1975), "La femme vue par Guy Rétoré à travers *Coquin de coq* de Sean O'Casey", "La Cour d'honneur vue par José-Maria Flotats" ou encore "L'expérience Théâtre Ouvert vécue par Bruno Bayen et Yves Reynaud" (20-21 juillet 1974). Mes synthèses commençaient parfois par les termes "À propos de..." ou bien "Conversation à bâtons rompus...", avec Robert Wilson, par exemple (6 août 1976).

Quand Bernard Faivre d'Arcier a été nommé directeur en 1980, il m'a dotée d'une table, posée juste à l'entrée des bureaux du festival, rue de Mons, parfois à l'extérieur du bâtiment, d'où j'accueillais les artistes, metteurs en scène et visiteurs anglophones du monde de l'art pour les aider à se repérer dans le labyrinthe d'Avignon. Patrick Cros, scénographe de la Maison Jean-Vilar, m'a confectionné l'indispensable panneau sur lequel on lisait : "Accueil personnalités et professionnels" en grosses lettres noires sur fond blanc et gris. Aujourd'hui encore, il trône sur mon bureau à New York. La merveilleuse Françoise Geier m'a bientôt rejointe en tant qu'assistante. Nous nous réjouissions de rencontrer les artistes scandinaves, britanniques, canadiens et américains et d'étudier la foule depuis notre poste d'observation privilégié. Tous ceux qui traversaient le jardin de la rue de Mons passaient par nous avant d'entrer dans les bureaux du festival et nous étions donc au courant de tout.

J'aimais particulièrement mes visites chez les frères Saquet, Jeannot et André, de l'entreprise avignonnaise Saquet et Fils, qui s'occupaient des installations

électriques, dans leur “cave de régie des lumières” située sous la Cour d’honneur. Ils m’offraient toujours un café avant de m’expliquer les difficultés techniques rencontrées la veille ou de me raconter les dernières nouvelles des compagnies invitées.

Un des privilèges de l’époque était que les jeunes embauchés par le festival avaient le droit de s’asseoir sur les marches de la Cour pour assister gratuitement aux spectacles. À l’Opéra, ça n’était pas envisageable, mais nous nous débrouillions toujours pour trouver un coin où nous installer. Je pus ainsi assister aux cinq heures d’*Einstein on the Beach* depuis les coulisses avant de quitter le lieu en chantant “*One, two, three, four*”. Parfois, nous nous arrêtions au Helen Grill, un restaurant de la rue Jean-Vilar, juste à côté de la place de l’Horloge, où nous dégustions des glaces portant les noms des sept papes ayant vécu au palais au cours du XIV^e siècle. Ma préférée était la Benoît XII (glace au café, ganache au chocolat et chantilly). Mes amis choisissaient plutôt la Clément V ou la Urbain V, mais nous n’hésitions pas à les partager. C’étaient des moments de pur bonheur.

En 1979, la Twyla Tharp Dance Company a été invitée par Paul Puaux à présenter ses créations dans la Cour d’honneur. Les ballets *Sue’s Leg*, *The Fugue*, *Baker’s Dozen*, *Eight Jelly Rolls*, *Country Dances/Cacklin’ Hen*, *Chapters and Verses* figuraient au programme. Paul était convaincu que ces spectacles “fous et loufoques”, pour citer un critique de l’époque, enchanteraient les deux mille cinq cents spectateurs quotidiens du lieu. Il m’a demandé de choyer les membres de la compagnie américaine et de faire en sorte que leur séjour se passe bien. En prévision de leur venue, plusieurs de leurs interprètes comme Tom Rawe, Jennifer

Way, William Whitener et James F. Ingalls, leur éclairagiste, se sont rendus chaque semaine dans mon appartement new-yorkais pour que je leur apprenne des rudiments de français.

La compagnie a remporté un franc succès. Toutes les représentations affichaient complet et, le soir de la dernière, Twyla m'a demandé de monter avec un trompettiste tout en haut de la tour nord du palais pour rendre hommage à Paul Puaux, qui allait partir à la retraite après cette édition et qui s'était montré si généreux avec eux. Au dernier salut, tous les danseurs ont été chaleureusement applaudis, sous le regard de Paul qui se tenait dans les coulisses, là où il préférait être, tandis que le vibrant hommage musical résonnait dans la nuit entre les quatre murs de la Cour. Un moment magique.

Je suis aussi montée une fois sur scène, face aux deux mille cinq cents spectateurs et au président François Mitterrand, assis au milieu des gradins. Paul m'avait demandé de traduire le discours d'introduction de Sir Edward Heath, le Premier ministre anglais, qui dirigeait un orchestre de jeunes à l'occasion d'une soirée spéciale programmée en marge du festival. Intimidée par les lieux et peu confiante en mes talents de traductrice, j'avais hésité à accepter, mais Paul avait insisté et ma collègue Denise Benabeng m'avait prêté une robe pour l'occasion. Comme l'assistante du ministre m'avait remis le discours de Heath à l'avance pour que je puisse le traduire, j'étais un peu rassurée. Tout s'est déroulé sans encombre jusqu'à ce que le ministre décide d'agrémenter son intervention de compliments sur la France et ses délices, en se mettant à citer une ribambelle de spécialités culinaires de différentes régions. Je suis restée paralysée

et ai fini par balbutier quelques mots qui ne ressemblaient en rien à l'original. J'étais extrêmement gênée. J'ai compris ce soir-là ce que ressent l'acteur qui oublie son texte en plein milieu d'une représentation.

Bernard Faivre d'Arcier avait parlé de ma thèse à Hubert Nyssen, qui venait de créer les éditions Actes Sud, et à Alain Barthélemy, des éditions du même nom, et grâce à eux, ma thèse a été publiée en 1981 dans la collection "Hommes et récits du Sud". Il fallait évidemment la traduire (merci Denis Gontard). Et pour cela, je suis allée travailler dans le Var, dans la splendide maison de Denis, avant d'aller remettre le manuscrit à Hubert Nyssen et Christine Le Bœuf, sa femme, chez eux, près d'Arles. Ces semaines de travail sur le livre passées avec Christine, Hubert, Françoise, sa fille, et Édouard, le père d'Hubert, restent aujourd'hui encore un des plus beaux moments de ma vie. Un paradis. Leur mas s'appelait d'ailleurs Le Paradou, un nom en parfaite harmonie avec le lieu me semblait-il .

C'est aussi grâce au festival que j'ai rencontré mon second mari, Emmanuel Chill (Manny), professeur d'histoire au City College de New York. Nous avons discuté brièvement au cours d'une soirée, sans échanger nos numéros, et un jour, à l'université américaine où j'enseignais, j'ai reçu une enveloppe contenant un billet de théâtre usé. C'était un billet pour *Le Cid*, dans la Cour d'honneur, daté du 18 juillet 1951, avec le prix, 250 francs, accompagné d'une invitation à aller boire un verre avec lui. Cet été-là, j'ai fait découvrir à Manny les merveilles du festival.

Des années plus tard, après sa mort, je suis tombée sur un des journaux qu'il tenait pendant qu'il était doctorant à Oxford, entre 1950 et 1951. Voilà ce qu'il

avait écrit le 19 juillet 1951 : “Hier soir, nous sommes allés voir *Le Cid* de Corneille dans la Cour du palais des Papes. J’étais fatigué, mais ce que j’ai vu m’a plu. Les acteurs prononcent leurs répliques avec beaucoup d’émotion et autant de verve que la situation le permet. Les rimes ne sont pas appuyées. Le vent, le sable tourbillonnant, le passage du jour à la nuit qui enveloppait peu à peu la scène ouverte convoquaient magnifiquement les images de la sombre Espagne.” Cher Manny.

Depuis que je ne travaille plus pour le festival, je continue à me rendre à Avignon tous les étés. J’y ai découvert Pina Bausch, Romeo Castellucci et Kazuo Ohno, entre autres, des créateurs extraordinaires alors inconnus aux États-Unis. Mon enthousiasme pour les démarches des artistes émergents rencontrés m’a poussée à promouvoir leur travail. En 1981, j’ai créé avec une amie, Maud Dinand, le Two Continents Arts Exchange, afin d’aider les artistes français à exporter leurs créations à New York. J’ai aussi beaucoup écrit sur les nouvelles figures du paysage théâtral. Mon article sur *Antoine et Cléopâtre* de Tiago Rodrigues en 2015¹ a permis aux lecteurs américains de découvrir ce jeune artiste portugais qui venait d’être nommé directeur artistique du Théâtre national de Lisbonne. J’ai également écrit sur l’auteur franco-iranien Gurshad Shaheman et son étonnant *Il pourra toujours dire que c’est pour l’amour du prophète* (2018), et plus récemment, sur le travail de Rébecca Chaillon et sa troupe de “sœurs afrodescendantes” dans *Carte noire nommée*

1. In *TheatreForum*, journal publié par l’université de San Diego jusqu’en 2018.

*désir*¹ (2023). Dans un article intitulé “Avignon, Everybody’s Dream²” (“Avignon, le rêve de tous”), je retrace l’histoire du Festival d’Avignon depuis sa création.

Aujourd’hui, quand des amis me demandent : “Tu fais quoi cet été ?”, je réponds toujours : “Je vais à Avignon.” D’ailleurs, ils connaissent déjà la réponse. Je sais bien qu’Avignon n’est pas forcément le rêve de tout le monde, mais il me semble que pour tout amateur de théâtre et de spectacle vivant, pour tous ceux qui aiment découvrir de nouveaux artistes dont les œuvres questionnent le monde et la société dans laquelle nous vivons, le festival est l’endroit rêvé.

Ces moments magiques vécus à Avignon ont alimenté mon désir d’écrire ce livre. Alors que mes quatre-vingt-dix ans rendent ma présence au festival chaque année plus hasardeuse et que ma mobilité limitée ne me permet plus de gravir les rues pavées qui mènent au palais avec le même entrain que par le passé, je continue à faire tout mon possible pour entreprendre inlassablement “ce beau voyage”.

LES ÉCLAIRAGISTES ET LA COUR D’HONNEUR

Dans un entretien réalisé en 1978³, Pierre Saveron a observé que Jean Vilar était le premier metteur en scène de théâtre à conférer un statut particulier aux éclairagistes. “Vilar a officialisé ce métier”, a-t-il

1. In *European Drama Stages*, vol. 18, New York, Martin E. Segal Theatre Center, automne 2023.

2. In *Contemporary Theatre Review*, vol. 13, n° 4, Routledge, 2003.

3. Dossier réalisé par Georges Banu et publié dans *Travail théâtral*, n° 31, avril-juin 1978.

expliqué à Georges Banu, tout en regrettant que d'autres théâtres aient mis autant de temps à le suivre.

Il existe de nombreux textes et documents sur le premier Festival d'Avignon où l'on voit la scène toute simple, toute nue, installée dans la Cour majestueuse, ceinte de murs en pierres datant du XIV^e siècle. Quand Vilar est entré dans le lieu, en 1947, il a été évidemment saisi par l'immensité de l'espace ouvert qui n'était pas censé être un théâtre. "C'est un lieu historique dont les pierres nous parlent d'un passé, et d'un passé précis, a-t-il écrit plus tard, c'est donc un lieu de théâtre mais dans le plus mauvais sens du mot¹."

Que les metteurs en scène décident de laisser les parois gothiques à découvert, comme le faisait Vilar, ou d'y projeter, grâce aux miracles de la technologie, des images grandioses, la Cour d'honneur n'est pas un lieu comme les autres. Même si les murs ne sont pas utilisés, ils ne laissent personne indifférent. Ils sont toujours très présents, jusqu'à prendre part au spectacle, comme lorsque le grimpeur Antoine Le Menestrel les gravit à mains nues, dans l'*Inferno* de Castellucci, sous les yeux d'un public ébahi qui suit ses moindres mouvements et retient son souffle. Ou quand ils semblent s'effriter et tomber en miettes devant nous, grâce aux extraordinaires effets de lumière du *Maître et Marguerite* de la compagnie Complicité. On aurait réellement dit que le palais était en train de s'écrouler. Et comment oublier aussi les ombres gigantesques de Koji Osako dans l'*Antigone* de Miyagi, qui s'étiraient le long du mur

1. Jean Vilar, "Un lieu théâtral : Avignon", in *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, colloque de Royaumont, juin 1961, éditions du CNRS, 1963.

de fond de scène, renforçant l'émotion du public face au destin tragique des héros ?

Afin d'écrire ce livre, j'ai rencontré un certain nombre de créateurs lumière de talent, originaires de différents pays, qui ont un jour relevé le défi d'éclairer cette légendaire Cour d'honneur du palais des Papes. Comment ont-ils surmonté les difficultés que l'on rencontre quand on éclaire un théâtre à ciel ouvert, érigé au sommet d'une butte rocailleuse ? Comment adapter un spectacle créé ailleurs, pour une salle close, à l'immense scène du festival ? La Cour d'honneur est souvent appelée "un monstre" (Jean Vilar) ou "un outil terrible" (Sonia Debeauvais). Elle est réellement effrayante, vertigineuse, sublime, impressionnante. Tous ceux qui ont eu la chance d'assister à une représentation dans ce lieu savent que c'est une expérience unique, riche, grandiose et inoubliable.

Nombre de ceux que j'aurais voulu interroger ne sont malheureusement plus parmi nous. D'autres ont poliment décliné mon invitation par crainte de ne plus se souvenir assez précisément de leur expérience. Richard Peduzzi m'a prévenue d'emblée : "Comment voulez-vous que je me souvienne des détails du *Hamlet* de Patrice Chéreau en 1988 ? Mais on va faire de notre mieux. On va essayer d'être le moins mauvais possible, le meilleur possible. En même temps, c'était une aventure mémorable."

Appelés éclairagistes, créateurs lumière, régisseurs lumière, concepteurs lumière ou tout simplement "lumières" sur les programmes de théâtre, les vingt créateurs que j'ai rencontrés ont accepté de revenir sur leur expérience de travail dans la Cour d'honneur. Ils ont tous convenu que la tâche avait été rude, mais que la gratification était immense. Au fil des entretiens,

j'ai été de plus en plus fascinée par la nature de cette profession, par ces "personnages de l'ombre", pour reprendre les mots de Patrice Trotter, qui œuvrent dans le noir et fabriquent de la lumière pour les autres.

Tous m'ont parlé des difficultés de la Cour : l'architecture du lieu et le climat imposent des choix, le temps est limité, il faut composer avec le mistral et les aléas de la météo (le vent, la pluie, la chaleur suffocante pendant la journée), mais aussi le manque de points d'accroche autorisés pour les projecteurs et l'impossibilité d'utiliser des projecteurs en contre-jour puisque le théâtre est en plein air et qu'en fond de scène se dresse le mur imposant du palais. Il faut aussi prendre en compte le danger, la hauteur des murs. Certains ont dû accomplir des prouesses qu'ils n'osent aujourd'hui encore pas raconter, laissant entendre qu'ils ont risqué leur vie pour accrocher un projecteur à l'endroit souhaité.

Malgré toutes ces contraintes, refuser une occasion pareille n'était envisageable pour aucun d'entre eux. "C'est un honneur d'être invité à créer des lumières là-bas, explique Jan Versweyveld, donc il faut se préparer et aborder ce défi avec courage." De son côté, Felice Ross avoue avoir été éblouie par la beauté et la luminosité très particulière de la Provence.

De l'avis général, il n'y a jamais assez de temps pour installer les lumières. Dans un délai "très serré", Jean Kalman a dû se glisser entre deux représentations des *Damnés* d'Ivo Van Hove pour créer les lumières d'une soirée spéciale d'une heure quarante-cinq mise en scène par Amos Gitai. Il a donc dû opter pour la plus grande simplicité. Alors que les premiers spectacles du festival bénéficient de plus de temps d'implantation, les autres n'ont généralement que trois

jours. Il faut être réactif et savoir s'adapter, se souvient Felice Ross qui croyait que le festival avait programmé un autre spectacle (une reprise d'*(A)pollonia* joué dans la Cour en 2009) et a donc dû recréer les lumières d'*Elizabeth Costello, Sept leçons et cinq contes moraux* pour la Cour d'honneur en un temps record.

Forts de leurs expériences respectives, tous s'accordent à dire que les équipes du festival ont été d'une grande aide, que les équipements demandés étaient fournis en des temps records et que le fait d'œuvrer à la représentation d'œuvres majeures dans ce lieu mythique compensait toutes les difficultés rencontrées. Scott Zielinski, le créateur lumière américain de *La Mouette*, mise en scène par Arthur Nauzyciel en 2012, raconte par exemple que même s'il ne pouvait pas accrocher les lumières n'importe où pour ne pas endommager le "monument historique", les techniciens du festival ont accepté de lui construire un point d'accroche spécial pour le spectacle.

Alors que je m'efforçais de comprendre la démarche des créateurs que j'interrogeais, je me suis rendu compte qu'il était parfois difficile de visualiser les effets dont ils me parlaient car les documents, photographies, vidéos et archives ne peuvent montrer la qualité de la lumière, surtout quand il s'agit de spectacles anciens. "On ne pourra jamais voir les éclairages que j'ai faits dans *Le Soulier de satin*, regrette Patrice Trotter. Les captations qui existent n'ont rien à voir avec la lumière qu'il y avait en Avignon."

Bien sûr, au fil du temps, le festival a considérablement évolué. La Cour d'honneur a été transformée, modernisée. La scène et les gradins ont été modifiés six fois depuis 1947. Il est loin le temps où l'électricien actionnait à la main les leviers et les boutons

de son énorme jeu d'orgue, enfermé dans sa cabine. Les nouveaux outils, logiciels et appareils high-tech ont révolutionné l'éclairage de théâtre. Les premières années, "quelqu'un devait manipuler les poursuites pour suivre un personnage grâce à un boîtier équipé d'un petit bâtonnet qui permettait de diriger à distance le projecteur, se souvient Serge Peyrat, éclairagiste de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1971), alors qu'aujourd'hui, la Cour s'est « technicisée ». Les choses ont tellement changé que maintenant, je serais incapable de faire des lumières".

J'aurais aimé citer plus d'éclairagistes femmes, mais elles sont peu nombreuses à avoir éclairé la Cour d'honneur. J'ai cependant eu la chance de pouvoir parler des lumières de la légendaire Jennifer Tipton, adaptées par James F. Ingalls à Avignon, et aussi du travail de Dominique Bruguière, Stéphanie Daniel et Felice Ross. Je regrette de n'avoir pas réussi à interroger plus de créateurs ayant participé à des spectacles récents, qui ont pu bénéficier des nouvelles technologies de la Cour et créer des effets inimaginables pour leurs prédécesseurs. J'ai tout de même réussi à braver les obstacles d'une mauvaise connexion internet pour m'entretenir avec Sergey Kucher, éclairagiste russe du magnifique spectacle *Le Moine noir* de Kirill Serebrennikov (2022). Avec l'aide d'un logiciel d'intelligence artificielle, nous avons échangé des e-mails et j'ai pu intégrer son précieux témoignage à ce livre.

Une des particularités du travail de l'éclairagiste est la nature éphémère de ses créations. Il faut reconnaître que peu de spectateurs font attention à la lumière des spectacles auxquels ils assistent. Comme dit Patrice Trotter, "les spectateurs, la lumière, ils ne la voient pas, ils la ressentent".