Dominique Bruguière

PENSER LA LUMIÈRE



LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD - PAPIERS

LE POINT DE VUE DE L'ÉDITEUR

En quelques décennies, les éclairages sont devenus l'une des données majeures des créations contemporaines et l'objet de nombreuses expérimentations scéniques. Dans ce premier livre consacré à la lumière, l'une de ses artistes les plus reconnues, Dominique Bruguière, offre un récit à la fois sensible et théorique sur cette nouvelle approche du théâtre, témoignant de quelques-uns de ses riches compagnonnages, avec Claude Régy, Jérôme Deschamps, Patrice Chéreau… Elle rend compte ici du cheminement nécessaire à la composition de la lumière et de la façon dont cette matière impalpable dialogue avec tous les enjeux de la mise en scène : la scénographie, le jeu des acteurs, le rythme de la représentation.

Ce livre est la transmission d'une expérience foisonnante où le lecteur perçoit le déroulement de la pensée et son développement dans l'imaginaire.

Depuis plus de trente ans, Dominique Bruguière crée des lumières pour le théâtre, l'opéra et la danse. Prix de la critique pour Quelqu'un va venir, Les Variations sur la mort *et* Pelléas et Mélisande*, elle a reçu deux Molières, pour* Phèdre *et* Rêve d'automne. *Ce livre est né d'une série d'entretiens avec Chantal Hurault, docteure en études théâtrales, membre du comité de rédaction d'*Alternatives théâtrales*, responsable des publications et de la communication du Théâtre du Vieux-Colombier, Comédie-Française.*

Avant-propos de Georges Banu
Préface de Chantal Hurault
Postface de Christophe Honoré

Photographie de couverture :
© Ruth Walz

© ACTES SUD, 2017
ISBN 978-2-330-08756-2

Dominique Bruguière

PENSER LA LUMIÈRE

En collaboration avec Chantal Hurault

LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD-PAPIERS

AVANT-PROPOS
"GÉNÉRATION LUMIÈRE"

Je suis né avec la lumière au théâtre. Non pas comme outil technique du spectacle, il va de soi, mais comme intervention spécifique lorsque, de manière inédite, elle intègre le projet artistique de la représentation. Le constat d'un jeune ami metteur en scène me le confirmait récemment : "Pour nous, la vidéo est ce qu'a été pour vous la lumière !" Oui, j'appartiens à la "génération lumière" et comment ne pas rappeler ici, en guise de lever de rideau à ce livre de Dominique Bruguière, les combats d'antan et les victoires d'alors. La lumière a ouvert une nouvelle ère qui a marqué l'identité des artistes aussi bien qu'elle a participé aux défis relevés par la scène*.

* Le grand éclairagiste précurseur Alexandre de Salzmann, venu de Géorgie, associé à son maître Georges Gurdjieff, a ouvert la voie et signa le plan lumière mythique qui parvint à exalter la fameuse représentation de *Pelléas et Mélisande* de 1921 au Théâtre des Champs-Élysées, en accord avec les principes d'Adolphe Appia. La mise en scène trouva dans les éclairages de Salzmann un partenaire de choix auquel la critique rendit hommage. Mais cette performance resta sans conséquence et elle n'a pas connu, sur le plan du travail scénique, la valorisation exemplaire qu'elle méritait puisqu'elle a fini en une référence historique rarement évoquée par les hommes de théâtre.

De la visibilité des sources de lumière

Cette exigence se trouvait inscrite dans le programme de Bertolt Brecht et elle devait contribuer à l'instauration de la "distance", clé de voûte du renouveau tant réclamé par le réformateur qui s'est attaqué à l'ancienne relation avec la scène cultivée par la tradition occidentale. Il s'agissait désormais de mettre au jour les secrets et les machinations de cette fabrique à illusions qu'est la scène à l'italienne. Alors nous avons tant aimé ces projecteurs exposés sous nos yeux, affichés et actifs, ces outils qui s'assumaient avec netteté dans l'exercice de leur mission. Voilà fini, réjouissance de l'époque, le règne de cette lumière qui renvoyait au "Dieu caché", lumière marginale, lumière des coulisses inaccessibles et masquée aux spectateurs ayant les yeux dirigés vers un plateau sous l'emprise d'un pouvoir extérieur. Pouvoir inaccessible, voire sacré. Au centre les destins, sur le pourtour les projecteurs anonymes… Contre pareille dissociation se rebelle Brecht en réclamant *la visibilité des sources de lumière*. Qu'on les donne à voir et que l'on expose les êtres en pleine lumière, fût-elle, simplement, de scène! Lumière frontale, assumée, fière d'être érigée en partenaire paritaire. Mais outre le procès intenté à l'illusion, cet appel acquiert, à l'époque, une dimension éthique. Foin de manigances ou de complots invisibles, le plateau affirme ses ressources et assume la présence des moyens de production : voilà en acte, le reconnaissions-nous, la morale du théâtre! Comme dira Peter Brook plus tard, Brecht exige que l'on montre que la scène refuse tout subterfuge, qu'elle ne cache rien dans ses manches… C'est pourquoi "l'espace vide" de Brook s'inscrit, on l'a compris plus tard, dans la continuité de Brecht car il

sollicite la franchise du *plein feu*. La lumière s'érige en partenaire d'un jeu qu'elle éclaire et ainsi la salle en perçoit sa présence sur fond de partage réfractaire au moindre camouflage. Honnêteté du plateau, indispensable préalable à l'analyse politique et aux comportements civiques. Ou même aux joies ludiques. Elle nous permettait de regarder le théâtre les yeux dans les yeux, dégagé du moindre soupçon, chargé de la pureté qui était la nôtre. La lumière est une morale. Et alors, jeunes, nous l'avons aimée.

On le sait, tout, partout, peut se convertir en son contraire, sans forcément se détériorer, mais seulement se rattacher à d'autres valeurs, affirmer d'autres programmes. Chez Brecht, *la visibilité des sources de lumière* visait à ébranler l'illusion entretenue pas leur *invisibilité*, à cultiver l'éloignement propice, disait-il, à l'examen du monde – c'était sa motivation ! Aujourd'hui cette *visibilité* a subi un processus de récupération par la société du spectacle entraînant la perversion complète de sa visée brechtienne, initiale, programmatique. Les grands concerts pour les stars planétaires exposent les sources de lumière, exacerbent leur puissance hypnotique et exaltent l'engouement des spectateurs : désormais la distance est abandonnée, on cherche à susciter la contagion collective. La lumière y prend pleinement part. À l'"adresse" démocratique souhaitée par Brecht se substitue le vœu d'homogénéiser la communauté comme dans une société totalitaire.

La visibilité des sources de lumière au théâtre reste, on l'a reconnu dès le début, comme un dévoilement du "Dieu caché" des coulisses, tandis que, des années plus tard, son exaspération pour Michael Jackson, Madonna ou tant d'autres semble réactiver le culte dionysiaque de la perte de l'identité et de l'oubli de

soi dans la foule comme remède contre les solitudes modernes.

Il n'y a pas de neutralité de la *visibilité des sources de lumière*, tout dépend de l'usage que l'on souhaite faire et des programmes auxquels les artistes l'associent.

L'éclairage du héros

Deux esthétiques s'opposent et cet affrontement se lit aussi à travers la relation aux éclairages. Brecht, en esprit explicitement marxiste, conteste la place du héros au profit du collectif, tandis que Jean Vilar le respecte et confirme, au contraire, son rôle de dynamiseur de l'histoire, laquelle subit l'impact de ses actes exemplaires et de ses aventures hors norme. Pareille conviction fut confortée, on doit le rappeler, grâce à sa rencontre avec Gérard Philipe qui porta à son niveau le plus incandescent le culte d'un héros, non pas agressif et mégalomane, mais, bien au contraire, fiévreux et fragile. Pierre Saveron, l'éclairagiste d'Avignon, l'avait compris et avec ses projecteurs de l'époque il rehaussait discrètement la présence du comédien porteur des valeurs chères à Vilar. "Plus il est isolé, plus il est grand et plus on l'entend. L'œil et l'oreille vont ensemble. 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… Je n'ai jamais éclairé un décor, mais uniquement les comédiens", reconnaît Pierre Saveron*,

* Voir l'entretien de Georges Banu et Jean Kalman avec Pierre Saveron, "Voir et entendre les comédiens", in *La Lumière au théâtre*, in *Travail théâtral*, n° 31, avril-juin 1978.

confirmant la priorité accordée par Vilar aux êtres qui évoluent sur *le plateau nu* ordonné par de précis faisceaux de lumière. Elle les arrache à la nuit et surenchérit sur leurs apparitions.

La lumière venait corroborer une vision de metteur en scène et exalter un lieu, une vocation du théâtre et un accomplissement de travail en commun. Sans surcharge abusive, ni focalisation excessive, mais par une présence d'accompagnements qui, épisodiquement, dirigeaient le regard vers le héros se dressant tel un auteur, en rien rhétorique, de l'histoire. Il se trouvait *mis en lumière* aussi bien sous la voûte céleste de la Provence que dans la nuit de Chaillot. Aveu tacite d'admiration et culte de l'être hors norme que, réunis, incarnaient un personnage et un acteur. La lumière participait de la vision de Vilar que rien, ni personne, ne contrariait.

Mais, une fois encore, le même procédé peut subir une conversion qui entraîne des modifications d'attitude et produit un discours distinct, étranger et nuisible. Au Japon, avec un ami éclairagiste, nous avons déploré cette dérive de l'*héroïsation* du personnage/acteur qui échouait en une pratique abusive, entièrement dévolue à une célèbre actrice nippone produite par le star-système : trois poursuites réunies accompagnaient ses déplacements sur le plateau de *La Cerisaie* dans le rôle de Lioubov ! Le regard du spectateur était ainsi happé et, dépourvu du moindre libre arbitre, il se trouvait sous l'emprise de la lumière qui affectait l'écriture "démocratique" de Tchekhov au profit de ce qu'il détestait par-dessus tout : la hiérarchisation des personnages et la centralité d'un protagoniste. Ce qui était légitime chez Vilar, car Saveron répondait aux exigences dramaturgiques du *Cid* ou du *Prince de*

Hombourg, se trouvait à Tôkyô perverti au nom d'une impudique surévaluation de la star.

La lumière – la manière d'éclairer – fait sens. Un sens souvent subliminal, mais bien réel. On peut le déceler, l'apprécier ou le contester. Toujours sur fond de retournement possible, de dérive déplorable ou, au contraire, d'intuition géniale. Comment oublier le faisceau de lumière projeté, dans l'oratorio d'Arthur Honegger/Paul Claudel *Jeanne au bûcher*, sur l'immobile Isabelle Huppert/Jeanne lors du spectacle de Claude Régy/Daniel Jeanneteau ? Lumière vouée également à une héroïne et à une comédienne, comme jadis chez Vilar. Les joies font oublier les échecs dont la menace reste persistante : la vigilance est indispensable.

La poétique du temps

"Oui, j'ai passé parfois des heures pour avoir sur scène un beau coucher de soleil ou une nuit veloutée", confessait Giorgio Strehler, en accompagnant son propos de la main comme pour dessiner ce que la lumière engendrait, lors d'un entretien inoubliable que j'ai eu avec lui. Oui, il fut l'amant inconditionnel des lumières dont il cherchait à explorer et déployer le spectre des nuances subtiles sans, pour autant, bénéficier encore des avancées technologiques récentes. Avec de vieux outils, mais grâce à une obstination jamais relâchée, il a développé sur scène "le thème avec variations" d'un éclairage pour Carlo Goldoni ou Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo ou August Strindberg. Lumière musicale…

Strehler, de son propre aveu, a cherché à ériger les lumières en partenaires immédiats des comédiens

qu'elles baignent dans des ambiances savantes, tamisées, enveloppantes. Il a cultivé les modifications de luminosités liées aux séquences saisonnières ou aux mouvements solaires car le but implicite consistait à rendre concret, présent pour les personnages, comme pour les spectateurs, l'écoulement du temps et la relation à la durée qu'il implique : le plateau, comme un sismographe sensible, enregistre la dynamique de la durée et en restitue la poétique. Ainsi il suivait le chemin qui mène du jour ensoleillé au sfumato du coucher du soleil puis, ensuite, à la profondeur de la nuit. Ce même chemin qui mène de l'épanouissement communautaire d'un été vénitien jusqu'au ciel bas de l'hiver qui appelle à l'isolement et au départ vers des cieux plus cléments. Concrètement et avec passion, Strehler a restitué, grâce à la lumière, l'expérience du temps qui passe et son emprise sur les êtres des deux côtés de la rampe, comédiens et spectateurs réunis. Pour y parvenir, il a fait preuve d'une dévotion absolue à ses vieux projecteurs et a passé des nuits entières en exaspérant les techniciens du Piccolo Teatro à Milan (il a fait preuve d'une passion que l'on retrouvera aussi chez Patrice Chéreau). Elle a comblé son vœu d'assimiler la scène à une horloge dont nous suivions l'évolution et rappelé l'indéfectible écoulement du temps. La déclinaison subtile des éclairages épousait la métamorphose des saisons et des durées dont Strehler entendait restituer l'expérience aussi bien que conforter la philosophie du Siècle des lumières. Jamais ailleurs l'éclairage ne sera aussi sensible au cours des instants qui passent.

Chéreau, après avoir voyagé à Berlin pour voir les spectacles de Brecht et à Milan où il profita de la proximité avec Strehler, adopta d'abord la lumière blanche, claire et énergique, à même de faire ressortir des corps

et des actes à l'image des caractères d'imprimerie sur une feuille immaculée. Cette métaphore du typographe pour désigner l'approche propre à l'écrivain Brecht, Walter Benjamin l'avait déjà avancée dans ses *Essais** qu'il lui avait consacrés : plus tard le metteur en scène Brecht allait la confirmer. Chéreau en éprouva l'attrait. Après cette "brûlure" claire de ses premiers spectacles, lorsqu'il rentre d'Italie, il se montre progressivement attiré par les clairs-obscurs des peintres flamands. De plus en plus, il plonge la scène, en compagnie du célèbre éclairagiste André Diot, dans une ambiance sombre au sein de laquelle les personnages se débattent et délivrent l'énergie de leurs passions. Mais une nouvelle logique, temporelle, commence à se dégager et André Diot confirme la poursuite de cette quête chez Chéreau qui, dit-il, souhaite capter "la ligne du temps" du "lever du jour jusqu'au soir. C'est peut-être la ligne la plus simple, même si ce n'est pas la plus facile**". Et les exemples s'accumulent en attestant l'irrépressible besoin du jeune Chéreau de plonger dans le mouvement du cycle solaire non pas au nom d'un réalisme sous-jacent mais de sa propre sensibilité à la déclinaison des heures, des instants. La lumière fonctionne comme un thermomètre des *états de transition* dont elle capte le mouvement aussi bien affectif que météorologique. Chéreau est convaincu du dialogue qu'entretiennent la révolution cosmique et les sentiments.

* Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.
** Voir l'entretien de Georges Banu et Jean Kalman avec André Diot, "La lumière, le temps et la vie des ombres", in *La Lumière au théâtre*, in *Travail théâtral*, n° 31, avril-juin 1978.

Peter Stein, à son tour, va étudier et consacrer son attention à la ligne du temps en se référant aux Grecs car, pour monter l'*Orestie*, il étudie l'évolution du soleil sur la maquette qui reprenait le décor antique : la lumière devait épouser son cycle de même que jadis à Épidaure. Profondément, la lumière s'associe au temps, à sa métamorphose avec tout ce qu'elle comporte d'effets sur la visibilité des lieux et la perméabilité des êtres.

Le vœu strehlerien, partagé par Chéreau, fut accompli brillamment par chacun, mais il a engendré un certain maniérisme chez des épigones qui se sont contentés de chercher la beauté formelle des éclairages et de développer jusqu'à l'excès un camaïeu de valeurs et intensités. Mais Roland Barthes l'a dit : "le camaïeu, partout, est bourgeois", prisonnier d'un ordre dépourvu d'énergie et manquant de toute contradiction, il se suffit à lui-même. À "la beauté du temps qui passe" se substitue seulement "la joliesse d'un motif plastique" et ainsi l'éclairage finit en motif mineur dépourvu de tout enjeu véritablement dramaturgique. Il échoue en narcissisme.

Plus tardivement, une réaction polémique interviendra pour activer et briser l'écriture des éclairages trop repliée sur elle-même et chère à ces successeurs marqués par l'héritage strehlerien. Et, chez Dominique Bruguière, qui cultive brisure des plans et fractures de la continuité, on reconnaîtra un appétit de révolte, sans tomber pour autant dans le rejet de la beauté ou l'exaspération des ruptures pratiquées par des metteurs en scène comme Peter Zadek ou, plus tard, Frank Castorf. Elle s'inscrit plutôt dans la filiation placée sous le signe de Chéreau.