

HISTOIRE ET

POÉTIQUE DE

LA LUMIÈRE

AU THÉÂTRE :

MÉMOIRE 2019/20

LE RÔLE DE LA

DPEA "ARCHITECTURE ET
SCÉNOGRAPHIE"

CONCEPTION

HÉLÈNE FABBRI

LUMIÈRE DANS

L'ART

MÉMOIRE ENCADRÉ PAR :
HENRI ROUVIÈRE
FRANÇOIS BARTHELEMI

SCÉNOGRAPHIQUE

ENSAI'
École nationale
supérieure d'architecture
Montpellier | La Réunion



HISTOIRE ET POÉTIQUE DE LA LUMIÈRE AU
THÉÂTRE : LE RÔLE DE LA CONCEPTION
LUMIÈRE DANS L'ART SCÉNOGRAPHIQUE

Mémoire rendu le 15.09.2020

SOMMAIRE

PREFACE

INTRODUCTION

1. HISTOIRE DE LA LUMIÈRE

LES GRANDES PÉRIODES DE L'HISTOIRE DE L'ÉCLAIRAGE, TECHNIQUES, ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

1.1 DES CHANDELLES AU GAZ

1.1.1 Chandelle, bougie et lampe à huile

1.1.2 Eclairage au gaz

1.2 ARRIVÉE DE L'ÉLECTRICITÉ

1.2.1 L'arc électrique

1.2.2 Courants et ampoule électrique

1.2.3 Conduite lumière et pupitre numérique

1.3 NOIR ET LUMIÈRE

2. CREATION LUMIERE ET CONCEPTEURS

ANALYSE D'UNE OEUVRE LYRIQUE À TRAVERS LE TEMPS, LE TRIO METTEUR EN SCÈNE/SCÉNOGRAPHE/ECLAIRAGISTE

2.1 TRISTAN UND ISOLDE, L'ŒUVRE

2.2 L'ŒUVRE À TRAVERS LE TEMPS

2.2.1 Tristan und Isolde par Adolphe Appia

2.2.2 Tristan und Isolde par Patrice Chéreau

2.2.3 Tristan und Isolde par Pierre Audi

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

PRÉFACE

« Méditer sur l'éclairage au théâtre et son histoire c'est aussi rêver sur ce qu'est le théâtre, et sur ce qu'il devrait être. »¹

« Qu'est-ce que l'art de la mise en scène sinon l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans le temps. »²

« L'éclairage devient art de la lumière, qui engendre des émotions que les artistes des siècles passés ne pouvaient concevoir avant l'avènement de l'électricité. »

Des lumières et des ombres, Henri Alekan, 1998

« [La lumière est] la vie du théâtre, la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène. »

Antoine, l'invention de la mise en scène, André Antoine, 1999

1- Sabine CHAHOUCHE, Jean-Yves VIALLETON, « Introduction | L'éclairage au théâtre (XVIIe - XXIe siècles) », Revue d'Histoire du Théâtre numéro 273 [en ligne], mis à jour le 01/01/2017, p9

2- Denis BABLET, Marie-Louise BABLET, Adolphe Appia (1862-1928): Acteur, espace, lumière, éditions L'Age d'Homme (3 juin 1964), Editions l'Age d'Homme, Zurich, 1981, p12

INTRODUCTION

Le théâtre se définit à la fois comme « un édifice destiné à la représentation de pièces, de spectacles dramatiques » et comme « l'art dramatique, considéré comme un genre artistique et littéraire » d'après le dictionnaire Larousse. Mais le théâtre est aussi et avant tout, comme le sont l'opéra et les salles de concert, un lieu d'évasion et de divertissement. Le spectateur y vient pour rêver et oublier le temps d'un instant le monde extérieur et les tracas quotidiens. Le spectacle vivant est une fabrique de mondes qui sont le fruit d'une étroite collaboration de trois points de vue : celui du metteur en scène et de ses comédiens, celui du scénographe et de ses décors, et finalement celui de l'éclairagiste et de sa conception lumière. L'éclairagiste, souvent oublié par le grand public, travailleur de l'ombre depuis laquelle il dirige ses effets de lumière, joue pourtant un rôle primordial dans la perception d'une œuvre. Dans sa définition la plus courante, la lumière est un phénomène physique qui produit une sensation visuelle. Les jeux de lumière font appel à un sens primordial : la vue. Les jeux de lumière sont aujourd'hui un atout majeur dans les salles de spectacles. Chaque nouvelle production fait l'objet d'une composition originale : le défi n'est plus d'éclairer la scène mais de participer à ce qui s'y déroule. La lumière se nourrit du jeu comme le jeu se nourrit de la lumière. L'éclairage en tant qu'expression de la poésie du drame se base sur les modalités d'expression de la lumière : intensité, couleur, direction et mouvement. Il permet de créer des atmosphères, de modifier l'apparence de la scène, de dessiner des reliefs et des vides, de hiérarchiser les espaces. La lumière indique de manière sensible un lieu, un moment, un temps. Elle est également un cadrage, une focale. Elle rend visible mais surtout elle opère une sélection dans le champ du visible. Elle agit physiquement sur le spectateur, focalise son attention sur un sujet, déplace son regard d'un point à un autre. Elle influence son humeur ainsi que celle de l'acteur, en éclairant à peine, à la limite de l'invisibilité, ou au contraire en éclairant trop jusqu'à l'aveuglement. Il peut se faire que la lumière n'ait d'autre objectif que celui d'être l'acteur principal, la seule chose qui fasse vibrer le spectateur. La lumière construit

l'espace, rend possible la métamorphose du vide de l'espace scénique en « plein » de matière lumineuse. Bien qu'impalpable, elle prend qualité de « masse » et met donc en relation les éléments de la scène.

Le métier d'éclairagiste ou concepteur lumière est récent. Le terme « éclairagiste » est apparu au milieu du XX^{ème} siècle tout comme celui de scénographe. Cette fonction est tout d'abord apparue dans les théâtres de l'avenue Broadway, à New York, pour permettre aux metteurs en scène de consacrer moins de leur temps à la recherche de l'éclairage³. Aux Etats-Unis l'association des éclairagistes est officiellement reconnue en 1962. En France Pierre Saveron, fidèle collaborateur du metteur en scène Jean Vilar qui créa le Festival d'Avignon, porta le premier le titre de « responsable des lumières » au-delà de son rôle de chef électricien. L'art de la lumière a ouvert une nouvelle ère qui a marqué l'identité des artistes, de l'éclairagiste au metteur en scène en passant par le scénographe. La conception d'un spectacle ne peut exister que par l'étroite collaboration entre ces trois protagonistes. L'éclairagiste a désormais en charge la scénographie lumière. C'est lui qui conçoit les effets correspondant à la dramaturgie de l'œuvre en production. Il doit être polyvalent. En effet il est à la fois un technicien rigoureux, celui qui connaît le matériel et son fonctionnement, et aussi un artiste imaginatif et inventif à l'écoute du metteur en scène et du scénographe dont il met les idées en lumière. Comme le disait Baudelaire, la question de la lumière au théâtre doit être envisagée sous l'angle de la rêverie⁴. La conception d'éclairage n'est pas qu'un outil, c'est l'appréhension artistique de ce que peut amener la lumière à la représentation.

La lumière était autrefois un bien mal partagé, une source de danger aussi. De nombreux lieux de représentation ont disparu dans les flammes. La lumière était fonctionnelle, au service de la société, avant de devenir un outil au service de l'œuvre dramaturgique. Depuis le début du XX^{ème}, avec l'avènement de l'électricité, le travail de la lumière a pris une

3- Jean GERVAIS « L'éclairage électrique et son évolution au XX^{ème} siècle », Revue d'Histoire du Théâtre numéro 273 [en ligne], mis à jour le 01/01/2017, p40

4- Sabine CHAHOUCHE, Jean-Yves VIALLETON, « Introduction | L'éclairage au théâtre (XVII^e - XXI^e siècles) », Revue d'Histoire du Théâtre numéro 273 [en ligne], mis à jour le 01/01/2017, p8



TRISTAN UND ISOLDE, ADOLPHE APPIA

toute autre ampleur. Quel rôle entretient-elle avec le comédien sur les planches, outre le fait d'éclairer son espace de jeu ? La lumière est-elle au service de la dramaturgie ou la dramaturgie est-elle au service de la lumière ? **Quelle dimension prend la conception lumière dans le spectacle vivant aux côtés de la mise en scène et de la scénographie ?** L'objet de ce mémoire est d'interroger la conception scénographique dans le spectacle vivant par le biais de la lumière. Il s'agira aussi de questionner le rapport entre un art et les dispositifs techniques sur lesquels il s'appuie.

Ce questionnement sera à analyser dans plusieurs champs disciplinaires : historique, sociologique, artistique. Il n'existe pas de grand traité statuant sur l'utilisation de la lumière dans le spectacle vivant. Cependant des ouvrages interrogeant l'éclairage pour le spectacle ont été publiés bien avant l'arrivée de l'électricité. En 1637 Nicola Sabbattini, architecte et scénographe italien baroque, pose dans *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* les fondements du théâtre à l'italienne. Dans son manuel il décrit les rudiments de la scène en tant que machine, la fabrication de toiles peintes en perspective à partir de « l'œil du prince » - angle de vue permettant de visualiser le décor en perspective de manière symétrique et sans déformation - ainsi que certaines méthodes d'éclairage scénique qui se faisait à l'époque à la flamme de la bougie. En 1640, dans leur traité *Architectura Recreationis*, Leone de Sommi et Joseph Furttenbach recommandent de plonger la salle dans le noir. Depuis l'invention de l'électricité au tournant du XX^{ème} siècle et son utilisation dans les théâtres, de nombreux auteurs ont valorisé cette composante scénique dans leurs travaux en apportant des données historiques et techniques. On notera l'un des premiers ouvrages de Julien Lefèvre en 1894 *L'électricité au théâtre*. En 1932, Stanley McCandless explique son procédé d'éclairage par zone avec des projecteurs dans *A Method of Lighting the Stage* ; il y mentionne notamment leur positionnement en face et selon un angle de 45° pour une meilleure perception du visage du comédien et de sa silhouette sur le fond. Quelques éclairagistes ont eu en charge dans les dernières décennies de former leurs successeurs. On retiendra par exemple en France, l'ouvrage de François-Éric Valentin *Lumière pour le spectacle* édité en 2010 qui se présente comme un outil de formation au métier de concepteur lumière.

L'objectif de ce travail n'est pas de refaire toute l'histoire de la lumière dans le détail. Il s'agit plutôt d'une étude aboutissant à l'analyse des visions de différents trions metteur en scène/scénographe/éclairagiste depuis l'arrivée de l'électricité jusqu'à aujourd'hui. Nous tâcherons de dégager des esthétiques différentes et tenterons de comprendre comment la lumière « agit » sur la dramaturgie dans le spectacle vivant. Cette recherche qui entre dans le champ de l'esthétique de la scène s'appuiera tout d'abord sur un examen de l'histoire de l'éclairage dans le spectacle vivant. Forts de ce socle de connaissances, nous comprendrons mieux le processus qui a conduit l'éclairage global au service d'un système social vers un éclairage de plus en plus focalisé sur la scène, les acteurs et l'intrigue. Toute avancée technologique essentielle affecte les choix d'éclairage du professionnel qui met en œuvre les moyens que lui procure son époque. Ainsi il s'agira d'analyser dans un second et dernier temps la façon dont l'éclairage a été pensé par différents concepteurs lumière ayant travaillé sur une même œuvre mais à des époques différentes, d'aborder trois esthétiques différentes. Cette étude sera basée sur l'analyse successive des travaux de trois grands noms du spectacle vivant qui se sont penchés sur l'opéra wagnérien *Tristan und Isolde* (1865), œuvre maitresse au répertoire du « Festspielhaus » de Bayreuth en Bavière. Les premières scénographies lumière sont nées en lien avec la musique des opéras. L'analyse sera effectuée sur des représentations qui ont eu lieu dans des salles closes, nous laissons délibérément le plein air de côté car c'est dans l'obscurité que se dévoile la créativité de l'éclairagiste et quoi de mieux pour contrôler cet univers magique qu'est le spectacle que de couper le spectateur de tout rappel de l'extérieur.

Dans ce mémoire, nous nommerons « théâtre » à la fois les représentations appartenant au monde du théâtre et celles appartenant au monde de l'opéra, qui englobent les principales branches du spectacle vivant.

1. HISTOIRE DE LA LUMIERE

LES GRANDES PÉRIODES DE L'HISTOIRE DE L'ÉCLAIRAGE, TECHNIQUES, ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

1.1. DES CHANDELLES AU GAZ

1.1.1 Chandelle, bougie et lampe à huile

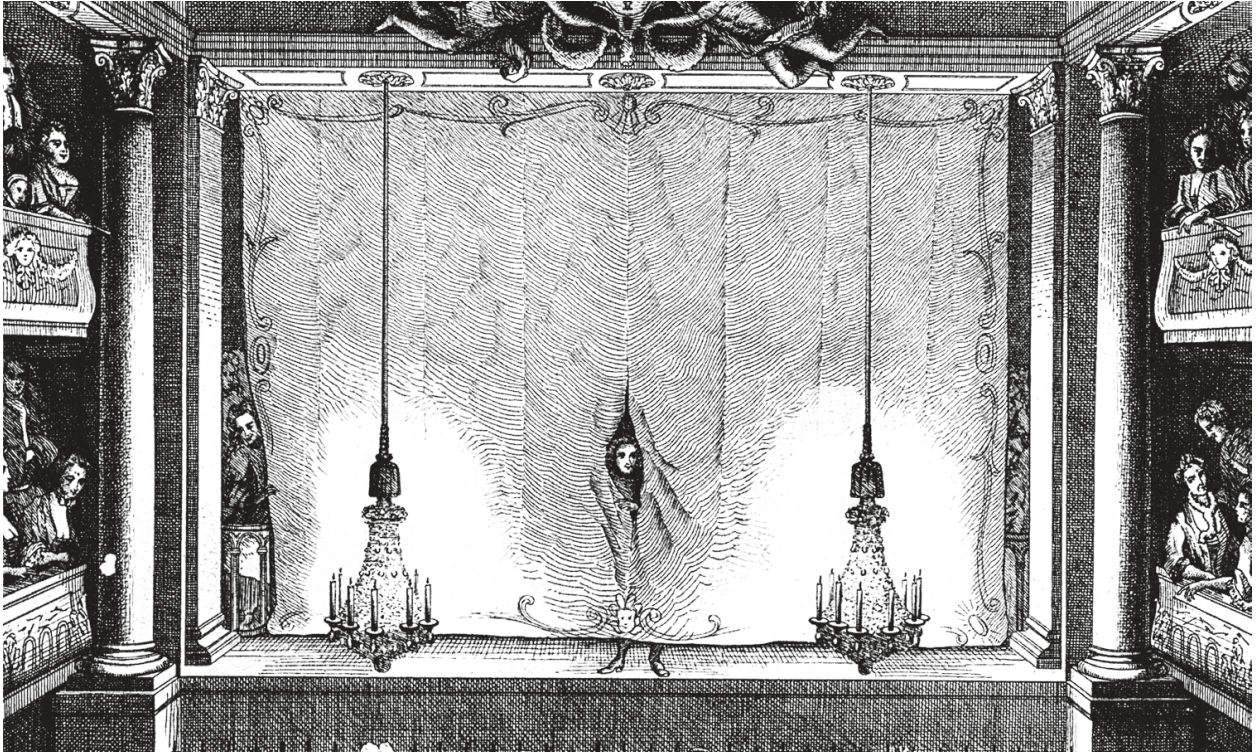
A la création de lieux clos dédiés à la représentation à la fin du XVI^{ème} siècle, la salle et la scène formaient un continuum : l'éclairage était d'intensité égale, commun aux deux parties. Ces espaces étaient éclairés à ladite époque par des chandelles de suif additionnées de cire. Ce dispositif produisait une fumée noire et nécessitait d'être « mouché » régulièrement. La durée de vie d'une chandelle était d'environ vingt minutes⁵. La relation entre la longueur des actes et la durée de vie des chandelles n'est pas avérée mais des pauses, des entre-actes, étaient nécessaires pour que les moucheurs puissent parcourir les dispositifs, les moucher avant que la lumière ne faiblisse jusqu'à l'extinction et les remplacer par des neuves. Les bougies entièrement en cire étaient utilisées lors d'occasions exceptionnelles comme la présence du roi dans l'audience. Ces bougies-là produisaient moins de fumée, l'odeur était moins forte, leur feu plus pâle et plus brillant et elles tenaient plus dans la durée. Par contre elles coutaient plus cher, d'où leur plus rare utilisation. La question de la lumière était encore davantage liée à une fonction utilitaire qu'à des enjeux dramatiques.

Nicola Sabbatini établit en 1637 dans son traité *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* une théorie de l'éclairage latéral de scène. A la fin du XVI^{ème} siècle toujours, dans les premières salles dédiées au spectacle en France, on accroche quelques chandelles en fond de scène à la nuit tombée afin d'éclairer la scène de la manière la plus discrète possible. Au début du XVII^{ème} siècle, à l'Hôtel de Bourgogne et au Théâtre du marais à Paris, le nombre de chandelles augmente progressivement, dans la salle comme sur la scène. Le théâtre à l'italienne, apparu à la fin du XVII^{ème} siècle en Italie, imposera ensuite durablement son modèle dans toute l'Europe notamment d'un point de vue des

systèmes d'éclairage de la scène. La cage de scène à l'italienne est une boîte ouverte sur deux côtés : l'ouverture face public, et l'ouverture au « ciel » où se trouvent les machineries héritées du monde naval appelées « cintres ». L'usage de l'éclairage « à l'italienne » est très vite adopté et les dispositifs sont appliqués dans les salles parisiennes. On compte cinq dispositifs principaux : la rampe, le lustre, la herse, le portant et la trainée. La rampe, située au sol en avant-scène, est une succession de chandelles, ou de lampions à graisse pour la version la moins couteuse, qui éclairent l'acteur du bas vers le haut afin d'éclairer son visage et de valoriser l'éclat de son costume. On dit que les premières rampes sont apparues dans les compagnies les plus pauvres qui n'avaient d'autre moyen pour s'éclairer que d'aligner les sources de lumière à l'avant de la scène, formant ainsi les premières rampes en dehors des théâtres à l'italienne. La rampe permet de mettre en valeur l'esthétique du moment, c'est à dire le comédien déclamant son texte en avant-scène tandis que le reste de la scène reste peu éclairé et peu utilisé par le jeu des acteurs. La toile peinte en fond du plateau était également éclairée à sa base par des lampes alignées sur le modèle de la rampe⁶. Le lustre, élément composé de plusieurs chandelles, suspendu ou bras fixé au mur, est le fruit du travail du scénographe italien Peruzzi⁷ dont le but était de mettre en valeur les peintures et la perspective du décor à la fin du XVI^{ème} siècle. Les lustres en cristaux suspendus à l'avant de la scène par un système de câble et de poulies apparaissent une dizaine d'années plus tard et le nombre de bougies qu'ils portent reflète la dimension exceptionnelle de la pièce qui se joue. Les variations de la consommation de chandelles et de bougies pouvaient se révéler extraordinaires en fonction de certaines représentations. Par exemple en 1660 la troupe de Molière au Palais Royal fit l'usage de douze

5- Le Périscope (Nîmes), *De la lumière au théâtre*
6- Véronique PERRUCHON, « Esthétique de l'éclairage », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, 2017, p81

7- Finot ANDRE, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009 (N° 7), p13



Utilisation des lustres en avant-scène au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain

lustres de dix chandelles chacun et d'une rampe de quarante-huit chandelles⁸. En 1703, la tragédie-ballet *Psyché*, œuvre de Molière, Corneille et Lully donnée aussi au Palais Royal fit parler d'elle pour le cout exorbitant de sa spectaculaire « mise en feu » : pas moins de onze lustres de douze bougies de cire, quatre-vingt lampions à huile pour la rampe, et six cent bougies réparties derrière les châssis composant le décor⁹. Les lustres seront remplacés plus tard, du moins dans la cage de scène, par des « herses ». La herse suspendue au-dessus de la scène, de principe identique à la rampe, est une galerie lumineuse de lampions, généralement mobile, en liteaux de bois formant un demi carré. Elle éclaire de haut en bas les parties de décor sur lesquelles on veut porter l'attention. Les portants se situent sur les côtés, derrière le cadre de scène et les châssis des décors peints qui se succèdent dans la profondeur de la scène. Ce sont des structures verticales sur lesquelles sont fixées les sources de lumière. Enfin les trainées aussi appelées « bain-de-pieds »¹⁰ sont des armatures semblables aux portants mais placées cette fois de manière horizontale et disposées au sol derrière des silhouettes ou des volumes à même le plancher figurant un relief minéral ou végétal, les « terrains ». A ces dispositifs principaux étaient parfois ajoutés des éclairages autonomes,

8- Op sit.

9- Le Périscope (Nîmes), *De la lumière au théâtre*

10- Finot ANDRE, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009 (N° 7), p13

des « gloires »¹¹, des nacelles éclairées arrivant des cintres en portant un personnage.

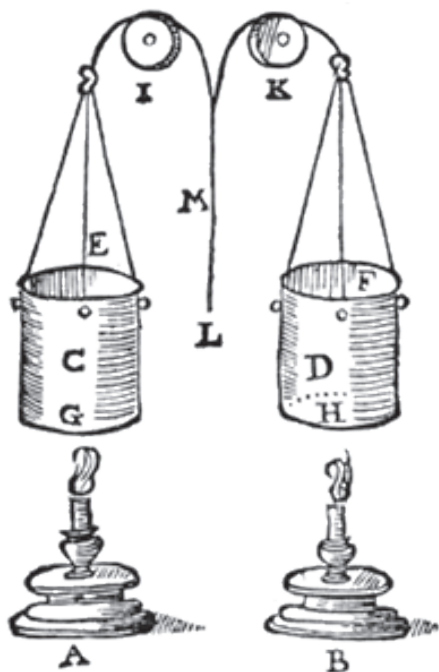
Ce système d'éclairage fut peu modifié en s'imposant dans les salles de théâtre européennes. Dans leur traité *Architectura Recreationis*, Leone de Sommi et Joseph Furtenbach (1640) conseillaient l'usage de réflecteurs, en avant-scène, afin de décupler l'intensité lumineuse des flammes. La puissance du rayonnement lumineux des bougies, chandelles, lampions était accrue par l'usage de matériaux réfléchissants ou diffusants. La volonté de concentrer la lumière dans un faisceau se traduira dans les travaux de Pierre Patte, architecte, et Antoine Lavoisier, physicien, dans les années 1780 par l'invention du réverbère parallèlement à l'arrivée de l'éclairage public dans la ville lumière. Lavoisier décrira le réverbère dans son traité d'architecture en 1782 comme étant « un miroir concave de métal disposé de manière à accueillir une portion de la lumière qui aurait été perdue et la diriger vers l'objet à éclairer »¹². Ce système réfléchit mieux la lumière que les dispositifs qui l'ont précédé et il ne produit pas de fumée. Lavoisier et Patte constateront la mauvaise répartition de la lumière entre les zones d'ombre et les zones trop éclairées par la rampe en avant-scène notamment qui pour eux défigure le comédien. Patte préconisera

11- Ibid.

12- Cristina GRAZIOLI «peindre avec la lumière : la naissance d'une esthétique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, p58

l'utilisation du réverbère de part et d'autre du plateau de la scène comme solution à ce problème. Grâce à cet outil il devient possible de diriger la lumière et de la modeler, d'en faire un instrument artistique.

A cette même époque la lumière commence à être étudiée et travaillée comme élément artistique. Elle devient un attribut des personnages, met en valeur les machines et les panneaux, permet les premiers effets de jour et nuit dans une même représentation. On identifie pour la première fois le facteur « air » dont on tient compte pour expérimenter la lumière comme une « masse » dans l'espace et non plus comme surface projetée en deux dimensions. Les premiers éléments de coloration de la lumière étaient des verres ou du mica de couleur, comme des vitraux, ou des récipients en verre remplis d'eau colorée. La coloration s'effectuait par transparence. Elle pouvait également être effectuée par des éléments de toile légère et huilée. Afin de créer l'illusion de la tombée de la nuit, des caches -cylindres de fer- étaient abaissés sur les flammes des chandelles ou bougies. Ces caches pouvaient pivoter afin de colorer la source lumineuse. Ces dernières pouvaient aussi disparaître à travers des trappes aménagées dans le plafond¹³.



Système de cache et système de poulis pour l'obscurcissement de la salle.

Dessin de Nicola Sabbattini dans *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*



Lampe Quinquet murale, avec réservoir latéral, cheminée en verre et équipée d'un réflecteur plaqué argent

C'est à partir de la fin du XVIIIème siècle que débute la révolution de l'éclairage scénique, avec l'arrivée de la lampe à huile. En 1782, le physicien et chimiste genevois Ami Argand perfectionne la lampe à mèche et invente la lampe à huile à réservoir latéral et double courant d'air. L'intensité de la lumière blanche dégagée par la flamme est telle (elle est dix fois supérieure à celle des chandelles et des bougies de cire) qu'elle en semble éclatante. Argand substitua à la mèche pleine qui produisait beaucoup de fumée en brûlant une mèche creuse en forme de tube. Quelques années plus tard, en 1784, Antoine Quinquet, pharmacien parisien, commercialisait la première lampe à réservoir latéral en ajoutant simplement une cheminée de verre sur un bec d'Argand. C'est son nom que l'histoire retiendra, et la lampe à réservoir latéral le portera, on parlera de « quinquets ». Dans la même année les quinquets remplacent les chandelles et les bougies lors d'une représentation du *Figaro* à la Comédie Française. En moins de deux décennies la lampe à huile est parfaitement au point. Le système est adopté dans tous les théâtres de la capitale française et remplace sur scène toutes les chandelles, bougies et lampions tout en conservant les mêmes dispositifs d'éclairage que sont la rampe, la herse, et les portants. Mais comme les bougies, la lampe à huile demande énormément d'entretien. Les bougies et la lampe à huile se côtoieront dans les théâtres et restent toutes deux des moyens luxueux et chers pour leur époque.

13- Pauline LEMAIGRE-GAFFIER « Lumières du théâtre, lumières de la ville | L'éclairage au théâtre (XVIIe - XXIe siècles) », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, p14

1.1.2. Éclairage au gaz

L'éclairage au gaz sera introduit au début du XIX^{ème} siècle en France par Philippe Lebon, en Angleterre par William Murdoch, et en Allemagne par Frédéric-Albert Winsor¹⁴. Il est le résultat de longues années de recherches menées notamment par Cavendish, Priesley et Lavoisier autour de théories sur la maîtrise du feu et de la combustion à partir les années 1780. On découvre alors le rôle de l'oxygène nécessaire au processus de combustion. Alors que la France et l'Allemagne fonctionnent au gaz de bois, assez coûteux, l'Angleterre prend de l'avance grâce à ses grandes ressources en houille. Ainsi dès le début du XIX^{ème} siècle les théâtres anglais sont éclairés au gaz. Dès 1813 Londres est la première ville d'Europe à installer un éclairage de rue au gaz, qui sera ensuite adapté dans ses théâtres. En 1818 Papillon de la Ferté, intendant des Menus Plaisirs du Roi Louis XVIII, est envoyé par ce dernier à Londres pour rendre compte de la qualité du système anglais et des effets de l'éclairage au gaz hydrogène. Le gaz fera son apparition dans les premiers théâtres parisiens dans les années 1820, notamment à l'Opéra de la rue Peletier et au théâtre de l'Odéon, d'abord dans les corridors et la salle puis sur scène. Pendant longtemps la rampe reste alimentée par des quinquets et côtoie les herses et les lustres à gaz. La première usine royale d'éclairage au gaz de houille, aussi appelée gazomètre, est installée rue Richer à Paris et remplacera la thermolampe au gaz de bois de Philippe Lebon¹⁵. Dans les années 1830 le gaz d'éclairage fait son apparition dans les villes. Il faudra cependant attendre les années 1840 pour que l'usage du gaz se généralise dans les théâtres français et allemands. Il est installé en 1843 à la Comédie Française. L'éclairage à l'huile n'est pas totalement abandonné et permet d'éclairer les espaces de services secondaires des théâtres. Pour éviter les frais, quelques salles sont éclairées à l'huile pendant le jour pour le service des répétitions.

Le gaz donne une lumière plus agréable à la vue, plus vivante. Son pouvoir éclairant représente le double de la meilleure huile pour lampe à mèche. Dans les chroniques des années 1820 sa lumière est décrite comme une clarté jaunâtre et fusante qui « paraissait vivante par le mouvement de sa flamme »¹⁶. Il est possible de donner à la flamme de nombreuses formes par un simple changement de bec. A l'origine un bec est une

14- Mariglen SULEJMANI, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », Médias 19
15- Ibid.

sorte de bouton métallique percé d'un trou. Il produit une flamme droite et vacillante. La forme du bec évolue pour donner des formes différentes à la flamme qui s'en échappe : le bec d'Argand lui donne une forme cylindrique, le bec à fente une forme dite en « papillon », le bec Manchester la forme « queue de poisson ». A la fin du XIX^{ème} siècle le bec bunsen permet d'obtenir une flamme bleue et chaude. La lumière est tamisée, quand cela est nécessaire, par l'ajout d'un globe de cristal dépoli autour de sa flamme.

Constamment alimentée en gaz pendant une représentation, la flamme est pratiquement inépuisable. Elle peut être allumée et éteinte à volonté. Grâce à la fluidité du gaz, l'obscurité peut être atteinte par une extinction totale du flux. On joue aussi plus facilement des variations d'intensité pendant la représentation en passant du plein feu, au demi-feu, au quart de feu. Ces modulations des intensités lumineuses, nuances permises par la régulation à distance, sont rendues possibles par un système de tuyauterie nommé « jeu d'orgue »¹⁷. La régularisation du gaz distribué en série se faisait par un système de tuyaux partant d'un point de contrôle et parcourant les murs et les plafonds des théâtres, et faisait penser à un orgue musical de par son apparence. Il était cependant techniquement dangereux d'éteindre complètement les becs de gaz de la salle pendant une représentation sous peine de ne pouvoir contrôler complètement les émanations de gaz et d'encourir une intoxication respiratoire de l'auditoire. Les effets du gaz, ajoutés à la chaleur montante que ceux-là génèrent, décuplaient le ressenti des spectateurs situés dans les galeries les plus hautes et celui des machinistes dans les cintres et les passerelles.

Les effets de lumière deviennent avec le temps plus faciles à réaliser, la quantité de matériel sur scène s'accroît, et la centralisation des commandes du jeu d'orgue permet de concentrer dans un local tous les robinets de commande des diverses tuyauteries reliées aux espaces de la scène. Grâce à cet éclairage, le plateau commence à être exploité dans sa profondeur. Antoine Lavoisier, dans la poursuite de son travail entamé avec la lampe à huile, consacre d'ailleurs tout un mémoire au rééquilibrage de l'éclairage entre la scène et la salle. Son travail tend d'abord à chasser l'obscurité puis à rechercher un meilleur

16- Le Périscope (Nîmes), De la lumière au théâtre

17- Véronique PERRCHON, *Noir. Lumière et théâtralité, Le temps du théâtre*, Arts du spectacle – images et sons, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p.132



Esquisse de décor par Louis Daguerre représentant l'un des palais d'Aladin ou *La lampe merveilleuse*

leur éclairage que celui du dispositif en place depuis le XVII^{ème} siècle. Il utilise le réverbère, qui nous apparaît tout bonnement comme l'ancêtre du projecteur, comme moyen pour diffuser la lumière au-dessus des comédiens et des spectateurs. Dans son étude Lavoisier place les réverbères « au-dessus de l'avant-scène en dedans du théâtre, dans la partie qu'on appelle le cintre »¹⁸. Toujours selon lui, les réverbères ont le double avantage d'augmenter le volume de lumière et de pouvoir diriger la lumière au loin. C'est la première lumière directionnelle recensée dans le spectacle vivant. Cette lumière peut être colorée grâce à des étoffes légères comme des gazes colorées plus ou moins épaisses ou des toiles claires.

Pendant plus d'un demi-siècle l'éclairage au gaz reste sans rival sur scène. Il a permis un véritable renouveau de la mise en scène. Grâce aux nouveaux effets qu'il apporte, de nouvelles conceptions apparaissent. L'introduction de l'éclairage au gaz en France est intimement liée à la représentation d'une pièce en particulier, le 6 février 1822 : *Aladin ou la Lampe*

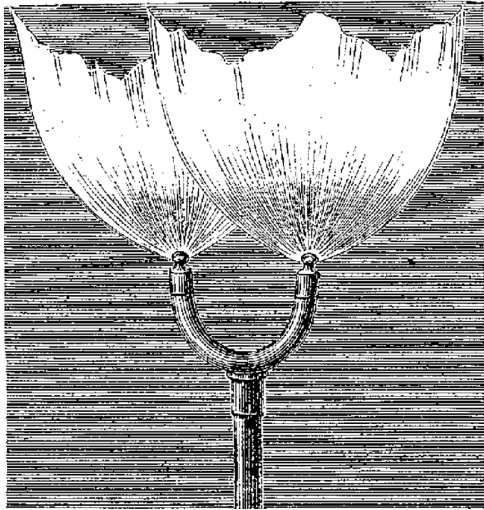
18- Op. cit. p51

19- Mariglen SULEJMANI, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », Médias 19

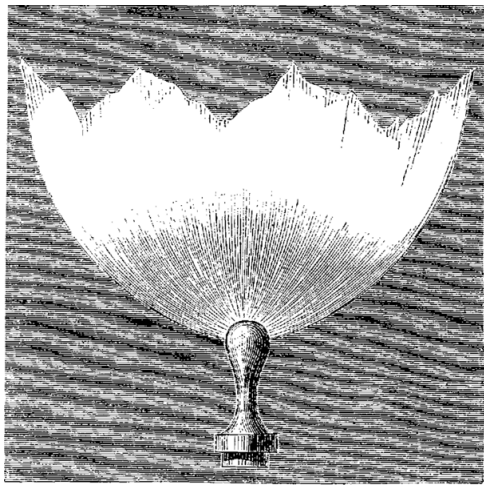
merveilleuse, opéra-féerie de Nicolas Isouard dit Nicolo et Angelo Maria Benincori sur un livret de Charles-Guillaume Etienne. Celle-ci eut lieu à l'Académie Royale de musique dans la nouvelle salle inaugurée en 1821. On a beaucoup de raisons de croire que le choix de cette pièce a été fait dans le but précis de mettre en valeur le nouvel éclairage au gaz. La presse en parla en ces termes : « jamais le théâtre du grand Opéra n'a offert au public un spectacle à la fois plus magnifique et plus élégant »¹⁹, « il était difficile d'imaginer des tableaux plus enchanteurs que ceux dont il a si heureusement entouré ce pauvre Aladin »²⁰. La clé du succès de cette pièce se trouve dans « la richesse du lustre qui éclaire ou n'éclaire pas la salle »²¹. Les éloges attribués à la représentation seront en grande partie liés à la réputation des trois palais d'Aladin, décors peints de Charles Cicéri et Louis Daguerre. Ce qui a frappé lors de la première, ce sont les jeux de jour et de nuit, des effets de lumière colorée, qui accompagnent une variété de tableaux rompant avec l'habituelle unité de lieu et de temps de la représentation. L'éclairage, aussi appelé « le luminaire »²², a permis des effets remarquables

20- Ibid.

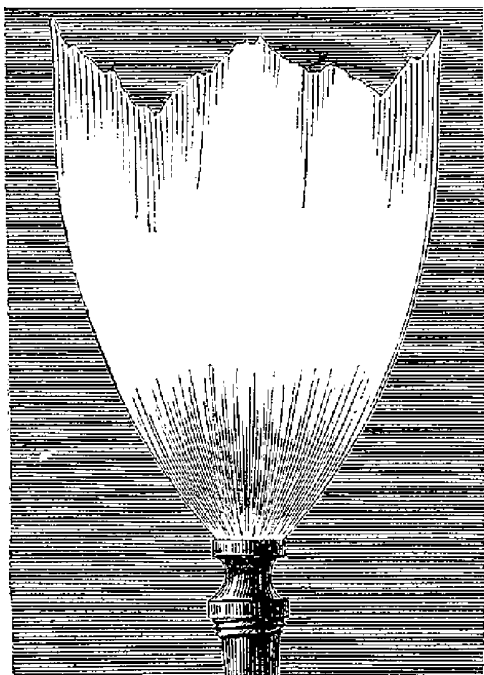
21- Ibid.



Bec Manchester



Bec à fente



Bec Argand

pour l'époque de soleil mouvant dans le lointain, en arrière-plan du palais. Ce qui a contribué au succès de la nouvelle mise en scène n'était pas seulement la lumière mais aussi l'obscurité : « le passage rapide de la clarté aux ténèbres, et des ténèbres au jour le plus éblouissant, a confondu les partisans des vieilles lumières »²³. Une scène en particulier marqua les mémoires, celle se déroulant dans « le boudoir d'Almazie surplombé par une coupole éclairée qui tombe dans l'obscurité en un instant magique »²⁴. L'éclairage réduit de la salle pendant la représentation n'était pas sans rappeler les effets des fantasmagories où apparaissaient des spectres lumineux dans des salles obscures. La Lampe merveilleuse sera à tout niveau la pièce de référence en ce début de XIXème siècle, et ne cessera d'attirer les foules. La réussite de cette mise en scène justifie rétrospectivement la création de la Compagnie royale d'éclairage au gaz qui ouvrira d'autres usines et alimentera les théâtres et les opéras jusqu'à la fin du XIXème siècle.

L'éclairage au gaz a cependant été à l'origine de nombreux incendies et destructions de salles de théâtre et d'opéra. Les théâtres, à l'origine en structure bois, semblent destinés à disparaître par le feu. L'incendie par exemple de l'Opéra-Comique le 25 mai 1887 provoqué par l'éclairage au gaz d'une herse, couta la vie de plus de quatre-vingts personnes et marqua la fin de l'éclairage au gaz des salles de la capitale française²⁵.

22- Finot ANDRE, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009 (N° 7), p16

23- Mariglen SULEJMANI, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », *Médias 19*

24- Ibid.

25- Pauline LEMAIGRE-GAFFIER « Lumières du théâtre, lumières de la ville | L'éclairage au théâtre (XVIIe – XXIe siècles) », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, p22

1.2. ARRIVÉE DE L'ÉLECTRICITÉ

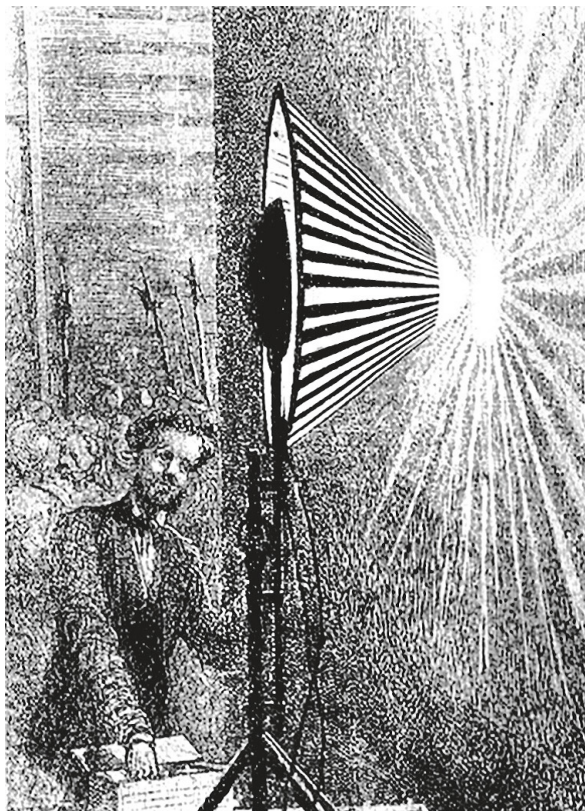
1.2.1. L'arc électrique

Le passage du XVIIIème au XIXème siècle est marqué par les premières recherches sur l'électricité. En 1799, le comte Alessandro Volta invente la pile voltaïque, la première pile électrique. En 1807, le physicien et chimiste Sir Humphry Davy parvient à créer une étincelle électrique entre deux baguettes de charbon de bois reliées aux deux pôles d'une pile voltaïque. Entre les deux électrodes se forme une flamme puissante, incurvée en forme d'arc de cercle. C'est à Davy qu'on doit les premières expérimentations sur l'arc électrique. Il faut attendre 1844 pour que le physicien Leon Foucault ait l'idée de l'utiliser pour l'éclairage. Il imagine un régulateur à arc qui se compose d'une lampe à arc portée par un support de bois et munie d'un grand réflecteur parabolique. Il met au point un mécanisme d'horlogerie pour maintenir les charbons qui s'usent à bonne distance grâce à un système d'aimants. Jules Duboscq, opticien, s'empare de l'invention, la développe et la commercialise pour des applications industrielles dès 1870. Il déclina aussi un certain nombre d'appareils, des boîtiers munis de réflecteurs paraboliques permettant de projeter des disques de lumière sur des écrans de soie, pour des effets spéciaux scéniques. L'arc électrique fait sa première apparition sur scène le 16 avril 1849 lors de la représentation du *Prophète*, opéra de Giacomo Meyerbeer, sur les mêmes planches où s'était tenu *Aladin* ou *La Lampe merveilleuse*. Le régulateur inventé par Foucault est adapté par Duboscq aux besoins du spectacle vivant même si la technique reste assez expérimentale, on l'appelle la lanterne Duboscq. C'est cette dernière qui a permis de recréer le lever de soleil au troisième acte du *Prophète*. L'enjeu est à la fois technique et esthétique. Il s'agit d'inventer un outil spécifique qui se met au service de l'art de la mise en scène dans la recherche d'un effet visuel nouveau. Le soleil, système de projection de lumière derrière une toile, apparaît en fond de scène sous les branchages des arbres et dans « la brume du matin »²⁶ inondant soudainement d'une lumière vive l'obscurité dans laquelle étaient plongés les spectateurs. Ce soleil, seul élément fonctionnant à l'électricité lors de cette représentation, en apparence mineur et ponctuel marque toutefois l'arrivée de l'éclairage électrique sur la scène

26- Mariglen SULEJMANI, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », Médias 19

des opéras et des théâtres. L'arc électrique reste jusqu'en 1915 un outil complémentaire à l'éclairage au gaz car les lanternes sont des machines encombrantes et bruyantes.

Le gaz, introduit dans les années 1820 en France nous le rappelons, avait chamboulé les manières de concevoir l'éclairage de scène grâce à sa modularité et grande flexibilité d'utilisation. L'arrivée de l'électricité ne fut pas un progrès dans ce domaine. La lampe à arc ne permet aucune graduation de l'intensité lumineuse. La lanterne est à usage mobile, elle produit une lumière cinquante fois plus puissante que celle au gaz, mais elle n'a aucune souplesse dans ses réglages et sert au XIXème siècle d'appoint pour un éclairage principalement au gaz.



La lampe à arc pour l'effet de soleil levant du *Prophète*, positionnée derrière la toile de fond de scène. Tirée de *L'Envers du théâtre*, Jean Moynet, 1873



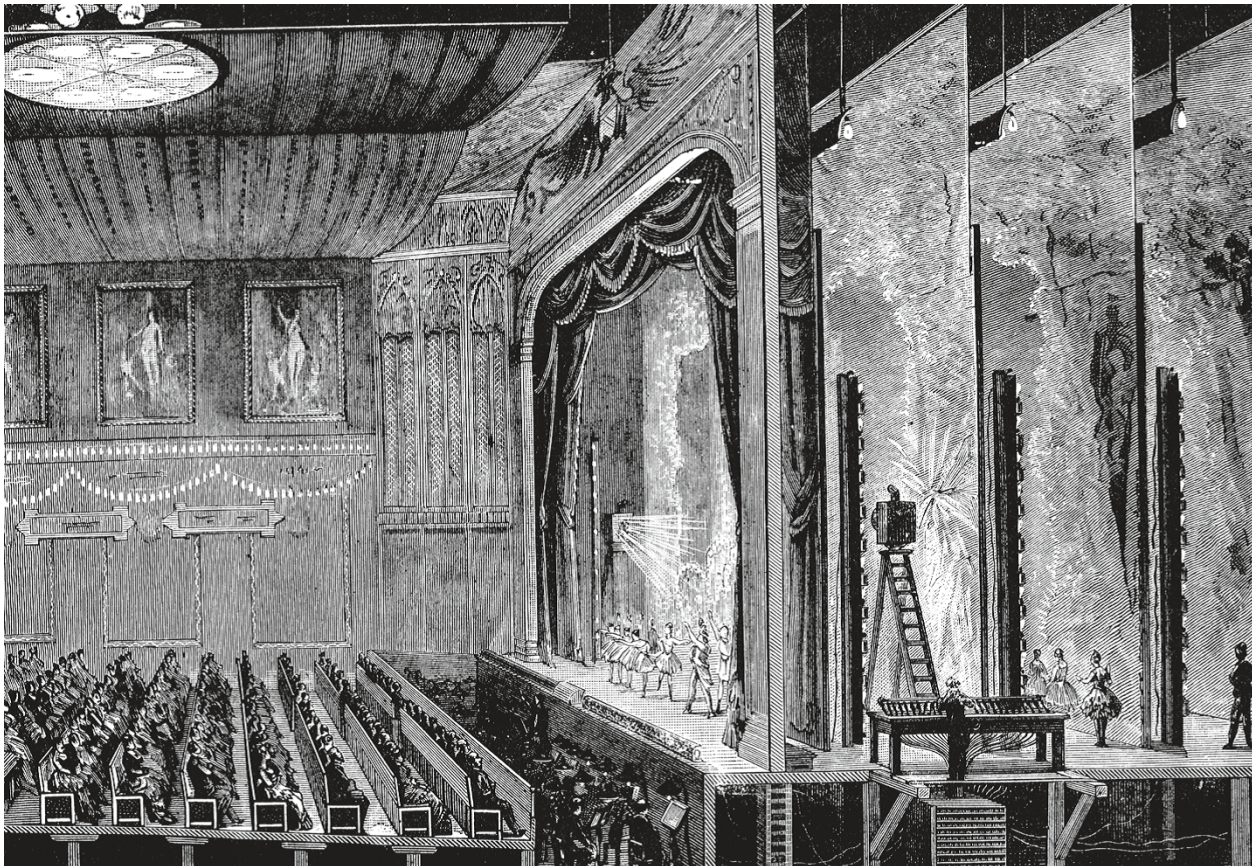
Lever du soleil du 3^e acte du *Prophète* grâce à l'arc électrique de la lanterne Duboscq.

1.2.2. Courants et ampoule électrique

Dès 1878 quelques salles comme l'Hippodrome de Paris font le pari de changer leur installation malgré l'opinion générale. Suite au terrible incendie de l'Opéra-Comique le 25 mai 1887, la priorité est encore davantage de sécuriser les théâtres. Les salles de représentation remanient l'une après l'autre complètement leur installation d'éclairage, en remplaçant tous les éclairages au gaz par des installations électriques jugées moins à risque. Au début du XX^e siècle, presque tous les théâtres en Europe et aux États-Unis ont opté pour les nouveaux systèmes électriques à la place de leurs installations désormais vieillottes au gaz. Pour l'éclairage électrique de tout l'Opéra de Paris pas loin de 7500 becs à gaz seront remplacés par plus de 6000 lampes à incandescence. Trois systèmes se côtoieront encore en 1886 à la Comédie Française : des quinquets pour la rampe, du gaz pour les lustres et la circulation du public, et selon les besoins les lampes à arc de type Duboscq en complément sur scène.

« Les anciens usages de l'électricité mettaient en jeu des courants faibles »²⁷. Jusqu'à l'invention du générateur électrique à courant continu par l'électricien belge Zénobe Gramme en 1867, l'électricité était considérée comme aussi dangereuse que le gaz en termes de risque incendie. Les nouvelles utilisations de l'électricité ont recours à des courants forts et amènent des risques nouveaux du fait des tensions employées. Dès 1880 l'association aux rhéostats, résistances électriques réglables permettant de varier l'intensité du courant, facilitera l'emploi des sources d'éclairage électrique et leur maniement à distance. L'arrivée de la résistance fut une transition significative non seulement pour la qualité de la lumière mais également en raison du contrôle de l'intensité de la lumière et par conséquent de la réduction des risques. Cela permit un véritable renouveau de la mise en scène théâtrale, de nouveaux effets, de nouvelles conceptions apparurent. Finalement la fée électricité apporte bien une attractivité supplémentaire à la magie des opéras. Elle se révèle au

27- Finot ANDRE, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009 (N° 7), p21



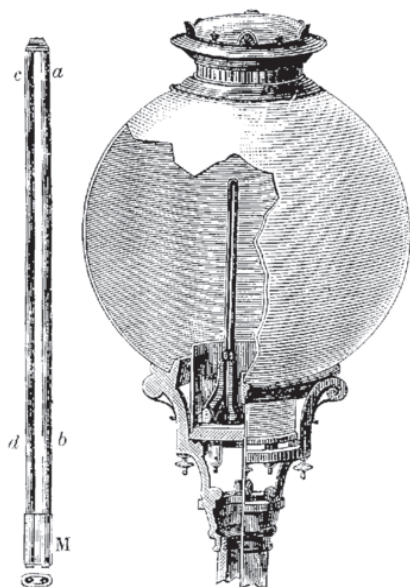
Au Palais de Cristal lors de l'Exposition Électrotechnique de Munich en 1882, l'éclairage est à l'électricité, les arc électriques sont placés en coulisse entre les différentes toiles peintes. Gravure de Louis Figuier pour *Les Nouvelles Conquêtes de la science*, 1884

fil du temps comme étant propice à la création d'effets singuliers participant à une séduction plus intense du spectateur.

L'éclairage électrique moderne utilisant des lampes à incandescence s'est répandu au théâtre durant les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle. L'électricien et chimiste britannique Joseph Swan qui menait des expériences depuis les années 1840, inventa en 1878 la première lampe à filament linéaire de carbone à partir de fibres de coton. En 1879 Thomas Edison, scientifique américain, eut l'idée de sceller de minces filaments de fils carbonisés et chauffés à très haute température par un courant électrique à l'intérieur d'une ampoule de verre vidée de son air. La lampe à incandescence donne une lumière plus forte que celle au gaz, elle ne consomme pas d'oxygène, ne produit donc pas de suie ni d'odeur et produit peu de chaleur réduisant considérablement les risques d'incendie. En 1910 le filament de carbone est remplacé par du tungstène tréfilé. Puis en 1913 on introduit un gaz rare dans l'ampoule pour éviter le noircissement du verre et on donne au filament une forme de

spirale afin de lui donner une plus forte puissance. Au début du XX^{ème} siècle, le courant électrique garde le filament rougi pendant une quarantaine d'heures.

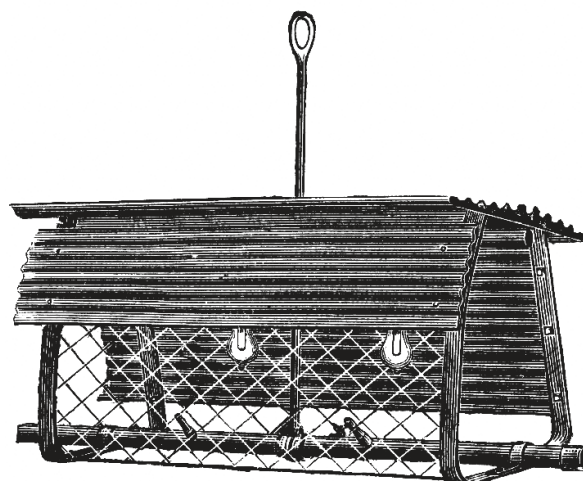
On s'est longtemps borné aux dispositifs de rampe, portants et herses pour l'éclairage scénique. A leur arrivée, les lampes à incandescence ont pris la place des anciens becs à gaz et les fils électriques circulaient dans la tuyauterie déjà en place du jeu d'orgue. Cette répartition était liée à l'implantation du décor en trompe l'œil. On note que l'arrivée de «l'ampoule électrique» influença à son tour durablement la manière de concevoir les costumes, les décors et la lumière. La lumière plus forte rend en effet visibles toutes les tromperies, la fausse perspective des peintures, les traits des visages accentués par le maquillage. Chaque détail du décor ou du maquillage, même le plus minuscule, est dès lors mis en valeur. La lumière électrique de la lampe à incandescence a apporté une stabilité à un facteur perçu dans un premier temps comme étrange et dénaturé : l'ombre. Les rayons intenses de la lumière électrique ont permis de neutraliser les



La bougie électrique de Paul Jablochhoff : les deux charbons séparés par une plaque de verre restent statiques, l'arc électrique se forme à l'extrémité, supplantant ainsi les anciens mécanismes des lampes électriques.

zones d'ombre du plateau. L'éclairage diffus de la lampe ne permettait pas de réaliser une véritable conception lumière. L'ampoule, laissée seule, diffusait sa lumière dans toutes les directions. Associées à un réflecteur qui récupère et redirige les rayonnements dans une direction spécifique, les lampes électriques ont finalement permis de baigner la scène de lumière. La scène sans ombres atteint son apogée au début du XXème grâce à l'association d'une lampe, d'une lentille et d'un réflecteur : le projecteur, ou « spot » selon son appellation anglaise, est né. En 1876, Paul Jablochhoff invente la « bougie lumineuse » à l'origine de l'ampoule électrique qui révolutionna la façon d'éclairer la scène²⁸. Ce système peut être disposé librement dans la cage de scène ou en salle. Il permet de doser la lumière, de travailler sa dimension plastique et s'inscrit dans le cadre de la recherche dramaturgique. Les lentilles utilisées dans les différents projecteurs, telles que la lentille convexe ou la lentille Fresnel, ont permis de créer des lumières aux caractéristiques différentes, aux faisceaux nets ou à bords diffus, et participent donc au renouvellement de l'esthétique théâtrale.

Afin de colorer la lumière, les ampoules des différents dispositifs d'éclairage étaient initialement teintées par des vernis spéciaux mais qui se volatilisaient rapidement avec la cha-



Section d'une herse équipée d'ampoules électriques tirée des catalogues de la compagnie J.R. Clancy en 1894.

leur. Les premières feuilles de gélatine placées dans des châssis à glissière devant les appareils sont apparues dans les années 1910. Elles fonctionnaient principalement avec les trois couleurs primaires : vert, rouge, bleu. La scène était éclairée par une batterie de lampes à arc qui projetaient leur lumière sur cinq bandes de soie (blanc, noir, rouge, vert et bleu) tendues sur des rouleaux qui à leur tour redirigeaient la lumière sur scène. L'usage des couleurs primaires fut introduit par Monroe Pevear²⁹ afin d'obtenir le blanc par synthèse additive. A partir des années 1950 les gélatines furent produites en acétate, matériau plus résistant à la chaleur, puis remplacées par des polyesters ou polycarbonates dans les années 1980. Aujourd'hui encore les gélatines sont le moyen le plus utilisé pour colorer une source lumineuse sur un plateau, mais avec l'arrivée des projecteurs à leds, la donne a changé ces dernières années.

28- Jean GERVAIS « L'éclairage électrique et son évolution au XXème siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, p33

29- Op. cit. p37

1.2.3. La conduite lumière

Entre 1940 et 1970 de nombreuses recherches ont fait évoluer le contrôle de l'éclairage, notamment en séparant les gradateurs du jeu d'orgue, ce dernier devenant une console de contrôle à distance placée en fond de salle. Les consoles numériques apparues dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle permettent à l'éclairagiste d'enregistrer plusieurs préparations à l'avance, des *presets* en anglais, mémorisant ainsi des intensités et des positions qu'il lancera sur les tops donnés par le régisseur durant la représentation. Avec la diversité des projecteurs qui augmente au XX^{ème} siècle, le travail de la lumière se complexifie et la tâche est confiée aux premiers éclairagistes porteurs du titre, Pierre Saveron en France ou Abe Feder aux Etats-Unis, de créer des conduites lumières. Une conduite lumière est un document qui regroupe l'ensemble des effets de lumière dans la chronologie d'une représentation. Elle permet à celui qui se tient derrière la console de pouvoir envoyer le bon effet au bon moment. Un plan de feux est un dessin retranscrivant le type de projecteur, la position, l'orientation et les réglages des projecteurs sur scène. Il sert aux techniciens lors du montage du matériel. Le système de plan d'éclairage fut introduit en 1935 par Jean Rosenthal³⁰, l'une des pionnières qui fit de la lumière un véritable métier, de l'éclairagiste un membre à part entière de l'équipe de création. C'est elle qui introduit le plan d'éclairage dans le métier. A la même époque, Stanley McCandless, considéré comme le père de l'éclairage moderne, explique dans *A Method of Lighting the Stage* (méthode pour éclairer la scène) son procédé d'éclairage par zone avec des projecteurs disposés en face à 45° pour un meilleur éclairage des visages des comédiens, sans les écraser. A la fin du XIX^{ème} siècle, la danseuse Loïe Fuller, avait déjà développé un rapport entre lumière, mouvement, couleur et ombres entraînant un dispositif lumineux conséquent : il ne faut pas moins de seize techniciens installés en coulisses dirigeant à la main les projecteurs braqués sur la danseuse³¹. La lumière de chaque danse est réglée par ses soins sur ses pas et ses gestes. Elle met en place un ensemble d'effets incroyable pour son époque et renouveau un art qui met la technique au service de l'artistique. Elle crée en quelque sorte la première conduite lumière, la dramaturgie de la lumière, c'est-à-dire une gestion de la lumière au service du « drame ».

30- Op. cit. p42

31- Véronique PERRCHON, *Noir. Lumière et théâtralité*, Le temps du théâtre, Arts du spectacle – images et sons, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p118

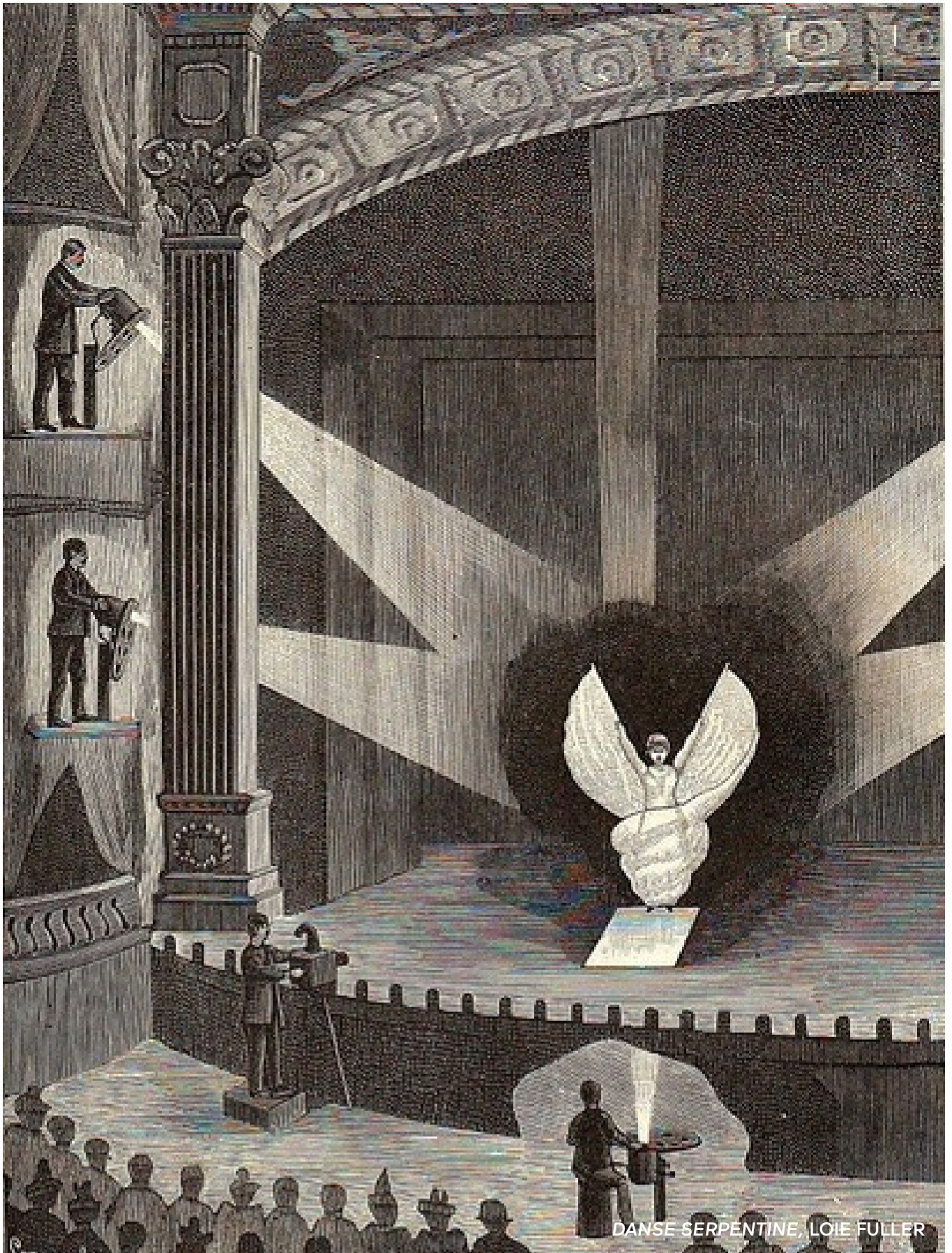


Le premier jeu d'orgue électrique en 1936

L'éclairage moderne est composé d'une combinaison de projecteurs ingénieusement disposés, il s'agit d'attribuer à la lumière des fonctions dramaturgiques autant qu'artistiques. Aujourd'hui, avec l'arrivée des projecteurs automatiques ou asservis (*moving lights*) et des pupitres de contrôle à distance numériques de plus en plus sophistiqués, le métier d'éclairagiste évolue et se complexifie en même temps que l'évolution de ses outils de travail. Les appareils aux mouvements motorisés et commandés à distance, le *moving head* et le *moving mirror*³², font leur première apparition dans les années 1980. On les observe principalement sur les scènes des concerts ou des comédies musicales, cette nouvelle technologie semble échapper aux théâtres qui privilégient leur équipement plus « traditionnel ». Les projecteurs asservis, encore aujourd'hui, ont une connotation liée au show business. En effet leur utilisation génère une nouvelle esthétique dans laquelle « le mouvement chorégraphique des faisceaux et la succession rapide des changements chromatiques font corps avec le rythme et les modulations de la musique »³³. Le bruit des machines est couvert par la musique trop forte du concert, les mouvements de lumière visent le spectaculaire, quitte à créer un second spectacle en parallèle du premier et détourner l'attention. Ces dernières années ont amorcé une réconciliation entre théâtre et machines asservies aux manipulations desquelles sont désormais formés les futurs éclairagistes. Depuis l'arrivée des projecteurs, les éclairagistes doivent jouer de l'intensité de la lumière (de la lueur d'une bougie à la brillance du soleil), de sa direction (d'où provient-elle ? en contre-jour, sur les latéraux, à la verticale ?), de sa couleur (moyen le plus subtil pour jouer sur la sensibilité

32- Olivier BALAGNA « Naissance du contrôle à distance et de l'automatisation des luminaires », *Revue d'Histoire du Théâtre* n°273, p44

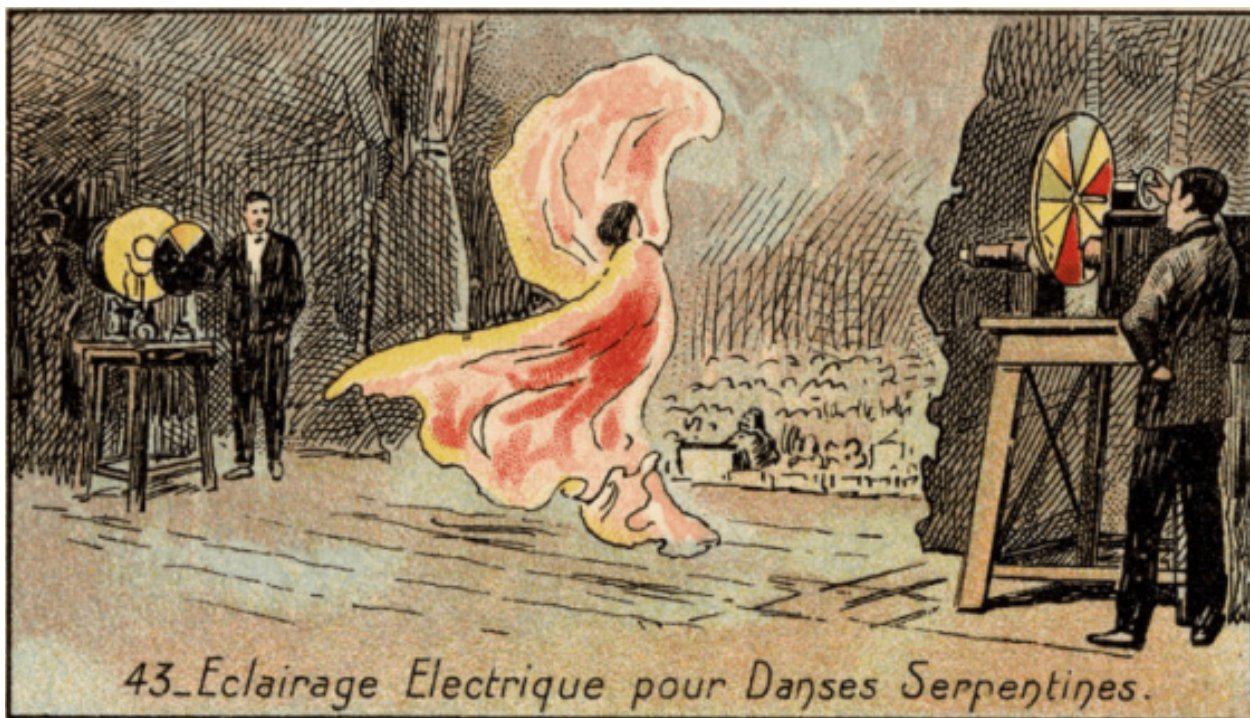
33- Op cit, p43



du spectateur) et de son mouvement (comme le passage du soleil au matin à l'horizon à la lumière verticale du midi). Avec les nouveaux projecteurs comme la lyre automatique, l'éclairagiste prend désormais en compte plus de données : l'iris, le zoom, le frost, les couteaux, le tilt (rotation verticale) et le pan (rotation horizontale), autant de données à enregistrer dans la console avant le spectacle. Bien que d'un certain point de vue les informations à entrer dans la console soient plus nombreuses et prennent plus de temps, d'un autre côté il y a un gain de temps et de main d'œuvre lors du montage des projecteurs. En effet, une fois que ces derniers sont en place sur leur perche dans les cintres, tous les réglages peuvent être effectués à distance. L'étape fastidieuse du réglage à la main disparaît au profit d'un paramétrage effectué directement par le pupitre à la console. Cela permet aussi de réduire le nombre de projecteurs à installer : imaginons

qu'il faille trois projecteurs PAR pour éclairer trois zones dans trois différentes scènes, dorénavant il suffira de pré-enregistrer les différentes positions sur un même projecteur automatique qui changera de position selon les données sauvegardées d'une scène à l'autre pour éclairer ces trois zones. On peut aussi craindre avec la généralisation des machines automatiques une perte de diversité des appareils et de leurs spécificités photométriques³⁴. La plupart des automatiques aujourd'hui fonctionnent à la lumière LED engendrant la disparition de nombreuses lampes et optiques, celles auxquelles sont familiarisés depuis plus d'un siècle les gens du théâtre. Peut-être ne faut-il pas craindre ce changement car le développement de cette technologie est rapide ne pourra qu'être un enrichissement.

34- Dominique BRUGUIERE, *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Acte SUD - Papiers, 2017, p50



Les installations scéniques pour la danse de Loïe Fuller. Il y avait un technicien par projecteur devant gérer selon des instructions précises la couleur de la lumière grâce à système de roue chromatique positionnée à l'avant de l'appareil.

A gauche : Image tirée de la revue Scientific American du 20 juin 1896.

1.3. LUMIÈRE ET NOIR

Au théâtre, le noir est le signe annonciateur du commencement et de la fin. C'est presque un rite qui marque le passage du réel à la fiction, puis le retour au réel. Aujourd'hui c'est dans la pénombre que se révèle la lumière. Aujourd'hui, « maîtriser la lumière » et donc le noir – car l'un n'existe pas sans l'autre – est une nécessité presque obsessionnelle afin de maîtriser l'environnement lumineux de la scénographie. Le passage rituel du noir à la lumière puis de la lumière au noir au commencement et à la fin d'une pièce marque le passage de la réalité à la fiction et inversement, le spectateur se tient prêt à plonger dans un autre univers, loin de celui de ses soucis quotidiens. Privé de repères et de lien avec l'extérieur, c'est à ce qu'il se passe sur scène qu'il se rattache dans une ambiance propice au rêve et à la narration. C'est ainsi une fois plongé dans le noir qu'il entre en immersion dans la dramaturgie du moment.

« Le théâtre est une fabrique de mondes, dont certains ne peuvent se construire qu'à partir de la remise à zéro que le noir opère dans l'œil du spectateur. »³⁵

Pourtant il n'en a pas toujours été ainsi. En effet à leur stade le plus primitif, les spectacles avaient lieu en plein air dans les théâtres antiques grecs. Le théâtre était un art de plein air, tributaire des variations de la lumière du jour. Au XVI^e siècle les représentations avaient lieu l'après-midi dans les églises après la messe. A la Renaissance, les comédiens et les compagnies se professionnalisent. Ils jouent dans des lieux clos à ciel ouvert et font payer les entrées comme par exemple pour les théâtres élisabéthains. Avec la création de salles spécialisées et le décalage de la représentation vers la fin d'après-midi, à la nuit tombée quelques chandelles font leur apparition en fond de scène tout en restant le plus discrètes possible. Il faut noter que longtemps la salle est restée plus éclairée que la scène. Alors pourquoi plonger la salle dans le noir aujourd'hui?

Plonger la salle dans le noir est un phénomène qui remonte au tournant du XIX^e au XX^e siècle. Plusieurs traités sur la lumière, dès la fin du XVI^e siècle avaient recommandé de réduire l'éclairage de la salle à son minimum au début de la représentation voire de la plonger totalement dans le noir afin de créer un contraste entre les espaces scène et salle. « Un homme qui se tient dans l'obscurité voit beaucoup mieux une chose qui luit au loin, qu'il ne le ferait s'il se trouvait dans un endroit de clarté »³⁶ disait Leone de Sommi en 1556. Il se réfère là à une règle simple de l'optique : un spectateur percevra mieux une source de lumière placée à distance s'il est d'abord plongé dans le noir. Angelo Ingegner dans son *Traité des arts de la scène* datant de 1598 ajoute que « plus la salle sera sombre, plus la scène semblera lumineuse »³⁷. En 1637, Nicola Sabbattini écrivait dans *Pratiques pour fabriquer scènes et machines de théâtre* que pour faire « naître l'aurore, il sera nécessaire de commencer par obscurcir toute la scène »³⁸. Le souhait de réformer la lumière des salles de spectacle et celle de la scène et de passer à la mise au noir de la salle a donc été plusieurs fois exprimé dans des traités du XVI^e et XVII^e siècle, mais sa réalisation se fera attendre. Ces intentions bien qu'écrites restèrent théoriques et ne furent pas appliquées dans les salles contemporaines à ces écrits. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans les théâtres à l'italienne il y avait plus de lumière dans la salle que sur la scène. Le véritable spectacle de ces salles nées dans les cours princières était en effet celui donné dans la salle par les hauts dignitaires de la société italienne de l'époque. Comme nous avons pu le voir précédemment avec l'éclairage à la bougie, la débauche de lumière honorait le souverain et proclamait symboliquement son pouvoir sur son peuple et sur la nuit. La lumière était un luxe alors que l'obscurité était une preuve d'indigence et rappelait l'insécurité des rues non ou mal éclairées. Ce n'étaient pas tant les acteurs et leur jeu qui étaient mis en valeur par la lumière que les personnes de la noblesse qui finançaient les dites lumières. La lumière était signe de pouvoir. Sa possession était preuve de richesse et reflétait une forme de narcissisme social tout comme la forme en fer à cheval des théâtres à l'italienne. La lumière c'est avant tout le confort social : elle

35- Christine RICHIER, «La plongée du spectateur dans le noir», *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273, p80

36- Christine RICHIER, «La plongée du spectateur dans le noir», *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273 [en ligne], p76

37- Op sit, p77

38- Véronique PERRCHON, *Noir. Lumière et théâtralité*, Le temps du théâtre, Arts du spectacle – images et sons, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p32 39- Dominique BRUGUIERE, *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Acte SUD – Papiers, 2017, p21

est un bien envié, un attribut de pouvoir, mais elle symbolise aussi la sécurité par contraste avec les rues sombres et malfamées des villes plongées dans l'obscurité de la nuit. Il faut attendre la fin du XVIII^{ème} siècle pour que les premiers parterres soient plongés dans l'obscurité dans un souci de capter l'attention d'un public distrait par le spectacle de la salle. Au début du XIX^{ème} siècle, la clarté de la salle est considérée comme nuisible aux effets scéniques. L'intensité de l'éclairage de salle est donc réduite afin d'accroître l'impact des illusions de scène et de focaliser le regard du spectateur sur l'intrigue. Le noir trouve progressivement sa place et devient une richesse esthétique.

On attribue à Richard Wagner, compositeur allemand, le premier véritable noir de la salle lors de l'inauguration du Festival de Bayreuth en 1876. Il l'adopte définitivement en se rendant compte de l'état de réceptivité provoqué chez le spectateur. En France c'est à André Antoine, comédien et metteur en scène, que l'on doit de plonger la salle de l'Odéon dans le noir complet en 1906. Dans le principe de son « théâtre libre » il prend même le parti d'éteindre la rampe et manipule la lumière pour lui donner un rôle dans la cohésion du spectacle. La lumière n'est alors plus destinée à montrer le beau monde mais elle interpelle la sensibilité de chacun, elle permet à l'individu non plus d'être vu mais de vivre son spectacle. « Si la luminosité relie et œuvre à la constitution d'un public, l'obscurité isole et privilégie la communication individuelle »³⁹. Désormais le public ne se donne plus en spectacle, les comédiens deviennent le centre d'attention.

Le décorateur et metteur en scène suisse Adolphe Appia critiquait l'esthétique du « voir le plus possible » du début du XX^{ème} siècle. Pour lui sur une scène tout est ombre et clarté. « On ne rendra la vie [à la scène] qu'en [lui] rendant l'ombre »⁴⁰. C'est ainsi qu'enfin on fait le noir et on travaille l'ombre. Il supprime la rampe de ses conceptions, sans retour, car cette lumière de face selon lui et selon d'autres metteurs en scène de cette époque, écrase les volumes et déforme les visages. Il favorise le plaisir du spectateur avec des contrastes et des ombres. Le décorateur ne cherche pas dans ses créations à obtenir

le noir complet de la salle. Il cherche à donner l'impression de l'obscurité. La faible luminosité devait être prise par l'œil pour une obscurité totale dans laquelle le spectateur ne distinguerait rien. Pour Appia finalement c'est de la nécessité de renforcer l'effet d'illusion que naît le besoin d'un véritable noir de la salle et des ombres sur la scène. La « boîte noire », nom donné à la cage de scène, est aujourd'hui devenue la norme initiale pour des raisons esthétiques liées à l'usage des projecteurs électriques : c'est dans un écrin de velours noir absorbant la lumière que s'installe la grande majorité des représentations.

Le plein feu, ou l'absence d'obscurité, aura aussi du succès jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle notamment dans les conceptions de metteurs en scène tels que Jean-François Sivadier ou Ariane Mnouchkine dans la succession de Bertolt Brecht et son « théâtre épique » ou théâtre politique⁴¹. Brecht, dramaturge et metteur en scène allemand de la première moitié du XX^{ème} siècle, appliquait à ses mises en scène une lumière blanche et uniforme qui n'avait a priori pas de qualité esthétique, seulement la fonction de donner à voir sans rien cacher. Les sources de lumière sont également rendues visibles au spectateur afin de le perturber dans son statut passif de simple observateur qui croit en ce qu'il voit et de lui permettre de prendre de la distance par rapport à ce qu'il observe. Ce procédé est appelé l'effet de « distanciation »⁴². Le noir, ou l'absence de noir, prend en charge à la fois la dimension poétique et politique du théâtre.

39- Dominique BRUGUIERE, *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Acte SUD – Papiers, 2017, p21

40- Véronique PERRCHON, *Noir. Lumière et théâtralité*, Le temps du théâtre, Arts du spectacle – images et sons, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p135

41- Op sit, p85

42- Ariane MARTINEZ, «Eclairer l'interprète en scène», *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273 [en ligne], p94

2. CREATION LUMIERE ET CONCEPTEURS

ANALYSE D'UNE OEUVRE LYRIQUE À TRAVERS LE TEMPS, LE TRIO METTEUR EN SCÈNE / SCÉNOGRAPHE / ECLAIRAGISTE

2.1. TRISTAN UND ISOLDE, L'ŒUVRE

Tristan und Isolde, opéra en trois actes inspirés de la légende médiévale celtique Tristan et Iseut, a été créé entre 1857 et 1859 par le compositeur allemand Richard Wagner. Il s'agit de la mise en musique du poème du conte originel, dont Wagner lui-même, influencé par le romantisme allemand et la philosophie de Schopenhauer⁴³, synthétisera l'écriture. En s'inspirant de cette légende, Wagner touche aux fondements de la conception occidentale de l'amour⁴⁴. L'histoire de Tristan et Iseut représente l'amour impossible de deux âmes. L'œuvre est souvent considérée comme l'une des plus importantes du théâtre lyrique occidental. Elle apparaît d'ailleurs dans la liste des dix œuvres jouées au Festival de Bayreuth depuis 1876. Première œuvre du compositeur créée sous le patronage de Louis II de Bavière, la pièce est jouée pour la première fois en 1865 au Théâtre Royal de la Cour de Bavière à Munich devant le roi de Bavière lui-même. En moyenne, une représentation de cet opéra dure quatre heures.

Pour comprendre complètement l'argument de l'œuvre, il est préférable de connaître les faits antérieurs à l'histoire qui y est contée : afin d'empêcher la tentative d'affranchissement de la Cornouailles à la suzeraineté du roi d'Irlande, Morold, fiancé de la princesse d'Irlande Isolde, est envoyé en expédition à la tête d'un bataillon dans l'objectif de mater la révolte. Il est cependant tué par Tristan, neveu du roi de Cornouailles, le roi Marke. Sa tête et son épée ébréchée sont renvoyées en Irlande en signe de tribut. Malheureusement pour Tristan blessé par la lame empoisonnée de Morold, Isolde est la seule personne à détenir l'antidote du poison. Tristan se fait alors passer pour un naufragé. Il est recueilli et soigné par la princesse d'Irlande. Cette dernière découvre dans la plaie de l'étranger un morceau de la lame de Morold et se rend compte de sa véritable identité. Alors que Tristan dort, Isolde s'apprête à venger la mort de

43-Opéra National du Rhin, *Tristan und Isolde*, dossier pédagogique, saison 2014-2015

44- Ibid

son amant. Mais Tristan s'éveille et son regard bouleversant fait lâcher prise à la princesse, qui le soigne et le renvoie dans son pays afin de ne plus jamais croiser ce regard. Quelques années plus tard, la paix entre les deux pays doit être scellée par le mariage de la princesse Isolde et du roi Marke. Tristan est alors envoyé en Irlande en tant qu'ambassadeur afin d'assurer le voyage en toute sécurité de la promise. Lors de leurs retrouvailles, ils s'étaient promis d'oublier les événements passés, promesse vaine. Mais Isolde, éprise de Tristan, ne peut concevoir de donner en dot son pays à la Cornouailles qui était autrefois vassale d'Irlande. Lorsque l'acte I débute, Tristan et son écuyer, Isolde et sa suivante sont à bord d'un bateau. Isolde agacée de l'indifférence que lui témoigne Tristan, raconte à sa suivante Brangäne ses sentiments sans issue. La prin-

« Je veux encore élever au plus beau de tous les rêves un monument où, depuis le commencement jusqu'à la fin, cet amour s'accomplira cette fois jusqu'à saturation: j'ai dans la tête l'ébauche d'un *Tristan und Isolde*, le projet musical le plus simple, mais le plus rempli de sève qui soit. »

Lettre à Frantz Liszt, Richard Wagner, 1854

cesse lui demande par la suite de concocter une boisson mortelle pour que les deux amants puissent échapper à leur situation par la mort. Brangäne remplace le breuvage par un filtre d'amour. Au lieu de mourir, Tristan et Isolde sont plus que jamais épris l'un de l'autre mais pensant mourir sous peu ils s'avouent leur amour. L'arrivée au port à la fin de l'acte I interrompt leurs déclarations d'amour. Durant le deuxième acte, Isolde est désormais l'épouse du roi Marke, mais

retrouve en secret Tristan lors d'une chasse royale à la tombée de la nuit. Démarre alors un duo amoureux au cours duquel Tristan et Isolde s'abandonnent à leur passion. Ils en appellent à la mort qui serait une délivrance à leur amour interdit. Ils sont surpris au matin par le roi de Cornouailles averti par Melot, ami de Tristan. Tristan invite Isolde à le rejoindre dans la mort et se jette sur l'épée de Melot. Ainsi débute l'acte III : Tristan, mortellement blessé, est veillé dans son château par son écuyer. Souffrant de l'absence d'Isolde et délirant il arrache ses pansements. Lorsque la reine de Cornouailles arrive il est trop tard, Tristan meurt dans ses bras. Elle est suivie de peu par le roi Marke qui, mit au courant du philtre d'amour, vient donner son pardon aux amants. Isolde, n'écoutant plus personne, s'enfonce dans la nuit, rejoint Tristan et meurt d'amour à ses côtés.

Cette histoire permet à Wagner de mettre en exergue la quête de l'éternité à travers l'amour et la mort. Tristan und Isolde est un hymne à la nuit. L'argument se déroule dans un monde nocturne cher aux romantiques allemands, la nuit glorifiée est un point essentiel de l'esthétique recherchée à cette époque. A la nuit est associée la notion de l'infini, des désirs inconscients et donc de l'amour. L'arrivée du jour symbolise le retour à la réalité et aux amours défendus. Le grand duo amoureux des deux amants, qui ne dure pas moins de trois quarts d'heure au deuxième acte, s'installe dans la mysticité de la nuit. L'analyse de l'adaptation de cette œuvre à trois époques différentes et par trois metteurs en scènes différents nous permettra d'observer les différentes traductions que les éclairagistes ont fait de la « nuit » et le sens qu'ils donnent à travers leur travail au décor et à la pièce.

« Mais aujourd'hui encore, je
cherche en vain une œuvre qui ait
la même dangereuse fascination, la
même effrayante et suave infinitude
que *Tristan und Isolde*. Le monde
est pauvre pour celui qui n'a jamais
été assez malade pour goûter cette
"volupté de l'enfer". »

Ecco homo, Friedrich Nietzsche, 1908

2.2. L'ŒUVRE À TRAVERS LE TEMPS

2.2.1. *Tristan und Isolde* par Adolphe Appia

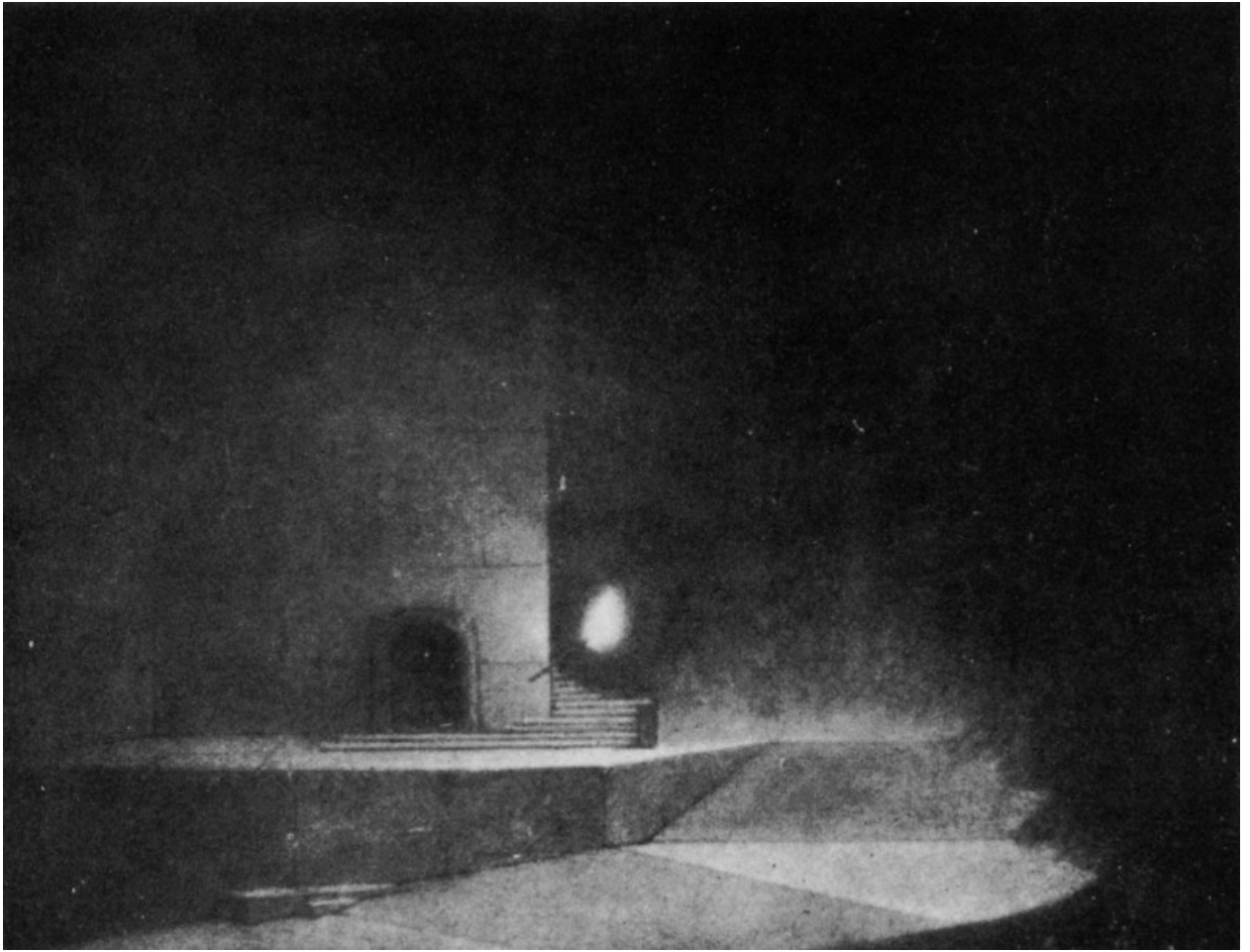
La fascination pour les effets de nuit précède le moment où la technique permet d'en réaliser parfaitement l'illusion sur scène. Les premiers moyens étaient d'abaisser des caches sur les chandelles afin de diminuer l'intensité lumineuse. Adolphe Appia, architecte et metteur en scène suisse, était un pionnier dans les théories sur le théâtre moderne. Il marqua fortement l'essor de l'éclairage au théâtre du XX^{ème} siècle. A l'époque où il incombait encore au metteur en scène de gérer décors et lumières, Appia a rendu l'espace scénique « vivant » grâce à sa manière de concevoir l'espace scénique et l'éclairage « révolutionnaire » qu'il a mis en place. Alors que l'on vient seulement de faire une découverte de taille, l'électricité, il fut l'un des premiers, avec le metteur en scène britannique Edward Gordon Craig, à faire intervenir la lumière électrique mais aussi la lumière en général dans la dramaturgie de la scène. Selon lui la lumière se pense, elle est active et dynamise la scène, elle injecte de l'énergie sur le plateau. La lumière est révélatrice d'ombres, ou inversement. L'éclairage lui permet de moduler l'image scénique. Plus qu'un moyen pour renforcer une perspective illusionniste, Appia dans son concept avant-gardiste s'en sert pour matérialiser des rythmes, structurer l'espace, révéler des volumes. Cette période marque la fin de la scénographie « à l'italienne », la lumière se substitue à la toile peinte. Appia rejette la linéarité traditionnelle de la scène et utilise l'espace dans toutes ses dimensions.

Adolphe Appia a dessiné de nombreuses esquisses de décors pour plusieurs pièces afin d'illustrer ses théories sur la scénographie et la lumière sans avoir la chance de les monter réellement durant plusieurs années. Ses premiers dessins pour *Tristan und Isolde* datent des années 1890, il ne parviendra à mettre en scène cet opéra wagnérien qu'en 1923 pour la Scala de Milan. A la fin du XIX^{ème} siècle ses idées étaient considérées comme trop modernes. Son travail sur la lumière fut progressif, il évoluait en même temps que l'évolution de l'éclairage électrique progressait. Sa démarche était liée aux questions techniques de son époque. Parfois ses

théories étaient trop en avance sur la technologie existante, la maniabilité des moyens ne lui permettait pas la souplesse dans les effets visuels qu'il attendait. Si Appia ne peut pas réaliser de manière concrète ses décors tout de suite, il publie en 1895 *La mise en scène du drame wagnérien*, ouvrage qui regroupe ses croquis et plans d'éclairage pour pas moins de dix-huit opéras de Wagner. Il y décrit le rôle primordial de l'éclairage, qu'il place au même rang que la musique, prônant même une synchronisation du son et la lumière. Ce travail s'inscrit davantage dans la théorie et l'expérimentation que dans des réalisations pratiques.

Il reste très peu de visuels des créations d'Adolphe Appia, et principalement des croquis. On peut cependant voir sur ces croquis le décor de *Tristan und Isolde* et l'atmosphère qu'il y dépeint. Ici la scénographie se perd dans la profondeur du noir. La masse noire domine à la lumière. Les limites de la scène sont rendues invisibles par l'infinie obscurité. On devine dans la pénombre un matériel décoratif d'une simplicité rigoureuse et réduit au strict nécessaire pour la compréhension des espaces. Dans les décors du théoricien suisse la forme et le symbole l'emportent sur l'objet lui-même : les éléments architecturaux présents sur scène vont droit à l'essentiel. Les formes sont simplifiées, reconnaissables sans excès de décoration et sans se rattacher à une époque ou à un lieu en particulier. Plus qu'une description spatiale spécifique, Appia met en place un espace fonctionnel pour le jeu de l'acteur et le drame, une zone spirituelle, une atmosphère qu'il viendra animer avec la lumière et ses jeux d'ombre. La scène est divisée en deux niveaux reliés par une rampe à cour. Sur le niveau supérieur, se trouvent la base d'une tour et sa porte d'accès, un escalier fuit vers le lointain. Pour Appia « voir tout c'est ne rien voir »⁴⁵. Avec la lumière, il crée des « clairs-obscur », donnant la part belle aux contrastes entre les zones claires et les zones sombres. L'espace est ici éclairé par un flambeau dont le halo illumine les espaces proches. Il s'agit sûrement d'une scène de l'acte II où, un soir, Isolde éteint

45- Véronique PERRCHON, *Noir. Lumière et théâtralité*, Le temps du théâtre, Arts du spectacle – images et sons, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p237



Croquis de Adolphe APPIA pour *Tristan und Isolde*, 1890

la flamme à sa porte pour faire signe à son bien aimé qu'il peut la rejoindre. Selon une description de la pièce, les zones d'obscurité du tableau nocturne permettaient aussi de séparer les personnages⁴⁶, comme une barrière à leur amour interdit, un symbole de leur malheur. Ici la lumière participe au sens de la dramaturgie. Les émotions sont traduites en lumière. Chez Appia la lumière agit de manière complémentaire à l'espace, les ombres s'ajoutent aux limites du décor afin de délimiter les « aires de jeu » réservées à l'action.

Dans les textes, il n'est pas précisé s'il les changements de décors aussi imposants que ceux préconisés par Appia étaient réalisables. Mais la présence de croquis différents pour la même œuvre laisse à penser que le metteur en scène imaginait l'action dans différents espaces, avec différentes lumières. Dans cette seconde scène, toujours dans un décor plus symboliste que réaliste, on aperçoit un décor en mur de pierres représentant un espace extérieur, une

cour peut-être, avec un grand arbre à jardin, une arche au lointain, et une lumière nette provenant d'une grande ouverture du côté cour.

Ces deux croquis illustrent les deux principes de la lumière d'Appia : dans le premier la lumière diffuse, dans le second la lumière directionnelle dite « active », l'une qui éclaire « artificiellement » et l'autre « naturellement ». Allant à l'encontre des usages traditionnels des dispositifs d'éclairage, Adolphe Appia, d'abord supprime la rampe, puis a recours aux traditionnels becs à gaz sur scène pour un éclairage faible et diffus auquel il ajoute des lampes à arc en coulisses ou sur les ponts lumière dans les cintres afin de frapper les objets et les acteurs par le côté avec cette fois une lumière dirigée. La différence d'intensité entre lumière diffuse (gaz) et lumière directe (électricité) engendre ainsi des ombres qui révèlent l'espace. Il n'y a pas de lumière sans ombres. Une nuance d'autant plus forte que le gaz peut être régulé. La

46- Première, *Adolphe Appia* : biographie

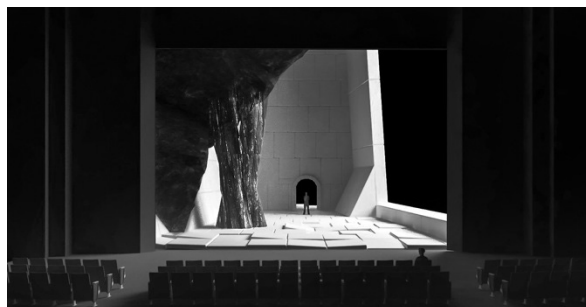
lumière « active », réalisée grâce aux premiers « projecteurs », lui permet de concentrer la lumière, de la diriger, la rendre mobile. Elle lui sert à accentuer les silhouettes des objets et des personnages comme la lumière du soleil le ferait à tout heure de la journée. Par l'utilisation de ce double éclairage, Appia choisit de mettre la lumière au service du corps, qu'il considère comme son « supérieur hiérarchique »⁴⁷. Le titre d'un de ses discours donné en 1919 illustre bien l'importance de la hiérarchie des choses dans sa conception : « Acteur. Espace. Lumière. Peinture ». Dès lors, pour lui, la lumière doit être un moyen d'expression à travers les jeux subtils de ses deux formes, de ses deux modes d'existence. Appia ne veut pas montrer, il veut faire ressentir.

47- Première, Adolphe Appia : biographie

Il modèle l'espace, l'élargit, le rétrécit, lui donne vie, le charge de tensions et d'atmosphères. Il crée une rythmique de l'espace. La lumière, alors simple accessoire, devient un véritable outil au service de la conception scénographique. Pour lui la lumière est là pour guider le geste, initier l'action, entraîner le mouvement, permettre aux comédiens d'explorer leur jeu. Elle réalise l'union entre musique et ensemble scénique. Appia est aujourd'hui considéré comme un maître des lumières qui participa à inscrire dans les conceptions scénographiques et les mises en scène du XXème siècle toutes les composantes scéniques et les moyens techniques au service de la dramaturgie de façon permanente.

En haut : reconstitution en maquette du décor pour Tristan und Isolde d'Adolphe Appia

En bas : Croquis de Adolphe Appia pour Tristan und Isolde, 1890





TRISTAN UND ISOLDE, RICHARD PEDUZZI

2.2.2. *Tristan und Isolde* par Patrice Chéreau

Patrice Chéreau, réalisateur, scénariste et producteur au cinéma, metteur scène de théâtre et d'opéra, avait mis en scène en 1976 le mythe wagnérien qu'est *L'Anneau du Nibelung* (Der Ring der Nibelungen selon son titre d'origine en allemand), plus communément appelé simplement le Ring, cycle de quatre opéras pour lequel il fut consacré. Si bien qu'il refusa pendant longtemps de toucher à nouveau à une œuvre de Wagner, jusqu'à *Tristan und Isolde* en 2007 à la Scala de Milan, joué sous la baguette de Daniel Barenboim, dans des décors de Richard Peduzzi et sous les lumières de Bertrand Courdec. Ce spectacle est aujourd'hui une référence tant dans sa mise en scène que dans l'interprétation faite de l'œuvre. Les créations de Patrice Chéreau sont généralement de bons exemples d'une lumière liée au temps, à la chronologie du drame. La complexité des scènes de nuit réside dans le fait qu'il faut réussir à faire ressentir la nuit, associée à la pénombre, la clarté de la lune et des étoiles, tout en gardant tous les éléments clairement visibles.

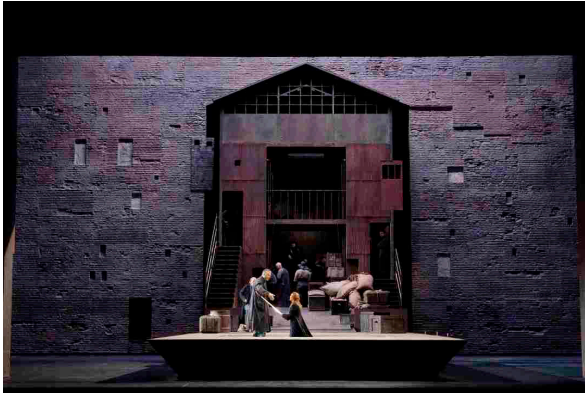
Au lever du rideau, on découvre dans la pénombre une brume bleutée et la silhouette sombre au loin d'un vaisseau qui avance comme une ombre dans la nuit vers l'avant-scène tout en traversant une grande muraille de briques usée par le temps. Sur ce vaisseau, on distingue une lumière allumée à une fenêtre. Plusieurs fois, l'in-

tensité lumineuse varie de la pénombre au noir, dans un fondu lent, alors qu'une voix d'homme résonne au loin. Isolde apparaît alors des dessous de scène, depuis ce qui semble être la cale du bateau. Une lumière blanche s'intensifie alors graduellement, on passe de la nuit au petit matin. Les lueurs de l'aube inondent de manière diffuse le plateau et le bateau tout en laissant la grande muraille dans la pénombre d'une lumière bleutée. Les parois de la coque du bateau conçues en biais ne sont pas frappées par la lumière, afin de détacher le vaisseau du sol de la scène et l'isoler ainsi de ce qui symboliquement représente les flots sur lesquels il navigue.

Lors du second acte une lumière orangée provient du côté jardin et nimbe la scène d'une atmosphère de fin de journée. Si la lumière représente la course naturelle des astres, alors l'est où le soleil se lève est à cour et l'ouest où il se couche est à jardin. La couleur est importante pour traduire des ambiances, elle porte en elle la puissance d'une atmosphère. Une lumière chaude et orangée à l'horizon rappelle les rayons chauds d'un coucher de soleil. C'est par les effets de lumière colorée qu'on atteint la sensibilité du spectateur en faisant référence à des images qui lui sont familières. On notera que dans la nature, le soleil n'est jamais en dessous de l'horizontale, il en va de même pour sa



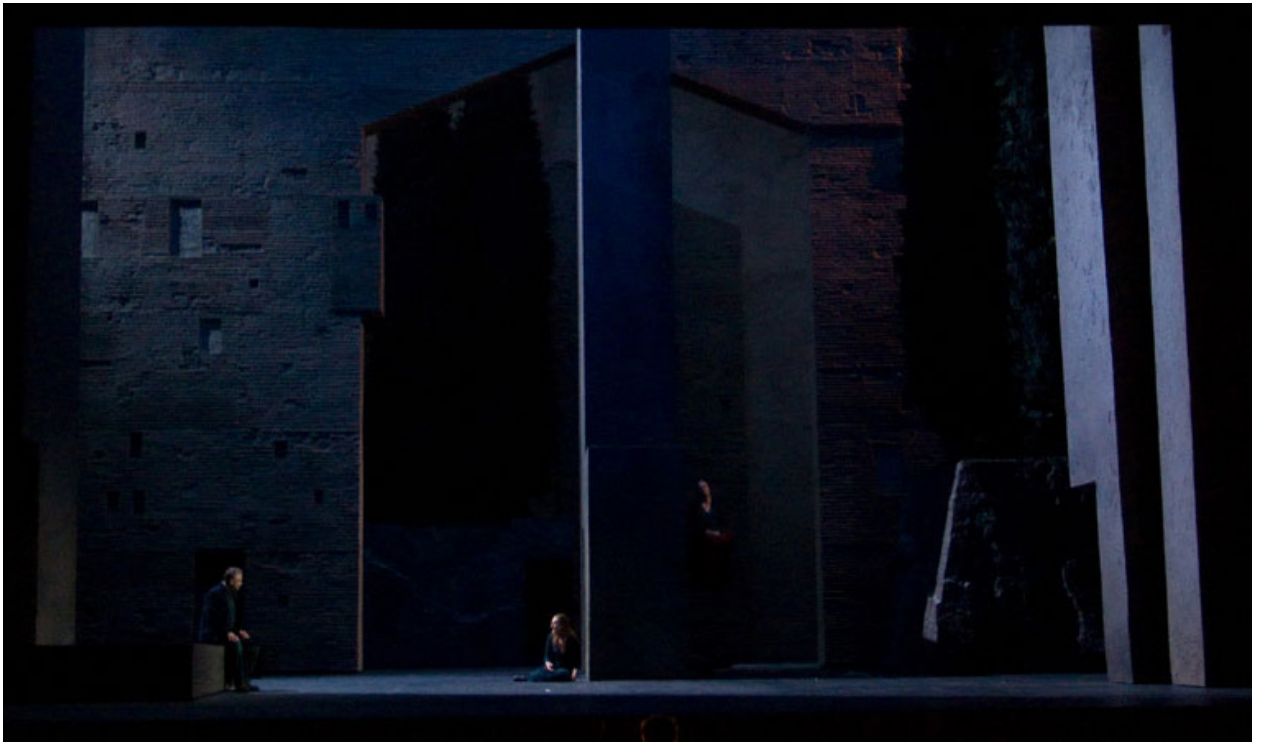
Tristan und Isolde, Patrice Chéreau, Acte I: le bateau s'avance à travers la muraille



Acte I : le voyage en bateau



Acte I : les deux amants séparés à l'arrivée au port



Tristan und Isolde, Patrice Chéreau, Acte II: les deux amants se retrouvent à la nuit tombée



Acte II : Arrivée de roi Marke au petit matin



Acte III : Tristan mourant

représentation au théâtre. La grande muraille est toujours présente. Une paroi, positionnée perpendiculairement à la scène, divise l'arrière du plateau en deux espaces, plongeant l'une des deux dans la pénombre de son ombre. De grands éléments verticaux en avant-scène à cour et jardin arrêtent la course de la lumière, car la lumière, invisible et impalpable, ne se rend visible à notre œil que lorsqu'elle frappe une surface. Sur la tranche de ces éléments, on peut voir que la lumière orange « descend » au fur et à mesure que la nuit tombe et la clarté bleue de la nuit la remplace. C'est la nuit, Chéreau plante le décor au pied de la forteresse du Roi Marke. Un lampion à la flamme vacillante, se trouvant dans un renforcement de la paroi centrale, forme un point lumineux dans la pénombre de la scène. Isolde s'en empare et l'éteint pour appeler Tristan. Toute la scène s'éteint en même temps. Comme si l'œil s'habitue à la pénombre de la nuit, une lumière blanche représentant les rayons de la lune fait doucement son apparition à cour. On découvre un double fond, derrière la muraille, dessiné par les rayons de la « lune ». Au lointain de grands cyprès forment une masse noire. Au fur et à mesure que Tristan et Isolde chantent leur amour, l'astre nocturne poursuit sa course. Grâce aux ombres portées sur le sol et les parois, on distingue comment la source de lumière se déplace petit à petit vers le ciel puis redescend à jardin avant de disparaître. Alors que les amants sont surpris par le roi Marke au petit matin, la lumière de l'aube arrive en contre, depuis l'arrière de la muraille où l'on distingue plus clairement un jardin. La lumière en contre-jour ainsi que la lumière latérale sont utilisées pour détacher les silhouettes du fond de scène. Avec le soleil en latéral ou en contre-jour, les choses semblent prendre vie différemment, prendre une valeur différente, par la mise en valeur des volumes et des reliefs. La silhouette de l'ouverture est alors projetée dans la diagonale de la scène, depuis le côté jardin. La logique selon laquelle l'éclairage s'attache à représenter la course des astres aurait voulu que la lumière du jour arrive du côté cour..

Lorsque le troisième et dernier acte débute, la scène est éclairée par une source de lumière blanche à jardin. Les volumes d'un escalier à jardin et d'un lit à cour, sur lequel est allongé un Tristan agonisant, nous indiquent un changement de lieu. Au lointain, dans le double

48- Amaranta PEDRANI, « L'incontro con Richard Peduzzi a Parigi », LuceWeb, 10 août 2016

fond du décor, une grande masse noire s'ouvre sur l'infini néant, aussi symbole d'éternité. La lumière blanche révèle la couleur grise des briques et l'ambiance froide de la mort. Alors que Tristan mourant rampe au sol pour rejoindre Isolde qui vient d'arriver, une poursuite vient marquer leur dernière réunion dans le monde des vivants et braquer le regard du spectateur sur cette scène. Isolde se meurt alors d'amour dans cette lumière artificielle, symbolisant peut-être la lumière que l'on aperçoit au bout du couloir vers l'au-delà.

Lors d'une interview, Richard Peduzzi évoque la mise en lumière de ses décors : « ma lumière provient principalement d'un étrange gris-blanc. J'aime partir de rien, comme si rien n'existait. La lumière est l'une des principales actrices, elle se manifeste dans une danse de lumière et d'obscurité. Comme dans une discussion entre le soleil et la lune, entre le jour et la nuit, qui créent ensuite mes formes et mes couleurs »⁴⁸. Ici il évoque la lumière comme une composante même de son décor, un élément inscrit dès le départ dans sa conception. Patrice Chéreau, arrivant tout droit de l'univers du cinéma, explique qu'il ne peut pas venir au théâtre sans les HMI qui fournissent une lumière directionnelle contrastée et précise⁴⁹. Il utilise la lumière blanche de ces projecteurs en particulier, claire et énergétique, tout en fuyant l'identification des sources par le spectateur et préférant que l'œil décèle plutôt des ensembles. Mise en scène, décors et éclairage, bien qu'étant trois disciplines distinctes réalisées par trois « artistes » différents, sont indéniablement liées ici. Il arrive parfois que pour faire avancer le travail, le metteur en scène pense décor et lumière, et le scénographe pense mise en scène et lumière. Selon les paroles du décorateur, ici la lumière est une traduction de la vision du metteur en scène et de son scénographe : la course des astres dans le ciel. Dans la droite lignée de Giorgio Strehler metteur en scène contemporain, Chéreau désire un éclairage qui restitue l'expérience de l'écoulement du temps. Il met en valeur les modifications de luminosité liées aux saisons ou à l'intensité des rayons solaires. L'éclairage entretient une relation avec le temps dans des nuances subtiles de blanc et de lumière colorée, le plateau s'assimile à une grande horloge. La lumière prend naturellement sa place sur scène, il se crée une alchimie entre décor et lumière. Pour Chéreau, le temps est un personnage important de la dramaturgie.

49- Dominique BRUGUIERE, *Penser la lumière*, Le temps du théâtre, Acte SUD - Papiers, 2017, p23



TRISTAN UND ISOLDE, PIERRE AUDI

2.2.3. *Tristan und Isolde* par Pierre Audi

Pierre Audi, directeur artistique franco-libanais, a travaillé à la tête de l'Opéra National d'Amsterdam pendant trente ans, de 1988 à 2018, où il a créé la plupart de ses mises en scène dont la production intégrale du Ring de Wagner. Il est depuis 2018 directeur artistique au Festival lyrique d'Aix-en-Provence. Il met en scène un *Tristan und Isolde* dirigé par Daniele Gatti au Théâtre des Champs-Élysées en 2016, avec à ses côtés le scénographe Christof Hetzer et l'éclairagiste Jean Kalman.

C'est dans le décor très épuré de Christof Hetzer que vont évoluer les personnages. Au fur et à mesure que l'intrigue se déroule, la scénographie se fait de plus en plus abstraite. Le premier acte se déroule devant un immense cyclorama rétroéclairé par le bas devant lequel coulissent de grands panneaux mobiles. Le cyclorama est une grande toile tendue en fond de scène généralement, de forme plate ou concave dans le cas présent, et permet de figurer très souvent le ciel par des jeux de lumière ou de projection vidéo, mais aussi des décors de théâtre numériques. Le cyclorama est utilisé pour don-

ner une plus grande profondeur à la scène, une perspective de lumière. Alors que les premières notes de chant résonnent, Tristan et Isolde ainsi que les grands panneaux éclairés en contre à la fois par la lumière diffuse du cyclorama et la lumière directe de projecteurs, apparaissent comme des ombres chinoises. Les panneaux verticaux, à l'apparence industrielle et rouillée, nous renvoient à l'imaginaire de l'univers naval, notamment la coque de grands vaisseaux ou les parois des containers qu'ils transportent. Les différents assemblages des panneaux divisent la scène en différents espaces de jeu pour les acteurs. Ils permettent d'ouvrir ou fermer des espaces, d'installer des barrières entre les amants. Ces panneaux se parent furtivement de couleurs et sont animés par des vidéos-projections d'Anna Bertsch, comme le miroitement de l'eau sur la coque du bateau.

Au lieu d'un palais, c'est dans une forêt de côtes géantes d'un cétacé que l'on retrouve les personnages. C'est dans cet ossuaire que Tristan et Isolde succomberont à leur amour interdit, devant un cyclorama à la lumière verdâtre



Tristan und Isolde, Pierre Audi, Acte I: les silhouettes des panneaux et des amants se détachent du fond grâce au cyclorama et à l'éclairage en contre.



Acte I : le voyage en bateau



Acte II : les deux amants se retrouvant de nuit



Acte II : Arrivée de Marke au petit matin



Acte III : Tristan agonisant dans son palais



Tristan und Isolde, Pierre Audi, Acte III : lors de la dernière scène, Isolde apparaît dans un dernier halo de lumière

et un grand carré noir descendu des cintres, désigné par le scénographe comme le symbole du vide donc de l'éternité. Le noir de la forme carrée à l'acte deux, par son absence de lumière et sa stylisation extrême, forme comme un trou dans l'espace, on ne sait pas ce qu'il y a de l'autre côté ni pour nous, ni pour les deux amants. La lumière ou l'absence de lumière évoque la mort. Alors que les amants chantent leur passion debout, quasi immobiles devant la toile noire, un rai de lumière vient couper l'espace en deux, symbolisant les barrières que leur amour ne pourra jamais franchir ? Alors que la trahison des amants est découverte par le roi Marke, un cercle aux bords diffus apparaît à la limite de l'horizon en bas du cyclorama, comme un soleil levant. C'est la fin de la nuit, plus d'infini, le soleil marque la mise à jour de leur amour interdit. Lors de cette scène, Jean Kalman joue énormément des éclairages latéraux qui viennent détacher les « côtes » dans la profondeur de la scène, marquer la silhouette de Tristan et Isolde, et projeter de grandes ombres sur le sol.

La hauteur du cyclorama est plus exploitée dans le dernier acte de l'opéra. On retrouve le fond rétroéclairé par le haut et le bas, révélant une grande surface blanche. Sur scène figure désormais une boîte noire dans laquelle Tristan agonise, entourée d'un paysage désolé fait de galets et de branches mortes de différentes tailles. A l'intérieur de la boîte noire perce un rayon de lumière projeté sur une surface miroitante. L'éclairage global de scène, toujours majoritairement latéral, illumine les visages des comédiens et détache les différents objets du fond, qui apparaîtraient comme de simples silhouettes noires sans cela. A la fin de l'acte, le cyclorama est de nouveau éclairé uniquement à sa base, et se dégrade donc vers le noir en haut en passant par le gris. L'éclairage latéral est remplacé par un éclairage vertical qui isole la boîte noire en projetant son ombre au sol. Le fond de la boîte s'ouvre pour dévoiler la silhouette noire d'Isolde qui se tient debout dans un halo de lumière aveuglante. Elle apparaît une dernière fois tel un ange de la mort à un Tristan mourant.

Contrairement à la vision de Patrice Chéreau, dont la lumière est assimilée au temps qui passe, ici l'interprétation de Pierre Audi et le décor de Christof Hetzer ont amené Jean Kalman à penser l'œuvre dans des jeux symboliques

de clarté et d'obscurité porteurs du sens de la dramaturgie. Le cyclorama en arrière-plan, toile courbe sur laquelle est projetée de la lumière, principalement rétroéclairé par le bas ou par le haut, permet de créer des dégradés de lumière colorée et des projections de halos lumineux. Le cyclo est éclairé le plus souvent à l'aide de projecteurs horizontaux ou de cycliodes halogènes. L'utilisation du cyclorama permet de créer une sorte de profondeur dans la lumière, profondeur que le décor n'offre pas. A cet éclairage diffus, viennent s'ajouter des éclairages directs plus subtiles pour détacher les éléments décoratifs du fond de lumière, par le haut ou les latéraux principalement. L'aspect diffus que donne le cyclorama, donne l'impression d'être plongé d'un bout à l'autre de l'opéra dans un épais brouillard qui ne se dissipe pas. L'éclairage donne ainsi l'impression d'une lumière toujours basse, d'un soleil qui peine à se lever, une atmosphère austère, allant du gris ou verdâtre en passant par les tons bleutés. L'éclairage dépasse difficilement l'horizon plongeant ainsi l'œuvre dans une ambiance assez sombre, symbole d'un amour impossible sur lequel le soleil ne se lèvera jamais. L'éclairage peut paraître « éblouissant », dans le sens où à plusieurs reprises (le début et la fin, ça termine comme ça a commencé) on ne peut distinguer les visages, et la lumière de l'horizon arrive directement dans l'œil du spectateur via le cyclorama. Ainsi est mis en avant un fond de scène dont les variations lumineuses suivent celle de la poétique scénique sans se réclamer d'aucun réalisme.

CONCLUSION

En définitive, qu'est-ce qu'un spectacle? La définition la plus simple du dictionnaire le désigne comme une représentation théâtrale, mais le spectacle c'est aussi ce qui se présente au regard et qui est capable d'éveiller un sentiment, comme un coucher du soleil. La notion de «visuel» est à la base de l'idée d'un spectacle. S'interroger sur la dimension que prend la conception lumière dans le spectacle vivant aux côtés de la mise en scène et de la scénographie, c'est finalement en venir à questionner la définition même du « spectacle », que celui-ci ait lieu sur les planches d'un théâtre ou d'un opéra, et à questionner le rôle des différents intervenants qui participent à sa conception. L'exploration de ce qu'est aujourd'hui le métier d'éclairagiste nous a tout d'abord fait remonter à la fin du XVIIème siècle avec les premières salles dédiées entièrement au spectacle éclairé à la flamme des bougies et des chandelles qui passèrent à la lampe à huile à la fin du XVIIIème siècle puis au gaz au début du XIXème siècle. Cette dernière période fut également marquée par les premières recherches sur l'électricité, véritable révolution, qui fit son apparition définitive dans les théâtres au tournant du XXème siècle bien que l'arc électrique apparut pour la première fois sur scène dès les années 1850. Depuis, de nombreuses recherches ont fait évoluer les moyens d'éclairage et de contrôle de la lumière : de la rampe et la herse on passa aux projecteurs, d'une lumière sociale à une intention dramaturgique, des moucheurs de chandelles à la console numérique en passant par le jeu d'orgue au gaz. La lumière électrique a permis de différencier deux manières clefs d'éclairer : la lumière diffuse et la lumière directe. Elle a aussi permis d'exploiter la scène dans toutes ses dimensions, agrandissant par la même occasion l'espace de jeu des comédiens.

Il ne s'agissait pas dans cette étude de faire une énumération des différents dispositifs mis à disposition de l'éclairagiste. Cela n'aurait pas enrichi ce mémoire d'informations importantes. Certains noms de projecteurs ou autres dispositifs ont été cités dans l'analyse des différentes productions de *Tristan und Isolde*, mais ce n'est pas tant la technicité derrière la lumière,

« En définitive l'enjeu de la lumière au théâtre détermine les choix de ses créateurs et porte sur la manière dont le public reçoit les ambiances et les variations lumineuses, que ce soit d'un point de vue physique en tenant compte de la mécanique de la rétine, ou d'un point de vue esthétique, sensoriel, émotionnel ou encore historique et culturel. »

«*Esthétique de l'éclairage*», Véronique Perruchon, 2017

« Je ne suis qu'un cuisinier de la lumière, [...] c'est à lui [le metteur en scène] au final de me dire s'il y a trop de sel ou pas assez de sucre. »

Lumière pour le Spectacle, François-Éric Valentin, 2010

bien que primordiale dans ce métier, qui nous intéressait, mais plus la manière dont elle est au service d'une interprétation, la façon dont elle traduit une idée, une sensibilité. Il n'existe pas qu'une seule manière de mettre en lumière une même œuvre. Il a été souligné que cette mise en lumière est liée aux avancées technologiques d'une époque, c'est ainsi que les idées d'Adolphe Appia auraient été trahies par son temps, cela ne l'a pas pour autant empêché de penser la lumière en avance sur son temps et de mettre en place des principes qui encore à ce jour sont effectifs sur scène. Durant ces dernières décennies, le métier de l'éclairagiste connaît un renouveau, non pas par l'invention d'une nouvelle source d'éclairage, mais par la numérisation et l'automatisation de ses outils qu'il peut désormais mettre au service de sa créativité.

Un spectacle n'est pas, n'est plus, l'œuvre d'un seul homme ou d'une seule femme. C'est le fruit d'une collaboration entre un metteur en scène, un décorateur ou scénographe et un éclairagiste, tous trois artistes participant à la création d'un monde autonome sur scène. Le metteur en scène, dont le métier trouve ses racines bien avant celles du scénographe et de l'éclairagiste assurait à l'origine un travail qui aujourd'hui repose sur les épaules de trois personnes différentes. Depuis les années 1950 il s'agit désormais d'un travail d'équipe, le travail d'un « trio infernal » comme le nomme François-Éric Valentin dans son ouvrage : « c'est de l'unité des trois que jaillira le style de la lumière d'un spectacle »⁵⁰. A quoi sert donc un éclairagiste ? En quoi la lumière est-elle un atout pour le spectacle ? Pour faire court : sans la lumière, pas de spectacle. Même avec la meilleure mise en scène et les décors les plus fabuleux, une représentation sans scénographie lumière semblerait bien plate et sans vie. Si la lumière appose au théâtre sa propre écriture, l'éclairagiste appose sa propre interprétation du drame et du décor. Il met en lumière de manière sensible et palpable le texte, la musique même, un imaginaire. L'art de l'éclairagiste est de les faire exister ou de les renforcer pour faire croire à leur vérité. Même si on parle du trio metteur en scène/scénographe/éclairagiste, le travail de collaboration se fait en plusieurs étapes, et la première interprétation d'une œuvre est d'abord faite par le metteur en scène et son scénographe. Suite à la lecture des deux premiers acteurs de la création,

50- François-Éric VALENTIN, *Lumière pour le spectacle*, Librairie théâtrale, 2010, p32
51- Ibid.

l'éclairagiste peut à son tour avoir une lecture personnelle de leur travail, qu'il va devoir analyser, intégrer, digérer. La lumière, jumelle de l'espace, prend une dimension architecturale, construit les espaces, se calcule dans ses trois dimensions et révèle la profondeur du plateau. En apportant sa compréhension personnelle du décor et de son importance dans la représentation, l'éclairagiste assure le lien entre mise en scène, lieu décoré et comédiens. La lumière peut éclairer, protéger l'acteur en l'éblouissant afin qu'il ne voie pas la salle. Elle est révélatrice du jeu et pousse les comédiens à se dépasser. Penser la lumière entre certes déjà en jeu dans le concept du metteur en scène et du scénographe mais l'éclairagiste n'est ni le serviteur, ni le valet du metteur en scène ou de son scénographe, ni même des acteurs : il joue son rôle en étroite collaboration avec eux, tout en restant autonome et cohérent. Le métier d'éclairagiste est encore neuf et il arrive souvent que des metteurs en scène et des scénographes lui demandent simplement d'appliquer leurs idées et les lumières qu'ils ont l'habitude d'utiliser. Aujourd'hui avec l'arrivée progressive des projecteurs automatiques et de l'éclairage Led, le métier se renouvelle pleinement – nous avons dit que l'évolution du métier est pleinement reliée aux avancées technologiques de son temps et inversement – pour faire face aux questionnements de son temps.

La scénographie est rattachée à une maîtrise presque obsessionnelle de l'environnement lumineux. Qu'il se fasse simple interprète des volontés d'un metteur en scène et de son décorateur (Couderc) ou laisse transparaître sa personnalité (Kalman), l'éclairagiste joue des caractéristiques de la lumière : son intensité, sa direction, sa couleur, son mouvement. Sans pour autant créer un second spectacle en parallèle du premier et ainsi en détourner l'attention, la lumière s'ajoute à la représentation et en souligne le sens profond. Un spectacle n'est pas qu'une manière de montrer toutes les possibilités offertes par un jeu d'orgue numérique, la lumière n'est pas gratuite ou simplement plaquée sur un décor. Elle doit certes rendre les « images belles », mettre en valeur mais surtout enrichir et pousser plus loin le sens du jeu : c'est là que réside la dimension dramaturgique de la lumière. A qui la lumière fait elle plaisir ? Au spectateur, au metteur en scène, aux comédiens ? A quoi se rattache l'éclairagiste ? Le rôle de l'éclairage, même

52- Ibid.

si cela peut paraître plus qu'évident, est autant d'être une lumière pour voir le spectacle qu'une lumière pour le mettre en valeur et en souligner la poésie. C'est à l'éclairagiste qu'il incombe de maîtriser la « chaîne visuelle »⁵¹, c'est-à-dire le chemin effectué par les rayons de lumière, de leur source à l'objet éclairé, puis de l'objet éclairé à l'œil du spectateur. Il doit maîtriser les contrastes. Un éclairage trop sombre ou trop lumineux fatiguerait rapidement l'œil du spectateur. Au-delà d'un simple technicien, comme nous avons pu le voir dans cette étude, un éclairagiste doit sans cesse faire appel à son imagination, sa créativité pour proposer des solutions de mise en lumière d'une action, d'un espace. Un éclairage doit être « pensé », il se rattache au lieu, au temps (Chéreau), au sens (Audi)⁵², que ce soit par le biais d'une lumière colorée se rattachant à une certaine réalité ou un parti pris plus abstrait par le biais d'un cyclorama. Comme dans tout processus de conception, la création part d'une idée qu'il faut ensuite traduire par la mise en place de moyens techniques. Le matériel est choisi et adapté à l'idée qui est faite de la lumière.

En décrivant son expérience professionnelle François-Eric Valentin explique que du décorateur au chef électricien, sur le plateau tous participent à la lumière, au point d'en oublier qui a eu quelle idée au départ. Voici son témoignage : « du régisseur son au metteur en scène, du décorateur au manipulateur de la console, tous ceux qui étaient présents ont, à un moment ou à un autre, proposé une idée, chacun modifiant la précédente, chacune étant aussitôt vérifiée concrètement [...] à la fin, nous étions tous heureux, car on ne savait plus trop qui avait décidé quoi ».

La scénographie lumière est une notion qui dépasse les murs des théâtres. Elle a toute son importance au cinéma de toute évidence, mais aussi de plus en plus dans les musées. En effet dans des expositions de plus en plus ludiques, où l'on fait appel à de nombreuses manipulations pour communiquer l'information, la lumière prend tout son sens pour accompagner les « spectacles » que deviennent ces lieux de transmission de la culture. Que ce soit d'un point de vue de la conception ou du matériel utilisé, on s'interroge sur l'apport des concepteurs de lumière de spectacle dans le monde de l'exposition et de la muséographie : quel est le

devenir du métier d'éclairagiste auprès des scénographes sur les questions de l'éclairage des objets et des œuvres ? Les projecteurs, comme la découpe, se miniaturisent afin de prendre le moins de place et d'être le moins voyants possible dans les salles d'expositions. Le jeu d'orgue permet aussi d'enregistrer des variations lumineuses en muséographie. Eclairer des œuvres et des objets, ce qui finalement est commun à la muséographie et au spectacle vivant, est devenu tout un art au XXI^{ème} siècle.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Dominique BRUGUIERE et Chantal HERAULT, *Penser la lumière, le temps du théâtre* - Acte Sud, 2017, 150p
- Sabine CHAHOUCHE, Jean-Yves VIALLETON, *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 273 [en ligne], mis à jour le 01/01/2017
- Véronique PERRUCHON, *Noir. Lumière et théâtralité*, Arts du spectacle – images et sons, Septentrion presses universitaires, 2015, 302p
- François-Eric VALENTIN, *Lumière pour le spectacle*, Librairie théâtrale, 2010, 235p

ARTICLES :

- Denis BABLET et Marie-Louise BABLET, « Adolphe Appia (1862-1928): Acteur, espace, lumière », éditions L'Age d'Homme (3 juin 1964), consulté le 06.05.2020
- André FINOT, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009 (N°7), p?
- Joëlle GAYOT, « Faire la lumière au théâtre », *Une saison au théâtre*, France Culture 24/09/2017, consulté le 04.05.2020
- MALTERN, « Appia : La lumière dans la toile peinte et sur le plateau. Deux espaces. », *ArchiTea*, publié le 20 août 2008, consulté le 06.05.2020
- Mariglen SULEJMANI, « Événements lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », *Médias 19*, consulté le 04.05.2020,
- Le Périscope (Nîmes), « De la lumière au théâtre »
- « un peu d'histoire », *Les essentiels Lumière*, agence culturelle Grand Est

SITES:

- Julie JOZWIAK, « Tristan und Isolde au Théâtre des Champs-Élysées », *bachtrack*, 17 mai 2016
URL : https://bachtrack.com/fr_FR/critique-tristan-isolde-pierre-audi-daniele-gatti-rachel-nicholls-torststen-kerl-theatre-champs-elysees-paris-mai-2016
- Catherine LALONDE, « La fin de l'incandescence spectaculaire », *Le Devoir*, 10 août 2019
URL : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/560307/la-fin-de-l-incandescence-spectaculaire#>
- François LESUEUR, « L'extase wagnérienne par Chéreau », *Forumopera.com le magazine du monde lyrique*, 02 mars 2009
URL : <https://www.forumopera.com/dvd/lextase-wagnerienne-par-cherreau>
- Ugo MALASOMA, « Milano - Teatro alla Scala: Tristan und Isolde », *OperaClick*, 11 décembre 2007
URL : <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-tristan-und-isolde>
- Keris NINE, « Wagner - Tristan und Isolde (Champs-Élysées Paris, 2016) », *OperaJournal*, 21 mai 2016
URL : <https://operajournal.blogspot.com/2016/05/wagner-tristan-und-isolde-champs.html>

-Clive PAYET, « WAGNER: TRISTAN UND ISOLDE (ROME OPERA, DANIELE GATTI) », Limelight, 25 mai 2020
URL : <https://www.limelightmagazine.com.au/reviews/wagner-tristan-und-isolde-rome-opera-daniele-gatti/>

-Amaranta PEDRANI, « L'incontro con Richard Peduzzi a Parigi », Luce web, 10 aout 2016
URL : <https://www.luceweb.eu/2016/08/10/nel-suo-atelier-parigi-lincontro-richard-peduzzi/>

-David VERDIER, « Nouveaux horizons pour le Tristan de Daniele Gatti », ResMusica, 15 mai 2016
URL : <https://www.resmusica.com/2016/05/15/nouveaux-horizons-pour-le-tristan-de-daniele-gatti/>

- « Tristan und Isolde au théâtre des Champs-Élysées », 13 mai 2016
URL : <http://blogsv2.qobuz.com/andre-tubeuf/2016/05/13/tristan-und-isolde-au-theatre-des-champs-elysees/>

-« Scénographie – Adolphe Appia », Le Vagabond des étoiles, 12 avril 2018
URL : <https://www.vagabond-des-etoiles.com/arts/scenographie-adolphe-appia/>

VIDEOS :

-Richard Wagner Tristan und Isolde Sottotitoli in italiano
URL : https://www.youtube.com/watch?v=sYst_tj_IIE&list=PLEi3BjUBWDD5uwJRulZ5lor5qQpUiXqgq&index=1

-Wagner - Liebestod Scala 2007 Barenboin
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oOGs8Ttnwol&list=PLEi3BjUBWDD5uwJRulZ5lor5qQpUiXqgq&index=4>

-Wagner: Tristan und Isolde - Daniel Barenboim
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WhsQt-PFC2o&list=PLEi3BjUBWDD5uwJRulZ5lor5qQpUiXqgq&index=5>

-Tristan und Isolde
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tZJNi8jacA&list=PLEi3BjUBWDD5uwJRulZ5lor5qQpUiXqgq&index=6>

-Tristan et Isolde, Wagner
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WhzBYf5nhpg>

-Tristan und Isolde, Opera di Roma
https://www.youtube.com/watch?v=oRgZEJ_QDVE

-Tristan und Isolde: intervista a Daniele Gatti e Pierre Audi
URL : https://www.youtube.com/watch?v=_oKpGikIGxs

-Suite des répétitions de Tristan et Isolde, Wagner
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=S1QLUZPPKjk>

- Wagner: Tristan und Isolde from Teatro dell'Opera di Roma
URL : https://www.youtube.com/watch?v=RiXSZP_hGgA

HISTOIRE ET POÉTIQUE DE LA LUMIÈRE AU THÉÂTRE : LE RÔLE DE LA CONCEPTION LUMIÈRE DANS L'ART SCÉNOGRAPHIQUE

HÉLÈNE FABBRI

Les jeux de lumière font appel à un sens primordial : la vue. Les jeux de lumière sont aujourd'hui un atout majeur dans les salles de spectacles. Le défi n'est plus d'éclairer la scène mais de participer à ce qui s'y déroule. La lumière se nourrit du jeu comme le jeu se nourrit de la lumière. L'éclairage en tant qu'expression de la poésie du drame permet de créer des atmosphères, de modifier l'apparence de la scène, de dessiner des reliefs et des vides, de hiérarchiser les espaces. Le métier d'éclairagiste ou concepteur lumière est récent. S'interroger sur la dimension que prend la conception lumière dans le spectacle vivant aux côtés de la mise en scène et de la scénographie, c'est finalement en venir à questionner la définition même du « spectacle », que celui-ci ait lieu sur les planches d'un théâtre ou d'un opéra, et à questionner le rôle des différents intervenants qui participent à sa conception.