

ENSATT 2018 - 2019

Bastien PORTELLI

Filière conception lumière

L'acteur, le spectateur et la lumière

Une étude de la place de la lumière
dans la démarche "Chemins d'Acteur"



MÉMOIRE DE MASTER des ARTS et TECHNIQUES du THEATRE

Bastien PORTELLI

Filière : Concepteur lumière

ENSATT 2018 – 2019

Promotion 80 « Théâtre du peuple »

MÉMOIRE DE MASTER des ARTS et TECHNIQUES du THEATRE

L'acteur, le spectateur et la lumière

**Une étude de la place de la lumière
dans la démarche « Chemins d'Acteur »**

Tutrice : Christine Richier

Responsable de filière : Christine Richier

MEMOIRE DE MASTER

Titre : L'acteur, le spectateur et la lumière

Auteur : Bastien PORTELLI

Année : 2018 / 2019

Filière : Conception lumière

Tutrice du mémoire : Christine Richier

Date de soutenance : Mardi 9 juillet 2019

Je soussigné Bastien PORTELLI

- Certifie la conformité de la version électronique avec l'exemplaire officiel remis au jury,
- Certifie que mon mémoire ne comporte pas de documents non libres de droit, **ou** joins une table des illustrations, avec la référence précise (page, numéro ou description de la figure...) des documents figurant dans mon mémoire pour lesquels il n'y a pas d'autorisation de diffusion.
- Autorise la consultation et la diffusion* de mon mémoire à la bibliothèque de l'ENSATT.

Fait à Lyon, le

Signature de l'étudiant(e)

AUTORISATION DE DIFFUSION DU MEMOIRE

☐ CONSULTABLE

☐ NON CONSULTABLE

Signature du Président(e) du jury

*Etant entendu que les éventuelles restrictions de diffusion de mes travaux ne s'étendent pas à leur signalement dans le catalogue de la bibliothèque, accessible sur place ou par les réseaux.

Je suis informé(e), que le mémoire peut être diffusé soit en consultation en texte intégral en accès réservé (sur le réseau intranet de l'ENSATT) ou en accès libre (sous réserve de l'autorisation du jury), soit par Prêt entre Bibliothèques (PEB).

En cas de diffusion du mémoire mentionné ci-dessus selon les conditions précitées, l'ENSATT s'engage à respecter le droit moral de l'auteur su le mémoire.

4/ Résumé et mots-clefs.

Résumé :

Le cinéma dans son développement s'est emparé de la reconstitution émotionnelle de l'école stanislavskienne jusqu'alors destinée au théâtre. Pourquoi faire du théâtre d'aujourd'hui? C'est sur la rencontre de l'acteur et du spectateur, venus ensemble partager une réflexion autour d'une œuvre que la démarche Chemins d'Acteur a vu le jour. Nous interrogeons ici la place de la lumière, et le rôle l'éclairagiste dans cette démarche.

Mots-clés :

LED, partenariat régie-plateau, rapport scène-salle.

Table des matières

Avant-propos	6
Introduction	7
I. "Chemins d'Acteur" : une démarche singulière	9
<u>I.1. Chemins et rencontres : origine et objectifs de la démarche</u>	<u>10</u>
<u>I.2. La rencontre face à la reconstitution théâtrale</u>	<u>12</u>
<u>I.3. Les premières expériences</u>	<u>15</u>
a. Stanislavski "héritier" d'Aristote : La reconstitution émotionnelle	15
b. Bertolt Brecht et la distanciation du spectateur	18
II. Le stage "Chemins d'Acteur" : analyse d'un processus	21
<u>II.1. A la croisée des chemins</u>	<u>23</u>
<u>II.2. La préparation : axes, enjeux et partenaires</u>	<u>25</u>
a. Axes, partenaires de jeu et lieu théâtral	26
b. Préparation au débat d'idée : les enjeux	29
c. Prise de parole	31
d. Le Bilan	32
<u>II.3. Les outils du comédien</u>	<u>33</u>
a. La segmentation regard / parole	33
b. La segmentation geste / parole	36
c. La segmentation pensée / parole	36
d. L'interrogation permanente	37
<u>II.4. Indicateurs et notion de rôle théâtral</u>	<u>38</u>
a. Les indicateurs	38
b. Porter un rôle : Le non-jeu	39
c. Réflexions sur le rôle théâtral	39
<u>II.5. L'acteur, force de proposition</u>	<u>41</u>
<u>II.6. Après la représentation</u>	<u>42</u>
a. Les retours	42
b. Bilan : première rencontre avec le spectateur	43

III. "Chemins d'acteur" en lumière	45
<u>III.1 Place de l'éclairagiste dans l'équipe artistique</u>	<u>46</u>
a. Mobilité des fonctions au sein de l'équipe	46
b. Le premier partenaire	48
c. La préparation commune	50
<u>III.2 Le dialogue plateau / régie</u>	<u>52</u>
a. Le régisseur, un partenaire de jeu	52
b. La barrière de l'écran	53
c. La restitution « classique »	56
d. Le régisseur interprète	57
<u>III.3 La technique, entre performance et discrétion</u>	<u>59</u>
a. Technique et concert	59
b. L'invasion de la technique au théâtre	62
c. La technique au service du texte	64
<u>III.4 Démarche de création durant le stage</u>	<u>68</u>
a. Contraintes et approche	68
b. Visibilité et confort	70
c. Indicateurs de lieu, indicateurs de temps	73
d. Ambiances et effet	74
<u>III.5 La LED et l'œil du comédien</u>	<u>76</u>
a. La forte luminance	77
b. La lumière bleue	80
c. La lumière turquoise	81
<u>III.6 Eclairer le spectateur</u>	<u>83</u>
a. Brève histoire de l'obscurcissement de la salle	83
b. Noir salle et quatrième mur	86
c. Partager la même lumière	88
Conclusion : Le voyage continue	91
ANNEXE 1. Agnès Dewitte. Entretien dans le cadre du stage « Chemins d'Acteur »	93
ANNEXE 2. Mana / Maryse Gautier. Eclairagiste. Extrait d'interview	107
ANNEXE 3. Retour d'expérience cinématographique: la catharsis en question	111
ANNEXE 4. Recherche d'une LED moins nocive	113
Table des illustrations	117
Bibliographie	119
Remerciements	121

Avant-propos :

Déviant de lecture en lecture pendant l'écriture du suivant mémoire, le hasard me fit découvrir avec ravissement, la magnifique image du dualisme distinguant deux dieux grecs: Apollon et Dionysos. De leur influence, descendrait "l'entier développement de l'Art"¹, formés comme "deux mondes esthétiques distincts du rêve et de l'ivresse"².

Apollon, dieu du rêve et de l'intellect, qui donne "une interprétation de tous les phénomènes"³ et Dionysos, dieu de l'ivresse, qui entraîne l'homme dans une transe folle conduisant à l'oubli de soi. « On pourrait désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*⁴, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de « l'apparence »⁵, ensemble avec sa beauté. » A l'inverse Dionysos entraîne ses fidèles dans une transe unifiante afin qu'ils fassent « un avec tous, comme si le voile de Maya s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que les lambeaux devant les mystères de l'un originaire. »⁶

Transposant cela au large éventail de spectacles vivants que nous connaissons aujourd'hui, la musique, le cirque, et la danse seraient dévolus à Dionysos alors que d'Apollon viendrait la poésie et le sens des mots, entraînant le spectateur dans des réflexions sur le monde.

Le théâtre étant un point de rencontre de tous les arts, on pourrait disséquer plus précisément chaque œuvre et chaque pratique, nous y trouverions du dionysiaque et de l'apollonien en tout et en différentes proportions. Cependant, les siècles d'histoire de l'art ont vu une alternance de ces deux principes plus qu'une fusion de ceux-ci, et ce fait se poursuit aujourd'hui nous permettant de classer la plupart des œuvres comme majoritairement portées par un principe ou par l'autre.

Il en est de même dans l'art de l'éclairage scénique où l'on pourrait trouver deux grandes tendances : d'un côté l'éclairagiste dionysiaque attiré par l'exubérance de matériel et d'effets, passionné de belles images pleines de couleur et de rythme. Et de l'autre l'éclairagiste apollonien, travaillant minutieusement des images fines et discrètes. Celui-ci cherche avant tout à soutenir un texte. Entre ces deux portraits très tranchés du dionysiaque et de l'apollonien oscille chaque éclairagiste, chaque artiste et chaque homme en général, cherchant son équilibre sur le fil.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduction Philippe Lacoue-Labarthe, Gallimard collection Folio essais, 2010, Paris, p. 28.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Principium individuationis* : principe d'individuation énoncé par Schopenhauer, appelé également « voile de maya », il plonge l'homme dans une illusion d'individualité favorable à la réflexion, un grand vouloir-vivre, et à une grande estime de son « moi », elle est cependant vectrice d'égoïsme « source de toute méchanceté et de tout vice. Dupe d'une erreur qui lui fait prendre sa personne pour une réalité durable et le monde des phénomènes pour une existence solide ». HEFF, Guy, *Le principe d'individuation*, disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/fragments/individuation.html>, (consulté le 30 juin 2019).

⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibid.* p. 31.

Introduction

C'est les mains noircies par les kilomètres de câbles roulés sur les places de village, dans les champs, ou dans des salles parfumées d'une odeur âpre de bière renversée que j'ai fait mes débuts dans le vaste monde du spectacle. Apprenant « sur le tas », et guidé par l'instinct, je reproduis à ma manière des éclairages chargés d'effets pour des concerts, des bals, des galas de danse ou encore du théâtre de boulevard.



2. Une fête dionysiaque se prépare... « Let there be rock ! »

C'est dans l'intention de délaissier quelque-peu Dionysos et ses dévots que je suis venu à l'ENSATT, pour chercher dans les pas d'Apollon des réponses à mes interrogations.

Ce mémoire est né d'un besoin de faire passer le « pourquoi » avant le « comment ». Pourquoi ? Dans quel but passons nous nos journées enfermés dans des salles sans fenêtres à « faire du théâtre » ? Que vient-on voir, que vient-on montrer ?

C'est-à-dire que lorsque l'on a « le nez dans le guidon », on peut parfois perdre de vue « nos enjeux »⁷. Notre but dans la profession. Et lorsque cela arrive, une impression de tourner en rond, voire pire de perdre son temps, peut vous prendre. Ce fût mon cas quelque fois. Tel le hamster qui s'épuise dans sa roue, l'enchaînement frénétique des projets sans le recul contemplatif adéquat peut mener au non-sens.

C'est lors d'une conversation avec Lydie TAMISIER, écrivaine dramaturge étudiant à l'ENSATT, que quelque chose s'est éclairé en moi.

« L'écriture ne me passionne pas vraiment » m'a-t-elle dit, « ce qui me passionne c'est ce sur quoi j'écris. »

⁷ Enjeux : terme de la démarche Chemins d'Acteur. C.f. II.2.b. Préparation au débat d'idée : les enjeux.

On touche au but. Dans ce théâtre d'Apollon, le théâtre n'est pas une finalité en soi, mais un médium. Une rencontre ancrée dans un temps et dans un lieu. Un rassemblement d'âmes venu vivre une œuvre ensemble, tel un rite, dans un temple théâtral consacré à la compréhension du monde et au débat d'idée.

Il y a quelque chose qui touche au spirituel dans cette démarche, dans cette quête de théâtre. Et cette chose c'est la quête du transcendant. Une quête d'évolution à la fois personnelle et collective. On cherche à comprendre, à être bousculé, à être changé... Que ces instants de vie aillent au-delà de l'observation et nous fassent vivre en accéléré un voyage qui nourrisse notre esprit, murisse notre réflexion et change notre vision du monde.

Ce questionnement du « pourquoi est-on là ? »⁸ est à la base de la démarche « Chemins d'Acteur » (C.A.)⁹, initiée par le metteur en scène Bob Villette, et enseignée aux élèves comédiens à l'ENSATT par Agnès Dewitte durant deux stages.

En février 2019, j'ai eu la chance d'assister à l'un de ces stages « Chemins d'Acteur » de quatre semaines, aux côtés des comédiens de deuxième année de l'ENSATT. Cette expérience inédite a totalement changé mon regard sur le théâtre et fait naître en moi de nombreuses interrogations. C'est pourquoi une grande partie de ce mémoire portera un regard analytique sur la démarche « Chemins d'Acteur », tentant de la comprendre et de la questionner. Mais surtout de la prolonger par des questionnements plus personnels portant sur le rôle du théâtre dans ces nouveaux objectifs, et sur la place de l'éclairagiste dans ces démarches nouvelles.

Le mémoire que vous êtes sur le point de lire s'appuie en partie sur le journal que j'ai tenu durant le stage Chemins d'Acteur, ainsi que sur des interviews réalisées auprès d'Agnès Dewitte (ANNEXE 1), et de Mana / Maryse Gautier (ANNEXE 2).

D'autres sources appuient mon travail : une interview radiophonique de Bob Villette, des extraits de table ronde de l'Union des Créateurs Lumière (UCL), et certains ouvrages théoriques et philosophiques. Cependant j'ai souhaité m'éloigner de la confrontation de sources afin de faire de ce mémoire un cheminement personnel lié à mon parcours, mes expériences et mon ressenti.

Quelques pages, témoins d'un bout de chemin.

Nous présenterons en première partie la démarche Chemins d'Acteur tout en la questionnant. En deuxième partie nous reviendrons sur le stage Chemins d'Acteur évoquant les étonnements et interrogations qui m'ont porté durant cette expérience. Puis nous interrogerons le rôle que la lumière peut porter dans cette démarche.

⁸ DEWITTE, Agnès, *Entretien dans le cadre du stage « Chemins d'Acteur » à l'ENSATT le 26 février 2019*, transcrit par PORTELLI Bastien, cf. **ANNEXE1**, p. 1.

⁹ « Chemins d'Acteur » sera abrégé « C.A. » au fil de ce mémoire.

I - "Chemins d'Acteur", une démarche singulière



I.1. Chemins et rencontres : origine et objectifs de la démarche

Chemins d'Acteur.

Le titre de la démarche, « Chemins » au pluriel, « d'Acteur » au singulier, évoque le voyage du comédien. Le chemin de vie qui lui est propre. Il y a donc beaucoup de chemins possibles, libre à chacun de tracer le sien.

« Acteur » au singulier : c'est bien au comédien dans son individualité que s'adresse la démarche en premier lieu. Elle le questionne et lui donne des outils afin de préparer la rencontre avec le spectateur.

Car un voyage est ponctué de rencontres. Voici ce qui nourrit l'homme, le miroir de l'autre qui nous renvoie à nous même. « L'homme est un animal social » selon Aristote.

Dans son école maternelle, une amie institutrice demande aux enfants de raconter un moment de la journée qui les a marqués avant de rentrer chez eux. Majoritairement, les enfants ne se seront pas passionnés pour les leçons, les coloriages ou les exercices qu'ils ont reçus, mais feront le récit des interactions sociales qu'ils ont eu dans la cour de récréation. Dès le plus jeune âge, ce sont les relations sociales qui nous marquent et nous nourrissent le plus.

De nos jours, de nombreux occidentaux partent seuls en voyage autour du monde, un sac sur le dos et l'inconnu devant eux. La solitude n'est pourtant pas leur objectif, et ils la trouveront rarement. Ce qui nourrit le voyage et lui donne tout son sens ce sont les rencontres que la vie mettra sur leur chemin. D'autres cultures, d'autres modes de pensée. Des expériences et une certaine contemplation du monde qui construisent l'esprit et le font évoluer. Des rencontres qui font évoluer nos convictions et notre impression du monde.

N'y a-t-il pas dans le théâtre quelque chose de l'ordre du voyage ? Cette rencontre entre comédiens et spectateurs n'est-elle pas un instant privilégié où leurs chemins se croisent le temps d'un instant de vie, avant de se séparer ?

Chacun poursuit alors sa route, plus ou moins marqué par cette rencontre qui va peut-être faire évoluer leur vision du monde, leurs habitudes, leurs convictions...

C'est sur cette rencontre physique que s'appuie Bob Villette, le créateur de la démarche Chemins d'Acteur, pour chercher « le sens du théâtre ». Et c'est dans cette intention d'être un vecteur de rencontre que l'éclairagiste s'engageant sur une de ces pièces devra œuvrer.

La majeure partie des informations et des réflexions qui vont suivre sont basées sur des citations de Bob Villette et d'Agnès Dewitte que nous allons présenter ici :

Bob Villette :

Bob VILLETTE est comédien, metteur en scène et auteur. Il est le créateur de la démarche « Chemins d'Acteur ».

Formé au conservatoire de Rouen dans les années 60, Bob Villette crée sa première compagnie dans les années 70 : la compagnie « les 2 rives » cofondée aux côtés d'Alain Bézu, dans laquelle il continue de se former aux côtés d'autres comédiens et metteurs en scène.

En 1982 il fonde la Comédie Errante, compagnie professionnelle de théâtre établie à Cléon (Seine-Maritime). C'est avec cette compagnie toujours en activité aujourd'hui qu'il mène ses recherches sur une nouvelle proposition théâtrale visant à

« chercher un autre rapport au texte, un autre rapport au spectateur, un autre rapport à la présence de tous ces gens-là dans un même lieu et dans un même temps. »¹⁰

Ce n'est qu'en 2009 que le nom « Chemins d'Acteur » est trouvé pour poser un nom sur cette nouvelle démarche théâtrale.

Bob Villette est l'auteur d'une douzaine de pièces de théâtre, dont sept en direction du jeune public, toutes créées par La Comédie Errante.¹¹

Agnès Dewitte :

Agnès DEWITTE est comédienne et formatrice de la démarche C.A. à l'ENSATT.

Elle est issue du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) où elle a passé trois années dans la classe Michel BOUQUET, et dont elle est sortie en 1982.

Agnès Dewitte partage depuis son activité de comédienne entre La Comédie Errante à Rouen - où elle participe aux expérimentations de la démarche C.A. depuis les premiers temps de la compagnie - et divers metteurs en scène (Roger Planchon, Alain Milianti, Matthias Langhoff).

Intervenante à l'ENSATT depuis 2009, elle y forme les comédiens de 1^{ère} et 2^{ème} année à la pratique de C.A. à l'occasion de deux stages de quatre semaines.¹²

¹⁰ VILLETTE, Bob, interviewé par : GRISEL, Catherine, *Catherine GRISEL reçoit Bob Villette*, RCF Radio « Haute-Normandie » rubrique « Culture et Patrimoine », mardi 13 décembre 2016, disponible sur : <https://rcf.fr/culture/patrimoine/catherine-grisel-bob-villette>, (consulté le 21 avril 2019).

¹¹ Chemins d'acteur, CV Bob Villette, disponible sur <https://www.cheminsdacteur.fr/comedie-errante-compagnie-professionnelle-de-creation/la-compagnie/cv-bob-villette/>, (consulté le 2 juillet 2019).

¹² Chemins d'acteur, CV Agnès Dewitte, disponible sur <https://www.cheminsdacteur.fr/comedie-errante-compagnie-professionnelle-de-creation/la-compagnie/cv-agnès-dewitte/>, (consulté le 2 juillet 2019).

I.2. La rencontre face à la reconstitution théâtrale

La réflexion amenée par cette démarche d'acteurs commencera par remettre en question la « reconstitution théâtrale ». Historiquement, à la manière des conteurs, le comédien monte sur scène pour montrer, raconter, reproduire. Le comédien face à des situations, cherche à reproduire une émotion puisée au fond de lui, dans son vécu. Il fait ainsi de la reconstitution émotionnelle.

Le spectateur est alors totalement passif, observe et, lorsqu'il se laisse porter par l'œuvre éprouve les émotions émises sur scène par empathie pour le comédien.

« Je pense depuis un bon moment maintenant que la formation des acteurs d'aujourd'hui convient beaucoup mieux aux acteurs de cinéma ; dans la mesure où, le fait qu'ils vivent des émotions devant la caméra est une chose plutôt utile.

Au théâtre s'il s'agit de représenter une pseudo-réalité, le cinéma fait beaucoup mieux. Et s'il s'agit pour les acteurs de s'isoler en eux même pour exposer leurs émotions autant faire cela au cinéma.

En revanche au théâtre on peut faire des choses bien plus extraordinaires ! »¹³

Ainsi Bob Villette se positionne assez fermement contre la reconstitution émotionnelle au théâtre, il estime qu'il y a mieux à y faire étant donné que le cinéma serait mieux placé pour « représenter ».

En effet le cinéma est par nature un canal de communication à sens unique entre les acteurs et les spectateurs, qui sont réellement coupés les uns des autres autant par l'espace que par le temps.

Au cinéma on perd la multiplicité des regards des spectateurs en les faisant entrer dans l'œil du réalisateur, au travers de l'objectif de la caméra. Il y a là un regard unique sur l'œuvre, invariable d'une personne à l'autre, d'une projection à l'autre, bien que chaque spectateur ait une réception différente, et que le film soit perçu différemment par chacun selon l'époque, la personnalité ou encore le vécu.

De plus les effets visuels, les images de synthèse et autres moyens exceptionnels inhérents au cinéma sont source d'une narration exceptionnelle. Il peut représenter tant le réel que l'irréel, le rêve ou le futur anticipé, transportant le spectateur hors de lui-même, créant une réelle sensation de décorporation¹⁴ pour le spectateur qui s'oublie l'espace d'un instant, totalement absorbé par l'œuvre.

¹³ VILLETTE, Bob, op. cit.

¹⁴ Décorporation : terme absent du dictionnaire, couramment employé pour désigner une sortie de l'esprit hors du corps physique, une extériorisation de la conscience.

A titre personnel, n'étant pas équipé de télévision je regarde aujourd'hui rarement des films sur petit écran, et me suis plutôt détourné des cinémas depuis que j'habite en ville, préférant passer mes soirées au théâtre. Je ne jette pas pour autant la pierre au septième art, qui m'a fasciné dès mon plus jeune âge.

Ces recherches faisant naître en moi de nouvelles réflexions sur les différences entre théâtre et cinéma, c'est curieux d'y retourner avec un regard neuf que j'ai assisté à l'avant-première du film 53 WARS réalisé par Ewa Bukowska dans un cinéma d'art et d'essai Lyonnais.

J'ai été transcendé par cette œuvre qui m'a permis de nuancer un avis tranché sur la reconstitution émotionnelle et sur le phénomène de catharsis, tout en appuyant l'idée que la forme cinématographique semble être devenue la forme la plus adaptée à la reconstitution historique et émotionnelle, forme auparavant consacrée au théâtre.

Cf. retour détaillé en **ANNEXE 3**.

Ainsi l'évolution du théâtre est comparable à celle de la peinture, qui de la même manière a vu son rôle représentatif évoluer lors de l'apparition de la photographie.

La mission de la création théâtrale est amenée à être remise en cause. Qu'apporte de plus la rencontre avec le comédien aujourd'hui?

S'il reste cantonné derrière un quatrième mur froid comme un miroir sans tain à faire de la reconstitution émotionnelle, peu de choses selon Bob Villette.

Ainsi que reste-il au théâtre sans la reconstitution théâtrale ?

« Il faut s'attarder sur l'une des singularités de l'art théâtral et sans doute la plus importante : la rencontre physique d'acteurs et de spectateurs, qui vont vivre ensemble, dans un même temps, dans un même lieu, le temps d'un spectacle »¹⁵

La rencontre.

La rencontre d'hommes et de femmes venus d'univers différents, et qui se croisent, le temps d'une soirée dans ce temple théâtral. Pas pour « voir », en observateur extérieur tel que l'étymologie du théâtre le suggère¹⁶, mais pour débattre, pour échanger, autour d'une œuvre.

¹⁵Comédie Errante, Quelques mots d'introduction à la démarche « Chemins d'Acteur », disponible sur : www.cheminsdacteur.fr/chemins-d-acteur, (Consulté le 21 avril 2019).

¹⁶Issue du verbe grec theaomai qui signifie "regarder, contempler", Le théâtre serait un lieu d'observation et de contemplation.) source : CNRTL Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr>, (consulté le 27 juin 2019).

Selon Bob Villette, ce que le théâtre garde d'unique c'est la rencontre, et l'échange. L'échange d'idées et d'émotions. Dans la démarche Chemin d'acteurs veut que le spectateur soit placé devant le texte de l'auteur en même temps que l'acteur.

Sur le rôle du spectateur dans la rencontre théâtrale, Maryse Gautier nous partage ses observations faites au jour le jour lors d'expériences de six semaines de régies :

« Certains soirs, les gens viennent de tous horizons [comme chaque soir], et quand ils entrent tout de suite on va sentir que quelque chose ne va pas. Et les comédiens qui n'ont pas vu le public entrer vont le sentir aussi une fois sur scène et ils vont ramer.

Le lendemain il y a toujours trois-cent personnes, dans les mêmes circonstances, mais cette fois-ci la composition du public est bonne, ça opère et c'est un vrai miracle !

[...] Les spectateurs peuvent ne pas avoir conscience que la qualité de leur présence et participation influe dans une certaine mesure à la bonne qualité et à la magie d'une représentation» ¹⁷



4. Une foule de spectateurs, amphithéâtre de Chateaufallon (scène nationale).

« Tous les acteurs ont déjà fait l'expérience de salles qui les portent ou qui les retiennent.»¹⁸

¹⁷ GAUTIER, Mana Maryse, *Extrait d'interview de l'éclairagiste Mana Maryse GAUTIER, réalisée le 28 avril 2019 par Bastien PORTELLI dans le cadre d'un atelier de conception lumière à l'ENSATT, cf. ANNEXE 2, p. 3 - 4.*

¹⁸ VALENTIN, François-Eric, *L'éclairagiste un esprit d'équipe*, Paris, Librairie théâtrale, 1999, p.100.

1.3. Les premières expériences

Interrogée sur la démarche, Agnès Dewitte, comédienne et intervenante à l'ENSATT pour l'enseignement de la démarche Chemins d'Acteur raconte :

« Cette démarche ne s'est pas faite en un jour mais petit à petit. [...] Le premier essai fut d'ailleurs de pousser la méthode Stanislavski le plus loin possible, pour voir ce qu'il en aboutissait. Et il s'est rendu compte que non, ce n'était vraiment pas dans cette direction là qu'il souhaitait aller. »¹⁹

Afin d'appréhender le chemin parcouru par Bob Villette et son équipe durant l'élaboration de la démarche, tâchons de parcourir brièvement les siècles de réflexions théâtrales qui nous ont précédé.

a. Stanislavski “héritier” d'Aristote : La reconstitution émotionnelle

Selon Bob Villette « tout part d'Aristote ».

« Tout part d'Aristote, Aristote se dit " on va essayer de représenter la vie sur scène, d'imiter ". Il a nommé cela Mimésis, de façon à ce que le spectateur arrive devant ce spectacle qui ressemble si possible à la réalité et qu'il puisse s'identifier à l'événement, s'identifier au personnage qu'il a devant lui.

Il vit ainsi par procuration, se purge de ses pulsions, et ressort soulagé du théâtre. Cette façon d'imiter la réalité est toujours le théâtre d'aujourd'hui. Avec des variantes et des esthétiques très différentes bien sûr, mais fondamentalement les acteurs ont toujours pour mission de représenter les émotions, de représenter des événements de la vie réelle ou rêvée. »²⁰

Des siècles après Aristote, nous nous attarderons sur l'œuvre Constantin Sergueïevitch Stanislavski, dont l'enseignement est aujourd'hui dénigré par la démarche présentement étudiée. Stanislavski fait partie des figures majeures du théâtre du XXème siècle. Comme nous, il s'est posé la question existentielle :

« Pourquoi donc montons-nous sur les planches ? Avec quelle intention, dans quel but ? »²¹

¹⁹ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 1.

²⁰ VILLETTE, Bob, *op. cit.*

²¹ STANISLASKI, Constantin Sergueïevitch, *Ma vie dans l'art*, Lauzanne, L'Age d'Homme éd., 1999, p.378.

Son obsession a été de transformer le jeu d'acteur qui doit jouer vrai, jouer juste. Son jeu s'ancre parfaitement dans l'exercice difficile de la reconstitution émotionnelle, « juste », dont il parle avec beaucoup de poésie :

« Regardez [cet acteur] attentivement : il se passe quelque chose en lui. Il est en fait comme un chanteur qui se jette sur un diapason pour trouver la note juste. Voilà apparemment il l'a trouvée. Non, trop bas. Voilà, cette fois il a reconnu le ton juste, l'a compris, senti, réglé, assuré, il y croit, il reprend son calme, et commence à jouir de l'art de sa propre parole. Maintenant il parle en toute liberté, simplement, avec inspiration, mélodieusement. Le rôle glisse comme sur des rails et l'entraîne à sa suite, il y croit. »²²

Stanislavski a œuvré toute sa vie à l'élaboration de « La Méthode » appelée aussi « Système Stanislavski ». On retient dans les grandes lignes de cette méthode qu'elle invite le comédien à chercher l'émotion juste en lui-même, par exemple en se replongeant dans des événements vécus similaires à ceux joués. Ce que l'on retient également du théâtre Stanislavskien c'est la revendication du quatrième mur qu'il construit en abolissant de vieilles coutumes de l'époque. Il était par exemple commun que le public applaudisse les acteurs vedettes au début du spectacle ou à l'entracte, qui saluaient respectueusement comme un orchestre avant d'entamer sa partition, sortant complètement le public de la situation. Or, c'est cette distance entre la narration et la réalité de la salle que Stanislavski souhaite cultiver. Il poussa ces expériences de construction de l'illusion loin dans la mise en scène :

« Nous choisîmes de présenter les pièces sous les coupes les plus inhabituelles, coupes d'angles, portions de pièces plantées juste sur l'avant-scène, avec des meubles tournant le dos au spectateur pour donner l'illusion d'un quatrième mur. La règle voulait que l'acteur se montrât de face ; nous lui fîmes tourner le dos au public [...] »²³

Il désigne lui-même son système comme complexe et difficilement assimilable, souvent incompris par ses détracteurs. Selon lui son système ne peut être compris uniquement avec la tête, il doit toucher au cœur, au sensible, car il repose sur l'émotion. Il déplore certains enseignements qui se revendiquent héritiers de sa méthode alors que les comédiens qui l'enseignent ne la comprennent pas entièrement.

« [Certains comédiens] ne comprenaient pas qu'il était impossible de saisir et d'assimiler ce dont je leur parlais en une heure ou en vingt-quatre ; ils ne voyaient pas qu'il fallait l'étudier systématiquement pendant des années – bien plus, une vie entière. »²⁴

²² STANISLASKI, Constantin Sergueïevitch, *op. cit.*, p. 378.

²³ *Ibid.* p. 245.

²⁴ *Ibid.*, p. 430.

Stanislavski parle de sa méthode comme un chemin spirituel, personnel et inachevé, en constante évolution, impossible à cerner totalement. Cette manière qu'il a de présenter son œuvre ne peut que m'évoquer celle de Bob Villette, qui tout en rejetant « la Méthode », parle de son travail de recherche dans les mêmes termes.

Stanislavski disparaît en 1938. Trois décennies plus tard le comédien Américain Lee Strasberg crée à New-York l'école d'art dramatique Lee Strasberg Theatre Institute, puis prend la tête de l'Actors Studio où il adapte et transmet la « Méthode Stanislavski » à des acteurs dont beaucoup se destinent à une grande carrière dans le cinéma Hollywoodien.

Selon Bob Villette, cette méthode incarne le théâtre classique hérité d'Aristote. « Le lieu d'où l'on voit ». On regarde des gens vivre une situation à laquelle on peut s'identifier. Les comédiens cherchent à créer l'émotion dans l'espoir que le spectateur s'identifie, et par effet catharsis, sorte de la salle plus léger, plus instruit, plus cultivé. Le comédien « digère » alors les mots de l'auteur et restitue les émotions selon son interprétation de la situation.

Mais ces émotions ne sont pas vécues, ni ressenties par le spectateur. Il est passif, il ressent au mieux de l'empathie pour les personnages.

Le spectateur est ainsi emmené ailleurs qu'en lui-même.

Ainsi il semble que la méthode Stanislavski ait trouvé tout son sens dans le cinéma qui se nourrit de la reconstitution émotionnelle. Cependant elle perd son intérêt dans le théâtre rêvé par Bob Villette, qui rêve de détruire le quatrième mur afin de réunir acteurs et spectateurs dans un même lieu.



5. La reconstitution émotionnelle issue de «La Méthode ».

b. Bertolt Brecht et la distanciation du spectateur

Au XXème siècle Bertolt Brecht, metteur en scène, acteur et auteur Allemand, marque son temps par son regard nouveau sur le théâtre. Il veut rompre avec l'illusion théâtrale et faire en sorte que les spectateurs aient conscience d'être en train de regarder une œuvre et non une réalité dans laquelle ils seraient happés, reprenant ainsi les propos de Nietzsche un siècle et demi plus tôt:

« Il nous avait toujours semblé que le véritable spectateur, quel qu'il soit, ne devait jamais perdre la conscience d'avoir en face de soi une œuvre d'art, et non une réalité empirique. »²⁵

Brecht crée des spectacles didactiques avec des panneaux directement adressés au spectateur, et instaure la visibilité des sources lumineuses afin de briser totalement l'illusion naturaliste. Selon lui les projecteurs doivent se trouver dans le champ visuel du spectateur afin de détruire son illusion d'assister à un processus réel. Cela dans le but « d'ébranler l'illusion entretenue par leur invisibilité, de cultiver l'éloignement propice »²⁶ à ce qu'il nomma :

La distanciation.

Il s'agit pour lui de rompre avec le théâtre à l'italienne. Le spectateur ne doit plus se laisser emporter par l'œuvre mais rester bien présent en tant qu'individu, présent et conscient d'assister à une pièce. Il est observateur critique et conscient.

Agnès Dewitte nous explique :

« Stanislavski nous dit : on est derrière le quatrième mur, on fait notre petite cuisine et on donne à vivre ou à revivre au spectateur ce qu'il voit. Le spectateur regarde, reçoit l'émotion de l'acteur et a de l'empathie pour l'acteur. Dans cette émotion-là le spectateur est totalement passif.

Brecht dit : le spectateur doit être actif, ne doit pas être quelqu'un qu'on remplit d'idées, il doit se faire sa propre opinion ou du moins on doit lui donner une opinion. Ce théâtre est cependant assez didactique avec [...] une équipe artistique et technique qui a décidé des éléments qu'il donne au spectateur. »²⁷

Brecht recentre donc sa réflexion sur le spectateur. Et c'est précisément la place du spectateur qui préoccupe aujourd'hui Bob Villetta qui tente de placer le spectateur au centre de la démarche Chemins d'Acteur.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p.33.

²⁶ BRUGUIERE, Dominique, *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud éd., Le temps du théâtre, 2017, p. 9.

²⁷ Agnès DEWITTE, *op.cit.*, p.1

« On aurait envie en tant que spectateur d'être beaucoup plus actif, d'avoir besoin de partager, d'avoir besoin de réfléchir. C'est ce que Brecht demandait à l'époque quand il a fait la critique du théâtre aristotélicien qui était le théâtre de Stanislavski. Il s'est penché sur cette question, il s'est dit :

" Il faut arrêter d'être au théâtre et de se laisser embarquer, essayons de ramener le spectateur à la réalité, qu'il se pose des questions sur ce qu'il voit, qu'il ait un œil critique, qu'il ait un esprit libre. " »²⁸

Le philosophe qui a le plus inspiré Bob Villette dans la création de sa démarche est Jacques Rancière, auteur du livre « *le spectateur émancipé* ».

« Il y fait la remarque que le spectateur aujourd'hui au théâtre n'est pas actif. Il est vraiment hypnotisé, on l'emmène, on l'embarque, il suit pendant la période du spectacle »²⁹

Selon Jacques Rancière il faudrait un théâtre sans spectateur,

« où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs. »³⁰

Celui-ci dans son ouvrage revient sur les théories du théâtre réformé du début du XXème siècle, dans lesquelles Brecht s'inscrit.

« Selon la première [théorie du théâtre réformé], il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif contre celle de l'enquêteur. [...] »

Selon la seconde formule, c'est cette distance raisonneuse qui doit être elle-même abolie. Le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé. Il doit être dépossédé de cette maîtrise illusoire, entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.

Telles sont les attitudes fondamentales que résument le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud. Pour l'un il doit prendre de la distance ; pour l'autre, il doit perdre toute distance.»³¹

²⁸ VILLETTE, Bob, *op. cit.*

²⁹ VILLETTE, Bob, *op. cit.*

³⁰ RANCIERES, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 9.

³¹ RANCIERES, Jacques, *op. cit.*, p. 10.

Il semblerait donc que le travail entrepris dans la démarche Chemins d'Acteur s'inscrive à dans la continuité de ces deux conceptions du théâtre au XXème siècle, celle de Brecht et celle d'Artaud. Pourtant il manque encore quelque chose, et cette chose selon Agnès Dewitte « *c'est pourquoi on est là* ». ³² Une quête de sens, d'objectif.

Beaucoup s'interrogent sur le « comment » du théâtre. La démarche C.A. avant de s'interroger sur le « comment » cherche à soulever la question du « pourquoi ».

Pourquoi fait-on du théâtre ?

« Avec Chemins d'Acteur, on essaye que certes, l'acteur ait une conviction individuelle, mais qu'il soit prêt à la remettre en question, en jeu, en partage avec les personnes présentes : qu'il s'ouvre au débat. » ³³

L'objectif de cette démarche théâtrale est donc d'ouvrir le débat d'idée, cependant le comédien C.A. n'a pas une totale maîtrise de ce débat.

En s'éloignant de la reconstitution théâtrale qui place le spectateur en « témoin passif » de l'œuvre, le comédien va devoir reconsidérer sa place au sein de la représentation. Il ne devra plus se considérer comme seul devant un public, présentant une œuvre et plaçant ses émotions sur le plateau à la vue de tous, mais comme « un parmi les autres ». Le spectateur est alors face aux éléments constitutifs de l'œuvre, et peut ainsi ressentir lui-même les émotions.

« *L'idée serait de dire aux spectateurs venez, " on voyage ensemble " et non pas " vous allez voir on va voyager devant vous, vous allez aimer ! "* » ³⁴

Suivant la logique du parcours Chemin d'acteur, on ne va pas au théâtre pour voir se jouer du théâtre mais pour entrer dans un débat. C'est en cela que l'acteur est invité à ne pas essayer de reconstituer quelque chose mais à le vivre. « *On parle d'une situation, on ne parle pas d'un texte d'auteur, on parle de préoccupations du quotidien.* » ³⁵

« Dans Chemins d'Acteur on n'est pas dans une reconstitution émotionnelle. L'émotion c'est chez le spectateur qu'elle doit être. Pas chez l'acteur. L'acteur donne au spectateur les éléments constitutifs de l'émotion. Et l'émotion est chez le spectateur. Et c'est bien l'émotion que souhaitait l'auteur. » ³⁶

³² DEWITTE, Agnès, *op. cit.* p. 1.

³³ *Ibid.*

³⁴ VILLETTE, Bob, *op. cit.*

³⁵ VILLETTE, Bob, *conférence à l'ENSATT dans le cadre du stage « Chemins d'Acteur », 26 février 2019.*

³⁶ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 4.

II - Le stage

"Chemins d'Acteur" :

analyse de la démarche



La démarche « Chemins d'Acteur » est à ce jour une démarche centrée essentiellement sur le travail des acteurs et transmise uniquement oralement.

A l'heure où sont écrites ces lignes il n'existe donc aucun ouvrage de référence de quelque forme que ce soit qui recenserait, décrirait ou transmettrait les outils développés au long de l'avancée de la démarche, outils qui sont d'ailleurs en constante évolution.

Une association de loi 1901 nommée « Avec Chemins d'Acteur » a été créée en 2011 dans cet objectif, mais n'a pas encore publié à ce jour.

C'est donc avec beaucoup d'intérêt et en toute humilité que je vais tenter d'exposer ici les outils qui m'ont été transmis durant ce stage tout en attirant l'attention du lecteur sur le fait que les descriptions faites dans ce chapitre reposent sur ma compréhension et mon appréciation propre de la démarche, à la suite de quatre semaines de stage sans aucune expérience de jeu préalable.

Cette partie de ce mémoire d'étude est issue en partie du journal que j'ai tenu durant ce stage, écrit de ma propre initiative en tant qu'observateur, et ne représente donc en aucun cas un support de travail validé par Bob Villette, par l'association « Avec Chemins d'Acteur » ou par la « Compagnie Errante ».

I.1. A la croisée des chemins

Cela faisait plusieurs mois que j'avais entendu parler du stage « Chemins d'Acteur ». Mes responsables de formation en parlaient avec beaucoup d'enthousiasme, ayant eu de très bons retours des anciens étudiants en lumières y ayant assisté. Les comédiens cependant en parlaient avec plus d'appréhension. Il semblerait que la méthode bouscule beaucoup des habitudes de jeu bien ancrées.

En ce mardi 5 février 2019 j'ai donc rencontré Agnès et l'équipe de stagiaires : 5 acteurs, 5 actrices et 3 metteuses en scène - venus participer au stage en tant qu'actrices. Tous et toutes sont en deuxième année d'étude, et ont déjà suivi un premier stage en première année.³⁷

Acteurs et actrices participant au stage :

- Éléonore ALPI
- Léandre BENOIT
- Jacques-Joël DELGADO
- Marie DEPOORTER
- Adrien FRANÇON
- Katell JAN
- Heidi JOHANSSON
- Benoit MOREIRA DA SILVA
- Clara PAUTE
- Léonce PRUVOST

Metteuses en scène participant au stage :

- Sarah DELABY-ROCHETTE
- Marie DEMESY
- Lucile LACAZE

Quant à moi j'aurais la double casquette d'apprenti comédien découvrant à la fois la scène et la démarche, et celle de concepteur lumière missionné pour mettre l'œuvre en lumière et permettre aux comédiens de travailler dans celle-ci.

Nous faisons un petit tour à la table dans le Hall de la salle Terzieff pour un tour de planning du mois : les deux premières semaines de travail auront lieu au théâtre Terzieff où je me concentrerais sur le jeu, l'œuvre et l'assimilation de la démarche, les deux suivantes en salle Lerrant 1 & 2, où aura lieu la présentation finale seront d'avantage mouvementées pour moi en raison de la conception lumière à faire en parallèle de mon travail de comédien, et en dehors du temps de travail des comédiens. Il s'agit des deux plus grandes salles de l'école.

³⁷ Les élèves comédiens de l'ENSATT suivent quatre semaines de stage C.A. en première année, et 4 autres en deuxième année.

Le cadre de travail est fixé : à l'intérieur de la salle pas de conversation privée. L'espace doit devenir un lieu théâtral basé sur l'échange à voix haute. Chacun doit être inclus dans chaque conversation quelle que soit sa position dans la salle.

Un grand tableau sera plus tard installé permettant aux comédiens d'y épingler des éléments permettant de murir leur réflexion sur l'œuvre étudiée.

L'œuvre :

Le stage s'articulera autour d'une mise en scène de l'œuvre « *Le comportement des époux Bredburry* » écrit par François Billetdoux et paru en 1955. Cette œuvre des années cinquante relate l'histoire atypique d'une femme qui vend son mari. L'œuvre est ainsi pleine d'éléments permettant la réflexion entre autre sur la place de l'homme et de la femme au sein d'un couple, l'amour, la virilité, la rupture etc.

Le texte a été découpé pour les besoins du stage afin de répartir les temps de scène des comédiens. Ainsi les rôles seront tournants, et un des rôles : celui de John, a même été scindé en deux sur certaines scènes. Aucune mise en scène n'a été définie à l'avance, tous les éléments constitutifs de la mise en scène seront ainsi amenés par les comédiens au fil des répétitions, sous la direction d'Agnès qui tiendra le rôle de metteuse en scène.

Je prends connaissance du texte et de la scène qui m'est confiée. Les comédiens ayant eu le texte en amont sont tenus de l'avoir déjà appris. La journée va commencer d'emblée par un filage sans que les comédiens n'aient fait de lecture auparavant, ils ont simplement appris leur texte de manière individuelle. La nouvelle les a laissés dans un état de stupeur et d'anxiété à l'idée de ce qu'ils allaient devoir accomplir, ce n'est apparemment pas pour eux une méthode de travail habituelle.

La répétition commence, sans que j'aie été mis au courant des instructions particulières données aux comédiens pour avancer dans la méthode enseignée par Agnès. Les textes étant encore mal sus, un système de souffleur est mis en place : deux élèves dans l'assistance suivent le texte et le soufflent lorsque le comédien lève la main pour appeler à l'aide.

C'est un spectacle assez particulier qui s'offre à mes yeux sans que j'aie alors les codes pour comprendre le travail en cours. Les comédiens marchent comme des robots, sans vraiment se regarder et avec une ponctuation assez particulière dans la diction. En fait, on dirait qu'ils font exprès de mal jouer.

Je suis donc placé face à une énigme, qui s'éclaircira jour après jour à force d'observation et d'écoute attentive des éléments constitutifs de la démarche qui me seront donnés un par un par Agnès.

Car cette démarche est faite de règles, et l'une d'elle me prive de toute explication des comédiens :

On ne parle pas de la démarche!

II.2. La préparation : axes, enjeux et partenaires

Chaque séance de travail commence par une préparation. Ce rituel à la fois protocolaire et flexible est un appel à la concentration, une invocation de l'instant présent, un recentrage énergétique. Elle permet au comédien de s'ancrer dans le lieu, d'entrer en conscience de lui-même et de son environnement. Espaces, lumières, objets, partenaires qui l'entourent et avec qui il va devoir entrer en résonance dans un échange à double sens basé sur l'écoute et la réception. De manière plus individuelle, cette préparation permet au comédien de se remémorer pourquoi il est là. Qu'est-il venu dire, quelles sont les idées fortes qu'il va devoir défendre? Il y a des enjeux, et toute l'énergie du comédien doit être concentrée et disponible.

On pourrait décortiquer ces séances de préparation en plusieurs étapes successives puis simultanées.

- La connexion au corps
- La connexion à la voix
- La connexion au lieu
- La connexion aux partenaires
- La connexion aux enjeux



7. « Mes axes sont... », durant l'exercice de préparation, au moment de prendre la parole l'acteur commence par nommer ses « axes ».

a. Axes, partenaires de jeu et lieu théâtral

La deuxième journée a débuté par une prise de possession des lieux. Agnès compare le lieu théâtral à un logement : lorsqu'on emménage dans un endroit on ne s'y sent pas tout de suite chez soi, on peut le trouver trop grand, trop petit, trop bas... Finalement les journées passent, et on trouve le moyen de l'aménager, de le vivre, d'y mettre son empreinte bref de s'y sentir chez soi.

Ainsi nous sommes invités à prendre possession des lieux en évoluant dans l'espace, sautant, criant, courant... De bon matin, le premier avantage est de sortir d'une passivité post-réveil et de mettre tout le monde dans le même bain !

L'éclairagiste Maryse Gautier dont je trouve le discours très proche de la démarche C.A. me rappellera plus tard à quel point l'espace modifie le spectacle :

« Ce n'est pas une réexécution dans chaque lieu, c'est comment ce lieu-là accueille, comment le spectacle se modifie dans ce lieu avec les comédiens et comment on continue d'évoluer avec tout ça. »

Lors de la préparation, le comédien est invité à évoluer dans tout l'espace du lieu: l'espace scénique autant que l'espace public. C'est une étape importante de la préparation qui vise à repousser le quatrième mur. Ayant exercé dans de nombreuses salles Agnès Dewitte raconte :

« Quand on entre dans une nouvelle salle il faut se mettre à la place du spectateur, faire le chemin qu'il va faire, aller s'asseoir dans la salle pour se mettre à sa place... Ici par exemple on se rend compte que les sièges sont très durs, on peut se rendre compte que l'accès au théâtre est difficile, boueux... Cela va créer l'intimité avec le spectateur avant même qu'il entre dans la salle. On ne va pas savoir ce qu'il pense mais on va s'être mis à sa place. »³⁸

Il se connecte à son corps par quelques exercices sportifs : accélérations, décélérations, sauts, étirements...

« Il faut aller dans les gradins, s'asseoir... La préparation se passe dans l'ensemble du lieu et pas uniquement par le petit espace scénique »³⁹

³⁸ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.* p. 12.

Dans le même temps sa conscience doit s'ouvrir à ce qui l'entoure : la spatialité du lieu, l'espace, les décors, les lumières. Il se fixe des repères aux quatre coins de la salle, en trois dimensions : radiateurs, extincteurs, blocs secours seront autant d'objets à personnifier pour l'aider à rayonner d'un dôme d'inclusion tout autour de lui jusqu'au-dessus de sa tête où il peut imaginer un nuage.

Un autre moyen parlant de créer ce dôme au-dessus est d'imaginer qu'un cintrier patiente au deuxième service et doit également être inclus au dialogue. Ces éléments spatiaux très précis s'appellent « **les axes** ». Le comédien est invité à les connaître, et à s'adresser à eux en toutes circonstances.

A mesure que ma compréhension de la démarche avançait, j'ai fini par comprendre et par remarquer à quel moment le comédien parle à ses axes, et à quel moment il les oublie.

Je le ressens ainsi : le comédien conscient de ses axes portera sa voix et son énergie dans tout l'espace. On se sentira concerné où que nous soyons, comme s'il s'adressait directement à nous de l'autre bout de la salle.

A l'inverse lorsque le comédien oublie ses axes, il aura l'air de parler seul, ou de parler uniquement à ses partenaires de jeu. En tant que spectateur on peut alors se sentir laissé, comme celui qui est de trop dans une conversation qui ne le concerne pas. Ou être ramené à l'état d'observateur extérieur.

Ces axes ont donc pour cible des objets personnifiés et immobiles à qui l'on s'adresse, ils deviennent donc des partenaires au même titre que les partenaires humaines que sont les acteurs, les spectateurs, le régisseur et toute personne présente dans la salle.

« Je dis souvent que la femme de ménage qui passerait et commencerait à aspirer deviendrait ma partenaire! Le metteur en scène dans la salle est également mon partenaire. »⁴⁰

Et réciproquement, les partenaires sont également des axes à qui s'adresser au même titre que l'extincteur du fond de la salle et que le projecteur du milieu sur le pont de contre (si nous l'avons décidé).

Cependant, le premier des partenaires et le premier des axes est toujours le spectateur. Le spectateur de manière individuelle, et non le public en tant que masse uniforme. Le comédien doit donc s'adresser individuellement à chaque spectateur en priorité, comme si une multitude de fils le reliait à chacun d'entre-eux, à chacun de ses axes.

Le premier jour de la troisième semaine de stage nous avons déménagé en salle Lerrant. La matinée et le début de l'après-midi a été consacrée au montage que nous avons réalisé tous ensemble. J'ai ainsi eu à diriger une dizaine de comédiens

⁴⁰ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 2.

inexpérimentés mais volontaires afin que l'installation technique laisse le plus vite possible place aux répétitions.

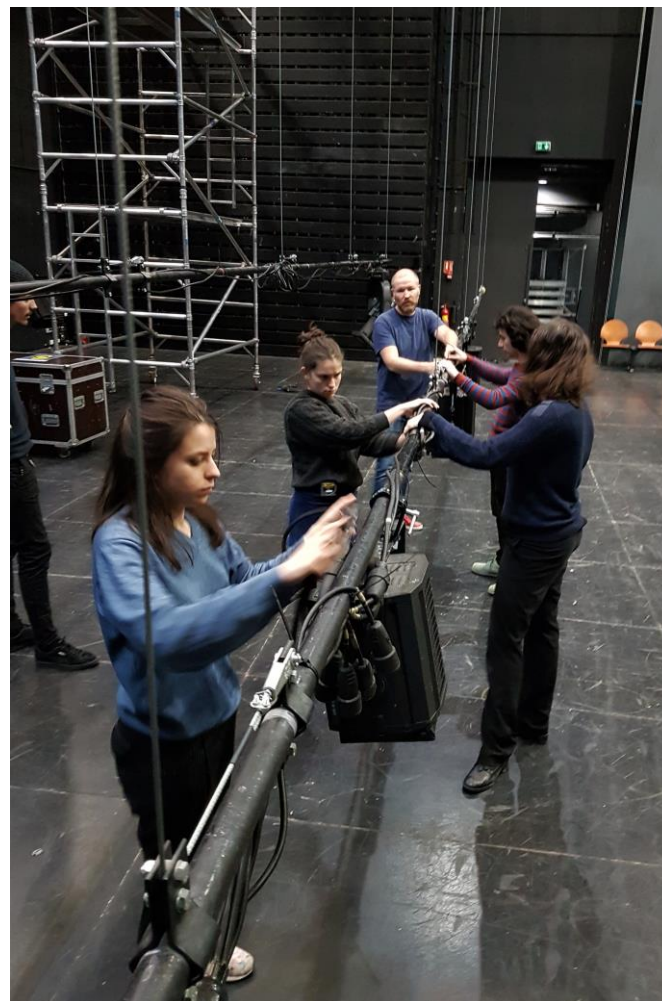
J'ai retrouvé avec plaisir l'ambiance du lieu théâtral en chantier auquel je suis familier, ayant travaillé plus d'une année comme électro dans un grand théâtre. Il était curieux de découvrir cet espace de jeu avec les mêmes personnes que les semaines précédentes mais cette fois-ci dans un contexte technique. Je courrais partout, non pas pour m'échauffer et apprivoiser l'espace à la manière des exercices de préparation d'acteurs, mais bien pour brancher, régler, vérifier, relever des adresses DMX... Elevant la voix pour me faire entendre de part et d'autre de la salle, montant, descendant les échelles, faisant danser les porteuses et les garnitures... Voilà comment j'ai toujours apprivoisé l'espace par le passé. Une fois le montage terminé, on connaît chaque recoin de la salle, chaque crochet, chaque élingue, chaque prise... On se sent chez nous, un peu comme à la maison après avoir tout rangé et tout nettoyé nous-même, on crée un lien avec le lieu de par la sueur qu'on y a versé !

Cette installation technique à laquelle chaque stagiaire a participé a plus qu'un but utilitaire, elle permet au comédien qui a mis la main à la pâte de ressentir cette familiarité avec le lieu. De se sentir chez lui, et non pas invité dans un lieu préparé à l'avance à sa venue.⁴¹

« Ici les comédiens ont participé à l'implantation lumière, ils ont accroché un projecteur, [...] ils ont créé un lien avec lui.

Le fait de parler avec ce projecteur, tout en sachant qu'il ne va pas répondre, créé une intimité avec ce point précis.

C'est toujours plus facile de parler avec un point qui est devant nous plutôt qu'avec un point qu'on a dans le dos. Pourtant c'est ce qu'on a dans le dos qui crée l'espace pour le spectateur. Donc, parler plus précisément, plus intimement, avec ce point qu'il a dans le dos va permettre à l'acteur d'être dans l'ensemble de l'espace plus facilement. »⁴²



8. Installation de « partenaires » sur une porteuse.

⁴¹ Cf. III.1.a. *Mobilité des fonctions au sein de l'équipe.*

⁴² DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p.2.

b. Préparation au débat d'idée : les enjeux

Il y a maintenant la question du « pourquoi est-on là ».

Pour exprimer ce pourquoi, le terme « débat d'idée » a été adopté dans la démarche. C'est le débat d'idée qui va être porté sur le plateau entre les spectateurs et les acteurs autour de l'œuvre.

Il y a donc la question des enjeux.

« Enjeu » est un terme phare de la démarche C.A.

Les enjeux sont les convictions que le comédien va venir poser sur le plateau afin de les défendre et de les questionner lors du débat d'idée qui va avoir lieu entre les différentes personnes présentes. Et c'est au texte de l'auteur qu'est confiée d'orchestrer ce débat d'idée. On ne peut pas changer le texte, on lui fait confiance pour traiter le sujet. Cependant on peut changer l'intention, ce qu'il se passe autour.

Ce sont ces enjeux que le comédien se doit d'avoir en tête afin de se souvenir à tout moment de ce qu'il est venu faire ici.

Quels sont les enjeux de cette pièce ? Quels sont les enjeux du rôle que le comédien s'est vu confier ? Quels sont les enjeux particuliers de cette scène qui va se jouer ?

Autant de question qui se posent dès la première lecture de l'œuvre et qui continuent d'être soulevées chaque jour de travail. En amont, l'acteur se doit de préparer une liste d'enjeux, comme il ferait « une liste de course »⁴³ selon les mots d'Agnès Dewitte.

A titre d'exemple ma liste d'enjeux pour la scène dans laquelle j'intervenais (III.2) était :

- On peut très bien être un homme au foyer
- Nous ne sommes pas obligés de travailler pour vivre
- On a le droit de vivre hors des normes sociales
- On peut être amoureux de plusieurs personnes au cours de sa vie
- Il faut être fidèle en amour
- L'amour peut être destructeur
- Nous devons nous séparer des amours toxiques
- On peut se tromper sur ses sentiments

Au début du travail je n'avais pas listé mes enjeux, je réfléchissais au début de chaque répétition afin d'en trouver un, je n'en avais d'ailleurs peut-être qu'un ou deux. Cette liste s'est affinée au long du travail, au fil des répétitions, alors que ma compréhension de la scène et de l'œuvre changeait.

⁴³ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 11.

Cette liste est personnelle et unique, elle est créée par le comédien en fonction de son rôle, du contexte de la scène, de la compréhension et des convictions personnelles du comédien.

Il existe une deuxième liste d'enjeux qui porte sur l'œuvre intégrale afin de servir de fil directeur, de lien entre les différentes scènes. Durant ce stage, le même rôle était partagé par plusieurs comédiens afin répartir équitablement les temps de scène de chacun. Cette liste d'enjeux portant sur toute la pièce était alors d'autant plus importante qu'elle permettait de comprendre l'évolution du personnage au fil de l'œuvre, bien que nous n'en portions qu'une partie. Pour le rôle de Jonathan que je portais le temps d'une scène la liste d'enjeux au niveau de l'œuvre aurait pu être :

- Un homme véritable doit être dominant
- Un homme peut avoir plusieurs femmes
- L'art est inutile dans une vie bien remplie
- Les rôles peuvent être inversés dans le couple

Les enjeux sont de courtes phrases affirmatives, des convictions, qui s'appuient sur le texte et qui vont être remises en question. Ceux-ci doivent donner au comédien la force de les défendre par la suite. Il ne faut donc pas poser des enjeux contraires au sens du rôle.

Il ne s'agit pas des propres convictions de l'acteur mais de celles du rôle qu'il porte. Le comédien ne doit pas défendre coûte que coûte ces convictions mais les questionner, il est d'ailleurs invité à douter.

Durant la préparation, en même temps qu'il évolue dans l'espace comme énoncé précédemment, l'acteur se remémore les enjeux qu'il va porter. Pas forcément toute la liste, parfois un ou deux. Mais il s'en imprègne et il se prépare à les défendre. Bien que les enjeux soient personnels, parfois le metteur en scène pratiquant la démarche peut demander au comédien d'énoncer ses enjeux.

« Les enjeux sont propres à chacun. En entendant les enjeux de chaque acteur le metteur en scène va parfois comprendre pourquoi il y a un contre-sens, pourquoi on ne va pas tous dans le même sens, pourquoi il y a quelque chose qui « ripe » ... »⁴⁴

⁴⁴ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 10.

c. Prise de parole

Le temps de préparation est défini en début de préparation en accord avec les comédiens. Parfois cinq minutes, parfois dix...

Puis un comédien s'arrête, s'ancre dans l'espace et prend la parole.

Tout le monde arrête alors sa préparation pour l'écouter. En stage, le comédien est invité à nommer ses axes à haute voix. Le premier de ceux-ci doit être invariablement « chacun d'entre vous partenaires spectateurs », à moins que la salle soit vide bien entendu, mais le travail Chemins d'Acteur reposant sur le rapport au spectateur, il est en général prévu qu'il y ait du monde dans la salle.

Dans notre cas il y avait au moins la formatrice et le régisseur, puis les comédiens qui ne jouent pas la scène en question. Il nomme ainsi chacun de ses axes à voix haute en tâchant de lui parler, d'inclure tout l'espace.

Puis, il lance un de ses enjeux, avec ses propres mots, parfois de manière crue. Il lance ces enjeux de manière affirmative en fixant tous à tour chacun de ses partenaires, en tâchant de leur parler. Il attend une réponse pour avancer dans son débat d'idée. Cette réponse ne sera pas orale, il est le seul à parler, mais il doit être dans une attitude de réception, et sans mots, recevoir les réactions de ses partenaires afin de faire évoluer son débat d'idée.

Textuellement, cela ressemble à un monologue d'une personne se questionnant et se répondant elle-même. Mais les répliques ne doivent pas être anticipées, elles doivent être ressenties et spontanées. La dernière phrase de cette réflexion doit découler sur une réplique du texte, en lien avec le débat d'idée formulé.



9. Acte II scène2, la salle d'attente.

d. Le Bilan

Une fois les enjeux terminés, et sans transition, le comédien fait lui-même le bilan à haute voix de ce qui vient de se passer, en employant les termes précis de la démarche Chemins d'Acteur et en évitant de tomber dans le retour émotionnel.

Comment a-t-il vécu cela ? Etait-il bien présent dans tout le lieu ? Parlait-il bien à ses axes ? Son enjeu était-il juste ? Etait-il en réception de ce qu'il se passait ?

Il sera souvent demandé au comédien de faire son auto-bilan, pas seulement après la préparation mais aussi après les séances de travail ou les présentations publiques.

« Souvent en termes de bilan les acteurs savent dire ce qui est négatif, il faut savoir dire aussi ce qui est positif ! C'est ainsi qu'on arrive à construire son chemin dans un rôle, dans un spectacle, en sachant être actif, comme on essaye que le spectateur le soit. Être actif dans l'élaboration du projet, avoir des outils, et avoir sa grille d'évaluation. La grille d'évaluation que j'ai pour les étudiants est la même que j'ai pour moi même quand je travaille en tant qu'actrice. »⁴⁵



10. Acte I scène 5 : dans la chambre de Jonathan. Premières séances de travail en salle Terzieff.

⁴⁵ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p.8.

II.3. Les outils

Afin d'aider les comédiens à aller vers les objectifs fixés trois outils appelés « segmentations » ont été inventés. Ces outils sont à première vue très contraignants et difficiles à appliquer car ils ne découlent pas d'un comportement naturel. L'apprentissage de ces outils peut donner l'impression de régresser dans la pratique théâtrale, ils sont la raison pour laquelle lors de la première répétition le comportement des acteurs m'a semblé si étrange, robotique voire faux. Cependant une fois maîtrisés, l'acteur peut choisir de les utiliser ou non. Ils sont des cordes ajoutées à son arc qui permettent d'inclure vraiment le spectateur et de focaliser l'attention sur le propos.

« Au début [La pratique des outils] est compliquée [pour les stagiaires], ils les appellent des "contraintes", et je leur réponds "non ce sont des outils, des aides !" »⁴⁶

a. La segmentation regard / parole

La première segmentation est dans la dissociation du regard et de la parole.

Le comédien peut regarder son partenaire acteur quand il le souhaite, **excepté lorsqu'il lui parle.**

Grace à cette contrainte, le comédien se souvient qu'il parle également et surtout à ses partenaires spectateurs, et, privé du regard de son partenaire de scène, il les regarde lorsqu'il parle. Cela évite aux comédiens de se retrouver seuls dans leur bulle sous le feu des projecteurs, cantonné derrière le quatrième mur. En élargissant le regard aux quatre coins de la salle, ils élargissent cette bulle d'inclusion à toute la salle.

« On est ensemble... Donc plus vous allez agrandir l'espace, plus on va être de partenaires, moins vous allez être les yeux dans les yeux avec votre partenaire de scène parce qu'on est tous ensemble. »⁴⁷

⁴⁶ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, p.6.

Comme lors de l'exercice d'enjeux fait durant la préparation, le comédien doit parler à tous et sentir dans le regard de ses partenaires et du public leur réponse. Comme lors d'une conversation à deux personnes, tout n'est pas dans la parole, le regard et le corps parlent beaucoup. Il s'agit pour l'acteur d'avoir une conversation à cent ou à mille selon la jauge du spectacle. Le public ne doit ainsi pas être considéré comme une masse vague, mais comme une multitude d'individus propres à qui l'on parle en personne.

« La parole n'est ni projetée, ni adressée au public. Mais le comédien doit faire en sorte de ne pas être les yeux dans les yeux avec son partenaire au moment où il lui parle. Cette segmentation-là est créée pour que le comédien arrête d'être les yeux dans les yeux avec son partenaire et oublie tout le reste. [...] »

La première année de stage c'est tout ou rien. Puis en 2^e année, je leur dit : "maintenant que vous savez le faire, choisissez !" L'essentiel c'est qu'en tant que spectatrice je ne me dise pas "ça y est ils m'ont encore lâché, ils oublient que je suis là !" »⁴⁸



11. Acte II scène2, la salle d'attente. Photographie argentique.

⁴⁸ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 6.

Expérience personnelle :

Mon premier réflexe en découvrant le travail d'acteur a été de fixer ma partenaire actrice afin de me réfugier dans l'intimité habituelle d'un dialogue à deux personnes, ou bien, en prenant conscience de cela, de fixer mon regard dans le vide devant moi comme si je scrutais une punaise enfoncée dans le quatrième mur. J'ai essayé de faire abstraction des spectateurs qui me regardaient, laissant mon regard se perdre dans les sièges vides du haut de la salle.

Et, dans cette fuite du regard du spectateur j'ai éprouvé une grande anxiété. Le lendemain en répétant la même lecture, je me suis efforcé de chercher du regard les personnes présentes. J'ai été étonné de sentir le poids des regards s'apaiser en acceptant qu'un échange visuel s'opère. Le regard tant craint des spectateurs ne semblait finalement pas être si agressif. Les regards que j'ai croisés étaient, au pire d'une absence somnolente, au mieux bienveillants et intéressés. Il était encore difficile pour moi d'accepter d'être au centre de l'attention, de me sentir le droit de monopoliser l'attention de plusieurs personnes en même temps qui ne font rien d'autre à cet instant que de m'écouter et de m'observer.

J'étais habitué à ces échanges de regard en étant spectateur. C'est déjà là quelque chose de fort de regarder quelqu'un que vous ne connaissez pas évoluer sur scène. Il y a quelque chose d'intrusif, et lorsque les regards se croisent, quelque chose se produit. Avec plus ou moins de force selon la présence du comédien, mais il y a dans cet échange entre la salle et le plateau comme une alchimie, une énergie partagée. Le public donne l'énergie, il est la batterie, le plateau est la machine.

L'attention, la concentration du public sur le comédien crée en lui comme une surcharge énergétique qu'il doit apprivoiser pour ne pas exploser. En moi qui n'étais pas habitué à ces sensations, cela s'est manifesté en premier lieu par des tremblements nerveux incontrôlables. Comme si j'étais incapable de canaliser cette énergie que l'on me donnait. Heureusement cela a beaucoup évolué en peu de temps.



12. Acte III scène 2 : Chambre de Jonathan.

b. La segmentation geste / parole

La deuxième segmentation porte sur la dissociation de la parole et du mouvement.

Elle est fondée sur cette loi animale qui reporte instinctivement notre attention sur tout ce qui est mouvant, au détriment de l'écoute. Les comédiens ont donc pour instruction de **ne pas effectuer de mouvements ou de déplacements lorsque quelqu'un parle**, afin de ne pas détourner l'attention de sa parole. Ils doivent également se déplacer en ligne droite, jamais de manière courbe, pas de zig-zag ni d'hésitations pour ne pas brouiller l'analyse du mouvement par des éléments inutiles.

« Le comédien bouge quand il veut, excepté quand quelqu'un parle (lui ou un autre acteur). Si quelqu'un parle, plus personne ne bouge. [...] Il n'y a plus de déplacements, plus de gestes, par exemple se gratter la joue c'est un geste...

Ils commencent à se rendre compte de ce que c'est qu'un geste. Avant ils ne s'en rendaient pas compte. [...] Au final, ils comprennent qu'ils ont un langage du regard, un langage du geste, un langage du silence, un langage de la pensée... »⁴⁹

c. La segmentation pensée / parole

Ce langage de la pensée rejoint la troisième segmentation : c'est la dissociation des pensées par rapport aux paroles, qui est encore assez peu abordé à ce stade de la formation.

« Il y a une autre segmentation plus compliquée à partager mais assez simple à énoncer : C'est la segmentation pensée / parole. C'est à dire que le comédien met 100% de son énergie à recevoir pendant qu'il parle. [Il reçoit] ce qu'il se passe. Donc tout. Ce qu'il fait qu'il va plus réagir à ce qu'il se passe qu'à ce qui est dit. [...] Ça veut dire avoir des acteurs qui ne s'écoutent pas parler. »⁵⁰

Agnès Dewitte nous l'explique ainsi :

« On est en train de penser tous les trois. Certains se taisent, d'autres parlent, mais on est tous en train de penser. Et ce que tu penses, quand je suis en train de parler je le reçois. Bien entendu je ne suis pas sûre de ce à quoi tu penses, mais ce que je reçois vient influencer ce que je dis, sur la façon dont je le dis, et sur les mots que j'emploie... »⁵¹

⁴⁹ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

d. L'interrogation permanente

J'ai classé comme quatrième outil ce que j'ai nommé « l'interrogation permanente ». Il s'agit là d'un exercice particulièrement difficile et assez désappointant, enseigné aux élèves de l'ENSATT en première année de stage qui consiste à remettre en question chaque réplique, et ainsi tourner chaque phrase de manière interrogative.

C'est en tout cas ainsi que me l'a expliqué un comédien stagiaire le premier jour de stage, bravant l'interdiction formelle de parler de la démarche. J'ai ainsi commencé à comprendre l'étrange façon qu'ils avaient de parler. En écoutant le premier filage j'avais été déconcerté par certaines étrangetés : « Je m'appelle inspecteur Coogle ? »

Mais l'objectif de cet outil semble justement de laisser place à l'incertitude. Comme pendant les enjeux, de rester réceptif à ce que les partenaires renvoient, et ainsi remettre en question nos convictions, notre compréhension de l'œuvre. Selon Agnès il y a bien des manières d'exprimer l'interrogation et les stagiaires acteurs n'en emploient pour la plupart qu'une seule à l'heure actuelle, ce qui crée des phrases à l'intonation étrange pendant les phases de formation.

Cet outil est enseigné de manière très stricte au départ, mais une fois assimilé le comédien est invité à s'en affranchir et à ne l'utiliser que lorsqu'il le juge nécessaire.

Pour conclure sur les outils :

Ces différents outils sont sans nul doute désappointant pour l'acteur en formation qui semble avoir désappris à marcher et à parler, il titube, se raidit et balbutie, concentré sur chacun de ses gestes et de ses mots.

De la même manière que l'homme qui apprend à skier est pris d'une grande raideur et semble ridicule aux premiers jours, la phase d'apprentissage est pourtant obligatoire en ski comme dans toute pratique.

Ce n'est ainsi que lorsque ces outils deviennent des automatismes, que comme le « planter du bâton » l'acteur les utilise sans y penser, que l'on peut enfin voir réellement la présence incroyable que l'acteur dégage, enfin sorti de lui-même pour communier avec tous.

II.4. Indicateurs et notion de rôle théâtral

a. Les indicateurs

Au cours des premiers jours de travail sur « *le comportement des époux Bredburry* », nous introduisons les indicateurs costumes, et accessoires.

Le terme « indicateur » est utilisé dans la démarche Chemins d'Acteur pour définir un accessoire, un costume, un élément de scénographie, de lumière, de son... Ayant pour but de donner une information claire au spectateur, jouant ainsi sur la compréhension de l'œuvre.

Il s'agissait par exemple pour le rôle de Jonathan d'une simple chemise rose dans la première partie de la pièce, pour souligner le côté « artiste efféminé » du personnage.

Dans l'acte suivant l'indicateur costume de Jonathan devenait un bleu de travail boueux, avec des bottes en caoutchouc, pour indiquer le lieu (la ferme), et l'évolution du personnage devenu plus actif.

L'indicateur costume parfois un peu « cliché » aide le spectateur à « catégoriser » l'acteur. Cet élément de costume simple était également dans le cadre du stage un liant efficace aidant à identifier le rôle porté par des comédiens différents d'une scène à l'autre. Cet indicateur permet au comédien de se décharger d'une reconstitution encombrante d'un rôle. Par exemple, un comédien à qui l'on pose une couronne sur la tête n'aura plus à « jouer » le roi pour faire comprendre son statut social. Il sera de fait admis qu'il est le roi, et l'attention du comédien peut se porter sur autre chose.

« On parle d'indicateurs. C'est à dire qu'il n'y a plus de scénographie dans le sens d'une reconstitution. On va d'avantage indiquer un signe qui va permettre au comédien de ne plus avoir à jouer psychologiquement ce que l'on indique. Le signe suffit. »⁵²

⁵² DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 3.

b. Porter un rôle : Le non-jeu

« Ne pas jouer », c'est une proposition clé de la démarche. Le comédien ne doit pas porter un regard extérieur empreint de jugement pour le personnage qu'il incarne, et chercher à l'interpréter, mais chercher à porter ce rôle avec ce qu'il est lui. Il ne doit pas chercher à être quelqu'un d'autre, mais être lui-même, comédien sur scène, portant les mots de l'auteur devant le spectateur.

« Chemins d'Acteur propose au comédien de ne pas jouer, en essayant de ne pas s'appropriier le texte mais de le partager avec les spectateurs en partant simplement de qui ils sont.

Il s'agit de s'intéresser d'avantage aux propos tenu par l'auteur qu'à la façon dont ses propos vont être tenus.

On va essayer d'éviter toute démonstration émotionnelle. L'émotion, on cherche à la créer chez le spectateur. Ce n'est pas l'acteur qui montre cette émotion ; il la provoque, il la construit, et il en donne surtout les éléments constitutifs. Comme c'est une pratique qui repose sur l'écoute de l'autre, on va aller chercher la relation à l'autre. Cela veut dire apprendre à connaître 'l'autre', et gérer la relation. »⁵³

c. Réflexions sur le rôle théâtral

En enfilant pour la première fois un costume, j'ai compris le rôle théâtral de la même manière que je comprends le rôle social. La société ne s'articule-t-elle pas comme une grande œuvre théâtrale où chacun joue un rôle ? Ces rôles pouvant même être redistribués d'un instant à l'autre. L'uniforme, ou le style vestimentaire est quelque chose de fort pour cela, un indicateur, rappelant aux autres et à nous même quel rôle nous tenons ici. Un policier est-il toujours un policier une fois son uniforme enlevé ? Cela n'apparaît pas en tout cas au premier coup d'œil.

Jadis, les militaires avaient interdiction d'être vêtus en civil même en dehors de leurs heures de service, de façon à ce qu'ils se souviennent de qui ils sont : un soldat, en « permission » seulement.

A titre personnel j'ai eu l'occasion d'observer mon changement d'attitude en changeant de style vestimentaire. Un uniforme, un tablier, une blouse, un t-shirt d'entreprise... Une chemise, des baskets ou des chaussures de ville nous font changer de rôle. On ne marche pas de la même manière avec des chaussures de sécurité ou des chaussures de ville. Elles ne sont clairement pas faites pour la même chose. Les chaussures de sécurité favorisent l'action, elles sont pratiques, faites pour le travail

⁵³ VILLETTE, Bob, *op. cit.*

manuel. Les chaussures de ville soignent l'apparence en favorisant une posture droite et élégante, mais défavorisent le mouvement. A mon sens elles favorisent le travail de l'esprit dans le sens où elles défavorisent celui du corps, et celui de l'expression orale grâce à la posture droite qu'elles imposent, favorables à l'expression. C'est d'ailleurs dans ce cheminement d'idées très symbolique que j'ai fait l'acquisition d'une paire de chaussures de ville, afin d'impulser mon changement de casquette de « technicien dans l'action » à « concepteur lumière, dans la réflexion ».

Cette acquisition est tombée à point nommé car Agnès insistait beaucoup sur ce point : elle refusait les baskets pendant le stage, affirmant que cela donnait une posture mole et avachie. (Ce que j'appellerais du confort). Elle insiste pour que nous portions des chaussures de ville, appelées « chaussures de cadre » par certains élèves, qui donnent cette posture droite et assez rigide.

La « pyramide de Maslow », beaucoup évoquée en développement personnel, est une pyramide symbolique qui hiérarchiserait les besoins fondamentaux de l'homme en quête d'accomplissement, « un besoin ne peut être satisfait que si le palier inférieur est lui-même satisfait ⁵⁴ ». Ainsi se trouve au troisième palier, une fois les besoins physiologiques et les besoins de sécurité satisfaits, le besoin d'appartenance. L'être humain cherche à s'identifier à un groupe, parfois plusieurs. Il cherche donc un rôle dans lequel il est à son aise au sein d'un groupe social et cherche à le porter afin de se forger une identité.



13. La pyramide de Maslow

Dans le travail d'acteur, le comédien reproduit ces différents rôles sociaux alternativement. Il doit ainsi accepter de changer de rôle pour en intégrer un nouveau qui ne lui est pas forcément confortable. Il doit pour cela puiser dans des facettes de lui-même qu'il n'explore pas en temps normal, dans des rôles qu'il ne veut pas porter habituellement mais qui le constitue tout de même un peu même de manière infime.

« Le personnage est un résultat. L'acteur, lui, porte un rôle. Il essaye d'affiner le ou les débats d'idées qui vont lui être les plus porteurs pour prendre exemple avec le texte.

L'acteur porte un rôle. Le personnage est en terme de résultat ce qu'a écrit l'auteur, en terme de résultat ce que met en scène le metteur en scène, et en terme de résultat ce que va voir le spectateur. Le personnage n'est qu'un résultat. »⁵⁵

⁵⁴ BUFFET, Anne-Laure, Objectif et Performances, disponible sur : <https://coachingperformances.wordpress.com/la-pyramide-de-maslow>, (consulté le 12 avril 2019).

⁵⁵ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p.8.

II.5. L'acteur, force de proposition

Pour le besoin du stage, Agnès Dewitte assurait la mise en scène de la pièce, chose assez rare pour elle qui se consacre habituellement à son travail de comédienne. Ce qui m'a frappé dans sa manière de diriger les acteurs, c'est la grande liberté qu'elle leur laissait d'essayer et de proposer. Si elle donnait parfois clairement des directions, les acteurs semblaient libres de leurs gestes. La mise en scène semblait se créer d'elle même dans une grande respiration entre le plateau et les retours de la salle.⁵⁶

Des détails de mise en scène sont travaillés en boucle, les comédiens étant eux même force de proposition sur la mise en scène de leur propre scène. «Comment c'est de l'intérieur ? » Questionne souvent Agnès.

« J'ai travaillé sur des spectacles, où le comédien se retournait vers le metteur en scène en disant "et là qu'est-ce que je fais ? Je me mets où ?" J'étais vraiment étonnée. Et je trouve qu'on a une responsabilité sur la façon dont on nous considère. [...] Encore faut-il qu'on bosse, qu'on ait des outils et qu'on s'en serve. »⁵⁷

Au cours des étapes de travail sur la pièce il y a un moment où l'un des comédiens fait quelque chose d'inattendu qui surprend son partenaire autant que le public et crée ainsi de la véracité. Cette action géniale « qui marche » sera généralement conservée mais deviendra habituelle et prévisible pour le comédien qui commence à entrer dans une routine. Il faut alors que le comédien accepte de se laisser surprendre en sortant de l'anticipation et en étant pleinement présent dans ce qu'il se passe. Car chaque représentation est unique, il ne s'agit pas de répéter un travail abouti chaque soir mais de remettre en jeu ce que l'on pensait acquis. Accepter que tout puisse arriver et que la pièce puisse prendre chaque jour une couleur différente de la veille en fonction de ce que renvoient les personnes présentes. Personnellement je trouve cette ouverture passionnante.

Concernant ma propre scène il a été défini l'indicateur costume en commun avec les autres acteurs jouant Jonathan, (une chemise rose), et puis rien. J'ai attrapé un chevalet, deux chaises et c'était parti pour ma première répétition sans texte en main. Le lieu n'étant pas défini il s'est imposé de lui-même comme étant l'atelier de peinture de Jonathan, celui-ci préparant ses affaires pour le grand départ.

⁵⁶ Cf. II.1. *A la croisée des chemins*.

⁵⁷ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p.8.

II.6. Après la représentation

a. Les retours

Le spectateur fait toujours un retour sur le résultat. Cependant l'acteur est invité à ne pas les prendre au pied de la lettre mais à les transposer en termes de bilan. Il s'agit d'analyser pourquoi le spectateur dit cela en fonction de son propre bilan, ne pas le prendre pour argent comptant. Penser en termes de chemin et se souvenir que chaque jour est une étape de travail, vouée à évoluer.

Cependant, selon Agnès Dewitte écouter les retours “ne fait pas partie du contrat”. Le comédien n'est pas tenu de rencontrer le spectateur à la fin de la présentation. Ce n'est pas comme dans le cinéma où la présence est exigée les soirs de premières. L'avis du spectateur ce n'est qu'un résultat. Pour eux ce qui est important ce sont les chemins qu'ils ont explorés et ceux qu'il reste à explorer.

Exemple : un spectateur vous dit de ne plus regarder le public : il ne faut pas en conclure que nous ne devons plus les regarder mais seulement que ce soir nous n'étions pas au mieux du dialogue avec celui-ci.

« Les retours il faut les écouter, modérément, mais il faut les entendre et voir ce que l'on prend et ce qu'on laisse de côté. Cela continue de donner le cœur et la vie de ce qu'est vraiment le spectacle.»⁵⁸

⁵⁸ GAUTIER, Mana Maryse, *op. cit.*, p. 2.

b. Bilan : première rencontre avec le spectateur

Comme pendant les répétitions, l'acteur est invité à faire un bilan personnel de la représentation afin d'avancer. C'est ainsi que j'ai fait le mien par écrit « à chaud » après l'unique présentation publique que nous avons faite, encore dans l'adrénaline de la soirée. A noter que ce n'était pas considéré comme une représentation mais une « ouverture publique sur une étape de travail », le travail n'était pas abouti et en constante évolution.

J'avais un grand trac pendant le début du jeu, je sentais même « des fourmis » m'envahir. Je me suis efforcé de rester concentré sur la pièce, d'être dans la réception et la réponse... Je regardais les spectateurs un à un depuis la régie, me préparant à leur faire face. Concentré sur l'idée de parler à chacun d'eux... Ne pas me cacher, mais les regarder, chercher leur regard, leur parler vraiment... Une fois sur scène je m'installe et je commence à trifouiller mes tubes de peintures...

Agnès m'avais bien recommandé de toujours avoir un accessoire dans la main : ça aide le comédien débutant à occuper ses mains dont il ne sait bizarrement plus quoi faire une fois sur scène !

Puis enfin je lève le regard vers le public. Tout va bien, je suis concentré sur l'idée que le public est bienveillant, et sans attente. Je sens que j'oublie un peu les enjeux que je me répétais avant d'entrer sur scène.

Tout était incroyablement différent entre la salle vide que j'avais apprivoisée et cette même salle à cet instant. C'est fou à dire mais j'avais l'impression de ressentir et de canaliser l'énergie du public. Que la concentration qu'ils me donnaient en m'observant me donnait l'énergie de vivre pleinement l'instant. Qu'ils me donnaient procuration pour défendre le débat devant eux...

Et d'avantage, leur humeur influait sur la mienne. C'est comme si des fils invisibles se tissaient entre chacun d'eux et moi-même, certains fins et d'autres épais, influant sur mon comportement. Cette représentation a été pour moi bien meilleure que toutes les répétitions en terme de plaisir de jeu, je me suis délié, mon corps était plus libre sur scène, de moins en moins ancré dans le goudron, je me suis surpris à jouer avec les tubes de peinture que j'avais dans la main d'une manière que je n'aurais pas osé plus tôt.

Je me souviens un instant avoir croisé le regard de Marin au premier rang, j'ai ressenti son ravissement et sa pleine concentration. Un véritable canal d'énergie était établi entre nous, il était avec moi, il me répondait vraiment et même m'approuvait en cet instant. Cet échange de regard qui n'a duré qu'une fraction de seconde m'a donné une impulsion indéfinissable pour rebondir sur la réplique suivante.

J'ai ressenti un intense bonheur en sortant de scène, probablement dû au soulagement de l'égo qui suit l'affrontement d'une peur irrationnelle, un sentiment de

fierté, mais aussi l'impression d'avoir donné le meilleur de moi-même à l'étape de travail où j'en suis.

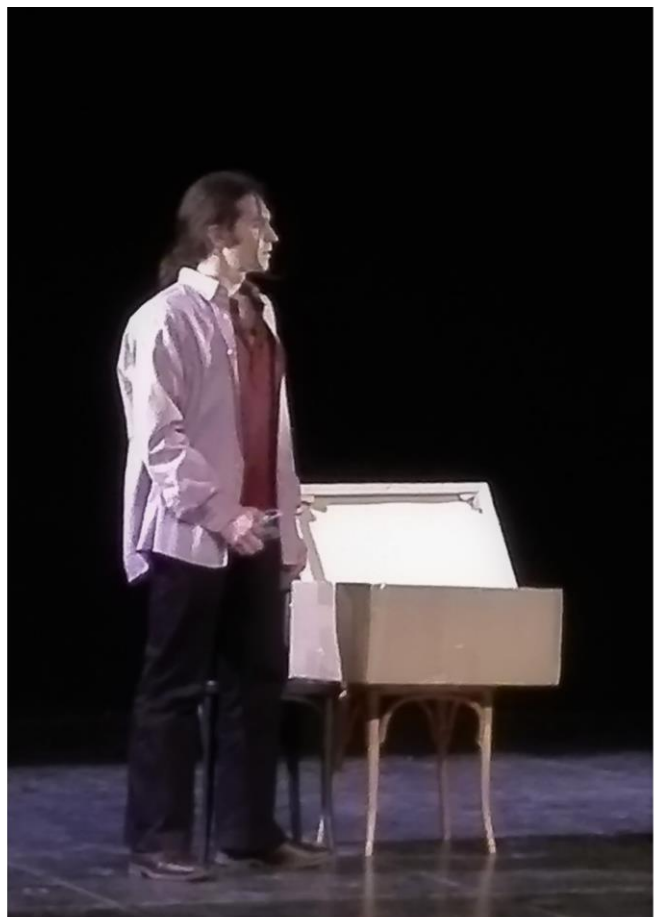
Je suis très fier et très heureux de cette première expérience théâtrale qui aura été une véritable découverte d'un monde passionnant, depuis longtemps sous mes yeux mais jamais vécu de la sorte auparavant.

En fin de présentation le public a applaudi. Je ne m'y attendais pas, c'était une simple ouverture au public sur une étape de travail et les élèves de l'ENSATT n'ont pas pour coutume d'applaudir. D'habitude depuis ma régie je me sens peu concerné par les applaudissements, bien qu'ayant travaillé pour la pièce en tant que régisseur, je reste dans l'ombre et aucune connexion physique ne s'est établie entre les spectateurs et moi, ils ne réalisent ma présence que quand les comédiens tendent le bras vers moi. Les applaudissements ne me sont donc habituellement pas ou peu destinés et bizarrement je le ressens.

Mais ce soir, bien qu'étant retourné à ma régie, j'ai reçu ces applaudissements comme si cette fois-ci j'étais concerné, comme si une partie de l'énergie dégagée par ces applaudissements m'était destinée.

Je ne pense pas que ce bilan soit fait dans les termes Chemins d'Acteur, comme il l'est demandé aux comédiens. Il est plutôt voué à conclure cette première expérience personnelle de la scène, et à exprimer ce que j'ai ressenti de manière très forte ; on ressent toujours plus fortement ce qui nous était étranger jusqu'alors. Ainsi mon absence d'expérience antérieure du jeu ne me permet pas de différencier ce qui dans ce récit est le fruit de l'apprentissage de la démarche (je pense tout de même à cette sensation de connexion avec le public, comme des fils tendus entre eux et moi), et ce qui est inhérent à tous les acteurs découvrant la scène quelle qu'en soit la formation (je pense à ce ressenti lors des applaudissements, au trac et à son soulagement.)

Ce bilan est donc à voir comme un rapport d'expérience.



14. *Première expérience du travail d'acteur*

III - "Chemins d'Acteur" en lumière



III.1. Place de l'éclairagiste dans l'équipe artistique

a. Mobilité des fonctions au sein de l'équipe

De mes fonctions au sein de ce stage, j'en retiens la diversité. Il y avait dans ma collection de casquettes celles de concepteur, de régisseur, d'électro, et de comédien portant le rôle de Jonathan.

Je m'étais préparé à travailler seul la lumière comme j'en ai souvent eu l'habitude par le passé. Cependant dans l'optique du stage les comédiens étaient invités à s'intéresser à la part technique de la création et à « mettre la main à la pâte ».

J'ai ainsi été assisté par des comédiens curieux et volontaires, ravis d'aider et d'apprendre. En plus de permettre au montage et au réglage de se faire dans les meilleurs délais, les comédiens créent ainsi une affinité avec le lieu dans lequel ils vont évoluer. De la même manière qu'on se sent bien chez soi quand on sait où chaque chose est rangée et comment fonctionne chaque détail pratique (plomberie, électricité, porte qui grince...) Les comédiens s'approprient ainsi le lieu et créent des liens de partenariats avec les projecteurs qu'ils ont manipulés, à qui ils vont pouvoir s'adresser.



16. Acteurs en action.

La relation entre le comédien et le régisseur en est bien sûr renforcée. Quoi de mieux que de porter ensemble pour créer des liens égalitaires? Le comédien n'arrive plus dans un espace préparé pour lui mais participe à la mise en place, prenant ainsi conscience du travail que la mise en place représente et gagnant en légitimité d'habiter ce lieu qu'il a façonné de ses mains.

Cette situation s'est régulièrement répétée dans ma carrière lors de tournées en tant que régisseur de la compagnie Deux Doux Dingues, de la compagnie Italique, ou des groupes de musique Ballbreakers, ou Bomb Track. J'étais la plupart du temps le seul technicien accompagné des artistes qui devenaient invariablement mes assistants lors des montages, démontages et chargements de camion. Cette alternance des fonctions est donc naturelle pour moi lorsqu'elle se fait dans ce sens, et me paraît vraiment vectrice de liens forts, bien qu'elle puisse sembler contraignante pour l'artiste.

J'étais cependant bien plus désarçonné par ma propre alternance régie / scène qui m'a demandé une polyvalence et une réactivité très enrichissante, me forçant à sortir de ma zone de confort pour monter pour la première fois sur scène découvrir le métier d'acteur.

D'une position d'observateur caché derrière son jeu d'orgue et concentré sur ses tableaux lumières, je rentrais tout à coup dans mon corps pour bondir sur scène intégrer le domaine du visible.

Si cette position particulière était inhérente au stage, certains metteurs en scène ont pour habitude d'intégrer véritablement le régisseur ou l'éclairagiste présent aux exercices d'acteur. Il n'est également pas rare de voir des techniciens travailler à vue du public, ou intégrer un rôle dans la pièce.

« Pour Mathias Langhoff il n'y a aucune différence entre un acteur et un technicien. Donc pour moi c'était naturel, c'est en travaillant avec d'autres metteurs en scène que je me suis dit "ah bon, ce n'est pas normal ? ".

Aujourd'hui j'ai envie de transmettre cette relation de l'acteur à la technique, et de la technique à l'acteur, qui dans les années 80 semblait évidente [...] »⁵⁹

⁵⁹ DEWITTE, Agnès, *op. cit.* p. 5.

b. Le premier partenaire

La position d'éclairagiste est une position privilégiée dans le travail de création avec les comédiens, dans le sens où l'éclairagiste est souvent le premier spectateur du travail qui est en train de se faire. En cela, très humainement, son appréciation et ses réactions seront de la plus haute importance pour le metteur en scène comme pour les comédiens qui cherchent naturellement un soutien, une impulsion optimiste pour poursuivre le travail avec confiance.

J'ai toujours entendu dire que dans le milieu du spectacle :

On travaille avec des gens qu'on apprécie.

Ce critère semble prédominer à la compétence, et pourtant en est probablement indissociable. Comment donner le meilleur de soi-même si ce n'est dans une relation fluide de confiance et de compréhension avec l'équipe ?

L'éclairagiste est donc la première personne à s'asseoir dans la salle pour regarder l'état du travail. Il accompagne la création de par sa simple présence, s'imprègne, patiente, observe et se prend à rêver.

Selon le metteur en scène Laurent Gutmann, cette première approche est d'une grande importance pour la qualité de la relation d'équipe qui en découlera.

« Passé le travail à la table on commence à travailler avec les comédiens dans un espace qui est plus ou moins constitué. L'éclairagiste est quelqu'un qui est là, et qui regarde un travail sans commencer à agir. Ce regard que porte l'éclairagiste sur le travail, et ce qu'il en dira est pour moi un élément essentiel de notre collaboration. La qualité de la relation que j'aurais avec mon éclairagiste se joue déjà là. »⁶⁰

On parle généralement de l'éclairagiste dans cette situation comme étant le « premier spectateur », cependant dans le cadre de la démarche CA on parlera ici de « premier partenaire ».

J'ai découvert ces sensations de premier partenaire / spectateur les deux premières semaines de stages, où, si je participais aux répétitions en tant qu'acteur je n'avais pas encore commencé à agir en tant qu'éclairagiste.

⁶⁰ GUTMANN Laurent, mardi 11 juin 2019. Transcription personnelle des rencontres de l'UCL (Union des Concepteurs Lumières) à l'ENSATT. Table ronde : Metteurs en scène et chorégraphes, quelles relations avec la lumière ?

Lorsqu'il joue dans une salle presque vide, le comédien cherche plus que jamais la relation avec le peu de spectateurs qui sont présents. En tant que spectateur il m'a alors semblé que j'avais moins le droit que jamais d'être somnolent et passif. Je me suis donc concentré autant que possible sur ce qu'il se passait sur scène, sur ce que les comédiens tentent de faire afin d'être véritablement en partenariat avec eux et de leur donner le répondeur dont ils avaient besoin.

De cette situation privilégiée naît une certaine complicité avec les comédiens, avec l'œuvre, avec ce qu'il se passe.

Sur ce travail d'observation, j'ai été ravi de pouvoir échanger avec l'éclairagiste Maryse Gautier qui m'a confié être toujours présente le plus tôt possible dans un projet lors des premières répétitions.

«J'ai toujours beaucoup anticipé le travail de préparation. Donc j'ai des rencontres de plateau avec les comédiens, les scénographes, costumiers et musiciens avant même de travailler la lumière. En regardant les interprètes avec le metteur en scène ou chorégraphe dans les salles de répétition, il y a des instants « d'inspirations ». Et cela du fait d'être présente dans cet état d'esprit de recherche, d'implication et d'engagement avec toute l'équipe.»⁶¹

Il m'a semblé lors de notre entretien que l'approche que Maryse Gautier a du travail de l'acteur est parfaitement l'approche souhaitable dans la démarche chemin d'acteur : une approche d'écoute, d'observation et de soutien de ce qu'il se passe sur scène. Selon elle - et cela me fascine - la plupart des éléments constitutifs de la lumière sont déjà présents dans le texte ou dans l'orientation que prend spontanément le jeu des comédiens aux premières répétitions avec le peu d'éléments en place.

« Si on écoute le texte, si on le voit se mettre en jeu, se mettre en bouche dans la bouche des comédiens, qu'on voit tout le travail se mettre en place depuis les premières lectures, depuis les recherches. Le travail que fait le scénographe, les appuis que chacun prend, les iconographies, et surtout la direction que nous offre le metteur en scène... J'en suis toujours arrivée à dire "c'est quand même incroyable et un peu magique de voir qu'un texte contient la lumière en lui". »⁶²

⁶¹ GAUTIER Maryse, *op. cit.*, p. 1.

⁶² *Ibid.*

c. La préparation commune

Je me souviens, lors de la tournée d'août 2018 en tant que régisseur lumière de la compagnie Italique sur la pièce Contagion - écrite par François Bégaudeau et mise en scène par Valérie Grail - de la complicité que j'entretenais avec les comédiens Raphaël Almosni et Côme Thieulin.

J'étais leur seul spectateur pendant leur préparation d'avant jeu, ils me parlaient et je leur donnais parfois les répliques que je finissais par connaître par cœur. Puis ils partageaient avec moi leur dernier exercice assez rituel et ludique, qui consistait en un duel de réflexe et de rythme rappelant un peu le « shifoumi » en plus dynamique, cet exercice exigeait d'avoir le regard plongé dans celui de son partenaire afin d'anticiper ses mouvements. Une grande symbiose et une grande complicité se créait alors, la concentration et la petite tension d'avant jeu était ainsi partagée.

Entre les premières présentations où je restais dans mon coin derrière la console, et celles où j'allais sur le plateau avec eux et participait vraiment, j'ai véritablement ressenti une différence d'implication. Dans le premier cas je me positionnais en observateur extérieur qui tire les ficelles dans son coin, dans le deuxième cas je me retrouvais vraiment sur le plateau par projection, connecté aux comédiens, tendu avec eux si tension il y a.

Ma concentration était plus grande et je me sentais vraiment être leur partenaire.

Lors du stage Chemins d'Acteur, j'effectuais toutes les préparations, et tous les exercices d'acteurs proposés de manière beaucoup plus poussé que cette première expérience de tournée.

Si cette préparation peut paraître optionnelle voir inutile au régisseur ou à l'éclairagiste qui ne pratique pas la scène par la suite, j'ai au contraire été stupéfait du bien-être qui en découlait et des bénéfices certains de celle-ci sur mon travail.

Elle fédère, elle libère, elle réveille, elle met tout le monde dans le même bain, dans le même lieu, et permet de s'assurer que tous vont dans la même direction.

La semaine qui a suivi le stage, j'ai eu l'occasion de concevoir la lumière de l'ESSAI⁶³ « La Trace » porté par Youna VIGNAULT. L'ambiance de travail et la cohésion de groupe n'était pas toujours des meilleures que l'on puisse souhaiter. Nous avions parfois quelques difficultés à avancer ensemble.

⁶³ Les ESSAIS sont des exercices de création réalisés en groupe à l'ENSATT. Ces créations sont faites en un temps réduit par une équipe composée d'élèves issus de différents départements de l'école, puis présentés au public plusieurs soirs consécutifs. Les élèves sont invités à oser faire évoluer leur création de jour en jour, à faire des essais.

Cependant, je garde un souvenir impérissable de ces quelques jours où l'acteur Adrien Françon, prenait la direction des opérations et faisait participer toute l'équipe de création à des exercices d'acteurs dès le début de la journée.

Il était alors remarquable de sentir les tensions s'apaiser, les énergies circuler, et l'enthousiasme nous gagner. Nous nous plongeons dans le même bain, dans la même énergie et tous ensemble prenions possession de l'espace. Le dialogue était alors plus fluide et cohérent entre nous, et alors enfin nous étions ensemble.

Fort de ces différentes expériences je ne saurais que retenir l'importance pour l'entièreté de l'équipe artistique de pratiquer des exercices communs avec les pratiquants de l'espace scénique, si leur démarche est de quitter le rôle d'observateur pour faire corps avec l'énergie scénique.

Ce n'est d'ailleurs pas une idée récente : sur les pièces mises en scène par Peter Brook toutes les personnes travaillant sur le projet étaient invités à faire une heure d'exercices d'acteurs tous les matins, qu'ils soient acteurs, techniciens ou chargés du ménage.⁶⁴



17. Acte IV

⁶⁴ Récits de l'éclairagiste Thierry Fratissier aillant travaillé avec Peter Brook par le passé.

III.2 Le dialogue plateau / régie

a. Le régisseur, un partenaire de jeu

La régie a cette particularité d'être un endroit retiré du plateau, généralement placée au fond de la salle derrière le public, où des personnes parfaitement actives interagissent avec la scène de manière imperceptible pour le spectateur. Pourtant il y a un fil tendu entre ces deux pôles. Je ne parle pas du câble DMX mais d'une tension plus subtile qui unit le régisseur et le comédien pendant le jeu.

« Je reste concentrée sur le plateau, même en fond de salle avec le public entre nous. Il faut trouver ce pont d'attention et de concentration entre la table de régie et les comédiens. Il y a le public entre nous et, justement ça permet que le public soit traversé par quelque chose de « non tangible » qui circule, qui se véhicule dans ce qui est en train de se jouer... »⁶⁵

Dans le cadre de la démarche Chemins d'Acteur le régisseur est considéré comme un partenaire de jeu au même titre que toutes les personnes présentes dans les lieux. La concentration du régisseur sur le plateau est donc primordiale pendant le jeu mais aussi pendant les répétitions où le régisseur se retrouve à nouveau en position de « premier partenaire », bien que cette fois-ci il soit dans l'action.

Agnès Dewitte nous confie :

« Quand j'arrive dans une salle je repère tout de suite la régie et je sais que je vais y trouver mon premier partenaire, car au moins je sais qu'il y a quelqu'un là-haut ! J'ai toujours moyen de le percevoir ou de le voir. J'essaye de faire en sorte qu'il soit mon premier partenaire au lieu de choisir quelqu'un qui serait sur scène, car celui-là je sais qu'il est là, je ne risque pas de l'oublier ! »⁶⁶

Dans ce partenariat humain, l'éclairagiste en création tout comme le régisseur en tournée, en étant attentif peut anticiper les besoins des comédiens y répondre par la lumière. Par exemple, l'éclairagiste attentif et conscient des outils et des méthodes de travail des comédiens C.A. pourra les aider dans leur pratique :

« J'ai souvenir dans Macbeth de la relation que j'avais avec Éric l'éclairagiste. Pendant la scène des mains pleines de sang, à chaque fois il m'allumait un projecteur, et il savait que je jouais avec lui. Nous étions partenaires, lui, le projecteur, et moi. Je reste persuadée que ce projecteur ne servait à rien ! »⁶⁷

⁶⁵ GAUTIER, Mana Maryse, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁶ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p.5.

⁶⁷ *Ibid.*

b. La barrière de l'écran:

Ce partenariat paraît très simple à mettre en œuvre, car très humain, mais il devient aujourd'hui de plus en plus difficile de trouver cette alchimie lorsque l'attention du régisseur est déjà toute focalisée sur la complexité grandissante des jeux d'orgues et des machines qu'il a à manier. L'attention portée aux comédiens a vite fait de devenir « une chose de plus à gérer ».

Dans mon journal de stage tenu au jour le jour j'écrivais :

« Je me rends compte que de me replonger tête baissée dans la technique me fait perdre le fond du débat. Je n'ai plus mes enjeux en tête. La pièce, son texte et son débat d'idée disparaissent de mon esprit pour laisser place à une logique binaire d'électricité et de jeu d'orgue, ainsi qu'une analyse visuelle de volumes, d'espaces, d'images. Quand les comédiens jouent, toute mon attention est centrée sur le visuel... »



18. *La barrière de l'écran, matériel personnel utilisé notamment lors du stage CA.*

Comme un rempart peut alors se dresser entre la scène et la régie : celui des écrans d'ordinateur qui se dressent face au régisseur et qui absorbent tant son attention.

Nous avons tous déjà fait l'expérience de discuter avec quelqu'un qui a les yeux rivés sur son téléphone ou son écran d'ordinateur, et constaté à quel point si il est présent physiquement son esprit est ailleurs. Ce n'est clairement pas le moment d'avoir une conversation profonde et personnelle, autant parler à un mur.

Pour les concepteurs et comédiens murs d'une longue carrière dans le théâtre la détérioration des rapports entre acteurs et régisseurs est perceptible et alarmante.

Lors d'un entretien, Christine Richier (éclairagiste) et Agnès Dewitte racontent :

« **Christine :** A l'Opéra de Massy je me suis engueulée avec le régisseur lumière, c'est rare que ça m'arrive. Il avait quatre écrans devant lui, donc il voyait très mal le plateau. Je lui disais "envoies moi le circuit", et le doigt sur l'écran il me disait "bah il est envoyé", et je lui disais "mais tu ne vois pas qu'au plateau il n'y a rien ? ". C'est terrible et ça me fait un petit peu peur ce côté là parce qu'on perd la sensualité.

Agnès : On perd le partenariat. A ce moment-là le régisseur devient comme l'acteur "traditionnel" qui est seul dans son monde. On a inversé la donne. Aujourd'hui on a des acteurs, en tout cas ce cette promotion-là qui vont commencer à sortir de leur monde fermé mais si c'est pour que le régisseur pendant ce temps-là s'enferme dans le sien, on n'est pas sorti de l'auberge. »⁶⁸

Par mes différentes expériences j'ai également eu l'occasion de constater à quel point les écrans, mais aussi les vitres, et le placement de la régie dans l'espace pouvait rendre difficile ce partenariat déjà fragile. A l'occasion des galas de danse de fin d'année jouant à l'auditorium du parc Chanot de Marseille, il m'est arrivé de concevoir la lumière en étant moi-même sur la console équipée de trois écrans, laquelle est placée dans une régie vitrée, très loin du plateau, climatisée, isolée de la salle autant par le bruit que par l'air qui y circule par des circuits différents. (Cf. photographie page suivante.) Un long couloir qui fait le tour du théâtre permet d'arriver sur scène en trois minutes de marche...

Dans la salle du Cabaret des Docks des Suds de Marseille, la régie est placée tellement en hauteur et en retrait qu'elle surplombe le grill, et que de la salle on ne la voit même pas.

⁶⁸ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 14.



19. Régie de galas de danse isolée de la salle par une épaisse vitre et trois écrans

Mais la régie la plus difficile que j'ai pu visiter en terme de partenariat est celle de l'Opéra Garnier, habitée par deux pupitreurs et superbement équipée de deux consoles dernier cri et de leur collection impressionnante d'écrans. La régie est parfaitement insonorisée et le son de la salle provient de petites enceintes que l'on peut choisir de couper, et qui le sont généralement, afin de ne pas couvrir le bruit de la télévision qui diffuse le match du soir.

Les pupitreurs pendant le spectacle sont concentrés sur la voix du « stage manager », qui, placé sur le côté cour de la scène fait office de chef d'orchestre de la technique et donne les tops à tous les corps de métiers. La répartition du travail de restitution est dans ce cas particulier très segmentée, ce qui a la triste conséquence de démobiler la personne qui est derrière la console et qui n'a aucun contact avec la scène.

A l'Opéra Bastille, les concepteurs lumière, agacés par cette situation ont réussi à obtenir que les régies lumière et leurs pupitreurs descendent dans la salle pendant les créations, ce qui n'était pas le cas auparavant, et qui n'est toujours pas le cas à Garnier.

Cependant ceux – ci remontent dans leur cage de verre aussi tôt la création terminée, et se coupent de nouveau de la salle pendant le jeu.

Afin d'être au plus proche du plateau, la plupart des concepteurs lumières préfèrent s'affranchir complètement de la console et s'asseoir dans la salle, dirigeant un régisseur qui prend en charge toutes les difficultés exécutives.

« Même avec l'expérience ce n'est pas pareil si je suis dans la salle ou au poste de régisseur derrière le jeu d'orgue. Il y a un duo avec le régisseur qui est précieux. C'est précieux d'avoir quelqu'un au jeu car ça me laisse vraiment l'espace de création, je suis là pour la réalisation sensible de la lumière et le régisseur porte tous les résolutions techniques donc c'est génial. »⁶⁹

c. La restitution « classique »

Pour le théâtre l'utilisation de la console lumière est souvent bien différente de celle que l'on a en concert. L'agencement de la console de concert est conçu pour jouer « live », c'est-à-dire que le régisseur manipule la console comme un instrument déclenchant manuellement les effets « au feeling ».

Pour le théâtre la console est d'avantage agencée pour le travail des mémoires : les effets sont la plupart du temps préenregistrés avec leurs intensités et temporisations, la plus grosse partie du travail de manipulation de la console se passe donc en amont du spectacle. Pendant le jeu le régisseur déclenche la bascule en appuyant simplement sur « Go » au moment opportun. Le régisseur doit donc avoir une parfaite connaissance du spectacle, connaître la conduite et les Tops.

Si cette restitution peut paraître à première vue très mécanique, elle demande pourtant une grande réceptivité du jeu, une grande concentration et un grand calme afin d'être juste, que l'effet ne parte pas trop tôt, trop tard... Ou que l'appui sur le bouton ne fasse pas un grand « clac » qui sortirait complètement le public de la pièce. (Cela était mon grand problème lors d'une reprise de régie de théâtre après une tournée rock où je m'étais habitué à malmener un peu la console, le bruit ambiant étant toujours assourdissant.)

Selon Maryse Gautier les comédiens ressentent la concentration du régisseur au travers de la lumière.

« Si on est deux personnes à s'alterner au jeu avec la même conduite, pour les acteurs l'expérience sera différente. Les acteurs sentent la personne qui est derrière le jeu. Ils se disent "tiens ce soir ce n'est pas la même chose". Ils sentent la moindre petite variation. C'est comme pour nous, depuis la salle au cours d'une représentation : on peut se dire "oulala ce soir il n'est pas dedans". De la même manière en sortant de scène ils peuvent nous dire : "T'étais où ce soir? Tu étais décalé sur tous les TOP".

Même une microseconde, ils la sentent. Ils ont besoin d'être en confiance avec cet outil lumière qui les porte. Ils s'appuient sur la manière dont la lumière est écrite. Ils ont répété encore et encore dedans, ils ont enregistré tout ça, ça les porte et c'est comme une enveloppe, un écrin.. »⁷⁰

⁶⁹ GAUTIER, Mana / Maryse, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰ *Ibid.*

d. Le régisseur interprète

Cependant durant la représentation le régisseur ne se contente pas toujours de restituer un travail préenregistré. D'une manière générale il se peut aussi que quelque chose interpelle le régisseur, un trop, ou un trop peu de lumière à un endroit et à un moment donné et qu'il faille alors qu'il ait ses circuits sous la main pour ajuster les intensités.

De plus certains spectacles plus dynamiques demandent au régisseur d'agir de manière plus directe sur la console, et comme en concert d'envoyer manuellement des projecteurs, des flashes, ou divers effets.

On remarque que ces mouvements et effets sont souvent associés à des effets sonores ou musicaux, l'inconscient collectif associant sûrement le bruit au mouvement. (L'éclair n'est éclair que si le son et la lumière concordent, de même une musique déchainée avec une lumière statique perd de son impact...).

L'action directe du régisseur sur les projecteurs peut aussi être rendu nécessaire par une improvisation théâtrale, par la nécessité de suivre les comédiens ou pour toute autre raison.

Bien sûr, cette action directe sur la console est d'autant plus courante en danse où la relation entre lumière et son est dans le même ordre d'importance que la relation au danseur.

J'ai le souvenir d'avoir éprouvé beaucoup de plaisir à regarder la captation vidéo de spectacle de danse contemporaine "Rito de primavera" chorégraphié par Jose Vidal et mis en lumière par Julio Escobar et Antonia Peon-Veiga. La captation était prise de la régie, et on pouvait entendre le cliquetis frénétique des touches de la console poussées en rythme par le régisseur. Ces actions directes déclenchaient de grandes bascules de lumières osées et colorées, ou allumaient furtivement quelques projecteurs en chenillard qui venaient dessiner la fumée de leurs faisceaux.

J'ai trouvé cette lumière sublime et surtout pleine de vie, car elle était déclenchée par la main de l'homme, qui mieux que toute programmation précise pouvait retranscrire dans la lumière l'énergie partagée avec les danseurs.

Le régisseur devient alors interprète, et joue véritablement avec les acteurs.

« J'ai fait un spectacle où le régisseur avait tellement répété avec les comédiens qu'au final il avait son propre espace de jeu, comme un comédien. Il lui fallait alors être sensible et à l'écoute avec les interprètes. »⁷¹

⁷¹ GAUTIER, Mana / Maryse, *op. cit.*, p. 3.

Le rythme, quel que soit le type de spectacle est cet élément temporel et plein de vie qui rends la lumière organique. Comme un être évoluant avec le vivant sur scène et dans la salle. A mon sens plus le régisseur est amené à pouvoir agir sur le rythme à la main durant la représentation, plus les projecteurs deviennent un prolongement de lui-même dans l'instant présent, et plus le partenariat lumière est possible.

Je garde un souvenir impérissable de mes débuts sur le petit jeu d'orgue plein de faux contact mais sans écrans du Crep des Lices, où j'ai fait la régie du festival Octobre Théâtral 2014. Certaines des pièces qui jouaient étaient très amateurs et avaient toujours joué en lumière de service. Les instructions lumière étaient assez vagues, et le jeu d'orgue ayant une banque de sauvegarde très restreintes j'en étais arrivé à agir manuellement sur les projecteurs. Imprécise, ma conduite improvisée était pourtant très organique et pleine de vie, au plus proche du plateau.



20. *Jeu d'orgue de mes débuts. La simplicité d'utilisation et l'absence d'écran libérait l'esprit et facilitait le partenariat.*

« Pierre Saveron conduisait régulièrement la représentation depuis le jeu d'orgues, il se sentait en pleine connivence avec les comédiens, et de ce fait, sentait aussi les soirs où le rythme faiblissait [...] ; alors : « En jouant sur les rythmes des effets-lumières, je pouvais essayer de leur redonner le bon rythme. » »⁷²

⁷² VALENTIN, François-Eric, *L'éclairagiste un esprit d'équipe*, Paris, Librairie théâtrale, 1999, p.101.

III.3. La technique : entre performance et discrétion

a. La lumière de concert

Mon entrée dans la profession s'est faite par la porte de Dionysos : les immenses temples de la dépravation que sont les sites de festivals techno, hardcore, (et tout ce qui finit par « core »), les concerts de musique rock, et autres « soirées mousse », « boîte de nuit » ou encore mariages on fait mes premières expériences en matière de lumière.

Ces différents événements qui semblent tous très différents ont un point commun :

L'ivresse festive, la musique, la danse...



21. Dionysos, de la bière et du rock.

On y retrouve les mêmes sols couverts de bière, les mêmes fumées chargées de cannabis emplissent l'atmosphère et nombre de substances récréatives, vouées à donner plaisir et oubli, circulent de la salle à la régie selon l'ampleur de l'orgie. Tout est fait pour vivre le plaisir de l'instant, pour entrer en transe...

« Chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous, comme si le voile de Maya s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que les lambeaux devant le mystère de l'Un originaire. Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. »⁷³

Et dans cette quête de transcendance la lumière a un rôle clé. Le « lighteux »⁷⁴ a le beau rôle de « maître de l'image ».

Généralement libre, limité seulement par le matériel qu'on lui octroie. Cantonné derrière sa console que l'on qualifierait d'avantage d'instrument tant il en joue avec comme un musicien de sa guitare.

Improvisant avec les presets⁷⁵, ou restituant un travail préparé avec le groupe en résidence mais qui laisse toujours place à beaucoup de jeu instinctif en live, il joue toujours debout, concentré et réactif, appuyant frénétiquement sur les boutons de sa console.

On lui demande une chose : une belle lumière, rythmée, et accessoirement un peu de visibilité sur les musiciens.

Il se fie à son instinct, et joue une lumière spectaculaire et envoutante qui sort de l'espace de jeu pour venir envelopper le public, comme pour l'inclure à la scène. A l'inverse du théâtre où la lumière vient de la salle, et tel des rayons x passe au crible ce qu'il se passe sur le plateau sous l'œil vigilant d'un spectateur silencieux et assis, la lumière de concert éblouit volontiers son public, l'éclaire, le met en valeur si bien que la musique peut se vivre les yeux fermées, des farandoles de flashes et de couleurs s'incrustent tout de même derrière les paupières closes, poursuivant le spectateur au plus profond de lui-même.

⁷³ NIETZSCHE Friedrich, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ « Lighteux » : appellation presque officielle du régisseur lumière dans le milieu du concert, « sondier » désigne le régisseur son.

⁷⁵ Preset : élément constitutif de la lumière programmé pendant les réglages. Par exemple une couleur, une position, une intensité...

C'est d'autant plus vrai pour la musique techno et la soirée dansante que le spectacle se vit dans le public. La lumière est d'autant plus détachée de la scène et les regards le sont aussi. Le choix des couleurs, des mouvements, des ambiances se font plus que jamais selon le ressenti de l'instant, en gardant le rythme debout derrière sa console cernée de verres vides, ivre comme le public, dansant avec eux dans la même transe folle.

Et dans cette ivresse la prépondérance de la technique n'est pas un frein à l'appréciation musicale, bien au contraire. La musique occupant un univers impalpable, la lumière et la scénographie peuvent s'exprimer dans le domaine du palpable afin de créer un univers fascinant qui devient un prolongement de la musique, qui la complètent de manière sensible jusqu'à ce que musique et visuel ne fassent plus qu'un.

Ce monde de musique et de fête dans toute sa variété voit étrangement circuler le même personnel, travaillant généralement pour des entreprises privées de prestation événementielle. J'ai été surpris de constater lors de mes premières expériences dans le théâtre à quel point le travail était inscrit dans une temporalité et une minutie différente, et à quel point les liens humains entre les spectacles apollinien et dionysiaques sont restreints. Un technicien lumière de concert ne travaillera généralement pas sur du théâtre et inversement, tout simplement car ils ne seront pas attirés par cela, car le but, l'objectif du spectacle n'est pas le même.



22. *Lumière sur un concert du groupe Pink Floyd, une lumière enivrante, faite pour être vue De loin. L'éclairagiste est alors « maitre de l'image ».*

b. L'invasion de la technique au théâtre

La place de l'éclairagiste est donc bien différente dans ces deux milieux distincts que sont ceux du théâtre et du concert, placés sous la protection distincte d'Apollon et de Dionysos.

Ainsi, si l'abondance des moyens techniques est vue comme un atout majeur pour un concert, celle-ci est perçue d'un autre œil pour le théâtre.

Pour Agnès Dewitte on a assisté au XXI^e siècle à une « invasion de la technique ».

Cette « invasion », se caractérise par une prise de pouvoir de la forme (de beaux effets), par rapport au fond du propos.

Dans la gestion des plannings de création, on assiste également à cette question de la répartition de l'énergie autour d'une création théâtrale. Le temps passé à monter, câbler et régler les projecteurs est du temps de répétition perdu aux yeux du metteur en scène. Cela est également une vérité financière et temporelle : le prix de la location et le temps de montage empièteraient sur les temps de répétitions ou de filage.

En abordant la conception lumière d'une œuvre dont le texte doit être porté, n'oublions pas la faculté qu'a le mental humain à courir naturellement au vagabondage.

L'éclairagiste se doit être conscient lors de sa création, des portes qu'il ouvre à l'errance distraite de l'esprit. Cela afin d'utiliser les effets stimulants la curiosité du spectateur hors des passages de texte où l'attention doit être toute entière focalisée sur le comédien.

La pièce « Thyeste » mise en scène par Thomas Jolly est une bonne illustration de ce phénomène : les choix faits en lumière reposaient sur des projecteurs asservis et un usage spectaculaire rappelant des lumières de concert. Cependant, si l'adéquation de cette forme de lumière n'est pas remise en cause pour ce qui est des concerts, dans le contexte d'une tragédie grecque au texte pointu, elle attirait l'attention du spectateur loin du débat d'idée.

Analyse de Thyeste, mis en scène par Thomas JOLLY :

Un soir de la deuxième semaine de stage Chemins d'Acteur, je me suis rendu au théâtre des Célestins afin d'assister à la pièce « Thyeste » de Sénèque, mis en scène par Thomas Jolly. J'en suis sorti désarçonné par ce spectacle qui m'a semblé se jouer sans moi. Ce style théâtral diamétralement opposé à la démarche C.A. est le parfait exemple d'une quête de spectaculaire imbibé d'effets spéciaux et d'innovations techniques qui égarent le spectateur loin du propos de l'œuvre. C'était la première pièce que je sois allé voir depuis le début du stage et j'ai été surpris de constater à quel point mon regard de spectateur a évolué.



23. *Thyeste mis en scène par Thomas Jolly.*

Nous avons assisté à une reconstitution théâtrale où tout nous coupait du dialogue avec les comédiens. Les voix étaient reprises par des micros et diffusées de manière confuse et difficilement audible. Il semblait en effet qu'une latence, faible mais perceptible ait lieu entre le moment où le comédien sortait un son et où les enceintes le retransmettaient. De plus l'écart spatial entre l'origine du son et le coffre naturel du comédien semblait couper la communication entre nous. Le micro était dans le cas présent une barrière invisible dressée entre le comédien et le public.

La lumière de face généralement faible ne laissait qu'assez peu distinguer les yeux des acteurs. De plus l'imposante scénographie en partie lumineuse, jouant de la volumétrie de la lumière dans la fumée attirait constamment le regard ailleurs que sur les personnages.

Le texte n'était ainsi pas mis en valeur par les différents éléments de scénographie, les acteurs n'étaient donc pas aidés dans leur tâche communicative. Le spectacle se retrouvait ainsi plus que jamais cantonné derrière le 4^{ème} mur. Le jeu des comédiens ne suggérait aucune envie d'inclure le public, aucun questionnement, il ne cherchait pas à soulever quelque interrogation, quelque fragilité.

Nous assistions à un spectacle son et lumière fait de belles images et de beaux effets « innovants » issus de technologies utilisées dans le show-business, mais qui à mon sens étouffaient complètement le propos.

c. La technique au service du texte

Ce que craint le plus Bob Villette selon ses propres mots c'est que l'éclairagiste "veuille avoir sa partition".

D'une manière ou d'une autre il est certain que le concepteur lumière compose une partition nommée conduite, faite de temps, de directions, de couleurs et d'intensité lumineuse.

Cette partition sera ensuite interprétée par le régisseur lumière, chargé du lien entre l'intention première de l'éclairagiste et la réalité de l'instant. C'est lui qui jouera l'œuvre, sensible et à l'écoute du metteur en scène, du plateau et de la salle.

Ce que Bob Villette redoute en vérité, c'est que l'éclairagiste cherche à sortir de l'ombre pour étaler son art, comme sur un concert, et que par une farandole spectaculaire d'effets spéciaux il entraîne avec lui l'attention du spectateur loin du propos de l'œuvre, loin du comédien.

A titre personnel lorsque j'avais mission d'assurer la lumière de concerts ou de soirées techno interminables, que je me retrouvais seul face à une toile vierge, libre de la badigeonner à ma guise suivant mon inspiration et les quelques indications du groupe... J'étais le seul tributaire du domaine du visible, jouant des volumes dans la fumée, expérimentant sans contrainte...

J'avais alors la sensation que le public venait voir "mon concert" et je recevais souvent des félicitations à l'issue de ceux-ci au même titre que les musiciens.

Dans cette démarche théâtrale la lumière se doit de soutenir le travail de l'acteur : d'appuyer le débat d'idée. Il faut alors que l'éclairagiste accepte de descendre du piédestal de "maitre de l'image" qu'il peut avoir sur un concert ou un spectacle de danse, et acceptant la toge de dévot d'Apollon s'apprête à servir le texte avec finesse et discrétion entretenant ainsi l'alchimie tant recherchée entre comédien et spectateur.

En toute humilité.

L'Orestie mis en scène par Georges LAVAUDANT

A titre de comparaison avec l'œuvre précédente tout en restant dans la mythologie Grecque : L'ORESTIE d'après Eschyle mis en scène par Georges Lavaudant, qui a également créé la lumière. J'ai eu la chance de voir cette œuvre se jouer dans l'Odéon antique de Lyon à l'occasion du festival des nuits de Fourvière 2019. Le cadre était donc exceptionnel pour cette adaptation assez classique de cette œuvre millénaire.



24. *Scénographie blanche de l'Orestie, mis en scène par Georges LAVAUDANT, à l'odéon antique de Lyon.*

Pour commencer, les voix n'étaient pas sonorisées, ce qui changeait tout. La proximité avec les comédiens était humaine, propice à l'échange. La conception sonore basée sur de multiples points de diffusion ajoutait une ambiance lourde très appropriée.

Tout comme pour Thyeste, la pièce était éclairée presque entièrement par des projecteurs asservis, dont certains à LED. Cela n'empêcha pas que leur utilisation fût très différente.

La mise en scène était assez classique, les comédiens venaient tour à tour déclamer leur texte face à l'assemblée des spectateurs alors que le reste du plateau restait figé. Les voix n'étaient pas sonorisées, et nous parvenaient portées par l'acoustique exceptionnelle de l'odéon romain. Nous étions plongés dans une tragédie pleine de pathos scandée d'une manière presque caricaturale qui m'évoquait les temps lointains de la Grèce antique où j'imagine volontiers que ce texte était déjà porté par un jeu d'acteur semblable à celui-ci.

Cependant, si les comédiens n'étaient que rarement en posture de réception avec le public j'ai noté des similitudes avec la démarche C.A. dans la mise en scène et l'éclairage, à savoir que tout était fait ici pour conserver l'attention du public sur le texte.

Pour commencer la scénographie était très épurée, basée sur un simple mur qui s'ouvrait et se fermait et quelques éléments mobiles : une surface sanglante où étaient tuées tour à tour les victimes de la tragédie, un tombeau, quelques chaises...

Les mouvements de scénographie avait toujours lieu à vue, mais jamais pendant que le texte était scandé, de même tous les comédiens étaient d'une parfaite immobilité chaque fois qu'un comédien avait la parole, celui-ci étant toujours face public.

Côté lumière, celle-ci était peu évolutive. Toujours d'un blanc HMI, l'effet de lumière dominant attaquait les comédiens de face en arc de cercle, les sources étant réparties autour de l'amphithéâtre, projetant ainsi au sol des ombres portées nettes en étoile autour du comédien, amplifiant l'effet épique des dialogues.

Le plateau était ainsi la plupart du temps intégralement éclairé, ce qui ne perdait pas pour autant le regard du spectateur. En effet l'immobilité des comédiens et le peu d'élément de scénographie présent n'appelaient pas le regard ailleurs.

Les projecteurs asservis omniprésent étaient utilisés simplement, pour changer de position discrètement sans mouvements à vue ni changement de couleurs.

Cependant certains effets n'étaient pas exclus comme des effets stroboscopiques pour les éclairs d'Apollon, un peu de pyrotechnie, des contre-plongées colorées pour les démons lancés à la poursuite d'Oreste... Les effets lumineux trouvaient toujours leur juste place et venaient véritablement soutenir le propos, ou l'alléger par une touche ludique de spectaculaire qui participait au rythme et gardait le spectateur en haleine au lieu de le distraire à un moment inopportun comme on pourrait le craindre.

« Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos ! Le « titanesque » et le barbare » étaient en fin de compte aussi nécessaires que l'apollinien ! »⁷⁶

Dans cette juste répartition des différents éléments qui constituent le théâtre, une véritable alchimie semble opérer. La technique de l'effet que j'assimile à l'exubérance dionysiaque est vide de sens si elle n'a pas de fond, ou si elle piétine ce fond cherchant un débordement de spectaculaire divertissant.

Le fond quant à lui, cette réflexion apollonienne, serait écrasée par sa propre charge intellectuelle sans la légèreté et la mise en image apportée par ces outils créateurs de festivités qui allègent le débat, rendant l'œuvre agréable et belle.

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 41.

L'idée appréciable qui transpire dans cette analyse assez élogieuse est celle soulevée par Nietzsche au long de son essai : elle est celle de la complémentarité et du caractère indissociable de ces deux aspects de l'art que sont l'apollonien et le dionysiaque, que j'identifie ici respectivement au texte et à la technique.

Nietzsche compare les deux dieux Grecs à des entités dualistes mais complémentaires, qui comme l'homme et la femme doivent fusionner pour enfanter.

« L'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque comme, analogiquement, la génération [...] dépend de la différence des sexes. »⁷⁷



25. Lumières et costumes surréalistes. L'Orestie – Georges LAVAUDANT.

« L'un ne vit que par l'autre, et l'un sans l'autre tend nécessairement vers son propre anéantissement. Seule leur union est féconde, et c'est précisément la force du génie grec que d'avoir su trouver le secret de cette union. »⁷⁸

⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸ DARRIULAT, Jacques, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, chapitre 2 : La complémentarité des deux principes, publié le 29 octobre 2007, disponible sur : <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/Naissancetragedie/NietzscheNT-2.html>, (consulté le 29 juin 2019).

III.4. Démarche de création durant le stage

a. Contraintes et approche

Contraintes techniques :

La salle dans laquelle nous avons joué était grande, et j'étais le seul technicien bien que les comédiens étaient tout à fait volontaires pour m'assister, ils n'étaient cependant pas habilités à utiliser la nacelle.

Peu de temps était réservé à la technique, à priori une matinée de montage / réglage, finalement il m'a été nécessaire de rester chaque soir jusqu'à la fermeture de l'école pour faire les réglages qui n'était pas possible de réaliser en journée.

Nous pouvions cependant garder du matériel utilisé pour la production de « *Depuis que nous sommes arrivés il pleut* » mise en scène par Tatiana Frolova et ayant joué la semaine précédente dans la même salle.

Il n'était pas possible de monter à la nacelle ou de manœuvrer les porteuses à l'issue des répétitions pour des raisons de responsabilité en cas d'accident, et le temps de technique devait être réduit le plus possible afin de ne pas empiéter sur le temps de travail des comédiens. Afin d'être le plus efficace possible j'ai récupéré le plan feu de la production afin de conserver des projecteurs déjà en place pendant leur démontage.

Mes alliés les plus précieux se sont avérés être les projecteurs asservis ADB WARP, qui sont des découpes motorisées à lampe halogène avec changeur de couleur.

Leur contrôle depuis le jeu permet un réglage et des essais pendant même les répétitions, seul derrière le jeu, et rapidement. J'ai ainsi retrouvé quelques habitudes de travail acquises lors de créations sur des galas de danse dans le grand Auditorium du Parc Chanot à Marseille, où je devais seul et en une demi-journée encoder plus d'une centaine de mémoires nécessaires à "rendre beaux" les 12 groupes de pitchounets Marseillais qui se succédaient sur scène.

Approche de la création :

La demande première de la metteuse en scène était la visibilité constante des visages des comédiens, et de ceux des spectateurs qui devaient être éclairés en permanence.

Un plateau vide, une face, et une lumière salle constante. Sacrées contraintes à première vue. Cependant selon les dires du chef d'orchestre Philippe FORGET lors d'une conférence à l'ENSATT portant sur *Le sacre du Printemps* de Stravinsky :

“Le musicien trouve sa liberté dans la contrainte”.

Aux vues de ces instructions premières et de l'absence de scénographie il m'a semblé que cette création se devait de rester minimaliste et de ne pas monopoliser l'attention du public.

Dans la création nous concernant j'ai tâché de transmuter les outils donnés aux comédiens sur la création lumière. En particulier celle de l'alternance geste/parole, en évitant ainsi tout mouvement pendant les dialogues, mais en les utilisant dans les instants muets où l'attention du spectateur pouvait être relâchée du texte. La lumière pouvait ainsi prendre la parole à son tour, avec le langage subtil qui lui est propre et que nul mot n'aura jamais la justesse à décrire.

Prendre la parole ? Et pour dire quoi ?

C'est ainsi qu'est allé mon questionnement. Que peut indiquer la lumière afin d'appuyer le jeu ? En quoi peut-elle soulager et porter l'acteur dans son rôle en le déchargeant d'un effort de représentation ? J'ai décidé de penser la lumière en termes d'indicateur, comme il en est question pour les autres composants de mise en scène : scénographie, costumes et accessoires.

b. Visibilité et confort

La visibilité des visages – comédiens est spectateur – a été la demande principale de la metteuse en scène pour la création.

Il faut bien comprendre l'intention première de cette requête qui est de donner au comédien en apprentissage la lumière la plus confortable possible pour qu'il puisse voir ses partenaires et leur parler ainsi plus facilement.

Cependant cette notion de confort est tendue en équilibre sur un fil : ce qui est confortable pour l'acteur ne l'est pas forcément pour le spectateur. L'équilibre en terme de lumière de « face », dédiée à la visibilité est donc à trouver.⁷⁹

La pièce a donc été chargée en lumière de face répartie sur les deux ponts de face déjà présents. Mais aussi par une grande direction de face diagonale venu de la passerelle jardin derrière le public qui donnait un résultat plus naturel et favorisant le rapport scène-salle comme je l'ai compris plus tard.⁸⁰

Intéressé par le monde du cirque et du spectacle de rue, il m'arrive assez souvent de pratiquer la jongle. C'est lors d'une « pause jongle » dans mon appartement faiblement éclairé que l'importance de la lumière sur le jeu s'est révélée une fois de plus comme une évidence. Instinctivement je cherchais la lumière, sans elle je ne pouvais rattraper mes balles. Bien que visibles, la pénombre demandait une concentration supérieure pour les apercevoir, c'est comme si j'avais un temps de retard sur elles, comme si je les voyais « moins vite » dans la zone de pénombre que dans la zone fortement éclairée. Triste conséquence d'un mauvais éclairage sur la performance d'un jongleur.

Comme pour le jongleur, le premier rapport qu'a le comédien à la lumière est un rapport de confort. L'éblouissement qu'elle peut causer, et les dégâts qu'elle peut avoir sur sa santé.⁸¹

Mes premières expériences de la scène durant le stage Chemins d'Acteur m'ont fait prendre conscience de cette réalité en me permettant de « palper » la lumière sur scène en situation. Lors des premiers essais lumière en salle Terzieff, nous avons réglé une simple face le plus discrètement possible pendant que les acteurs répétaient. Le tout était de travailler avec un semblant de lumière de spectacle, le temps de penser une création lumière pour la présentation ayant lieu en Lerrant trois semaines plus tard.

Le fait de jouer dans cet éclairage de face a été formateur : si depuis la salle celui-ci suffit à distinguer clairement les visages des comédiens, depuis la scène le tableau est irréel. On voit les visages à moitié, voir complètement dans l'ombre selon que notre partenaire soit de face ou de profil.

⁷⁹ Cf. III.6.c. Partager la même lumière.

⁸⁰ Cf. III.6.b. Noir salle et quatrième mur.

⁸¹ Cf. III.5. La LED et l'œil du comédien.

Il m'est alors parut évident que pour que les comédiens soient portés par la lumière il faut également penser la lumière pour eux, et pas seulement pour le public. Le spectacle doit aussi se vivre depuis le plateau, il vient du plateau, en créant une lumière de jeu confortable et crédible les comédiens seront d'avantage portés et leur performance n'en sera que meilleure.

J'ai ainsi évolué quotidiennement dans cette lumière de face pendant deux semaines. Aussi je m'y suis habitué. Dans mon inconscient, cette armée de projecteurs de face au-dessus du public nous irradiant de la tête aux pieds était normale et faisait partie de l'espace. La salle était toujours faiblement éclairée selon les souhaits d'Agnès dans le cadre de la démarche, mais malgré tout, il résidait là une sensation « d'interrogatoire ». D'être marqué, balayé aux rayons X, transpercé par le regard voyeur du spectateur qui lançait des rayons lumineux puissants, alors que nos propres yeux ne lançaient que de faibles lueurs. Ainsi il était devenu habituel de ne pas voir une partie de mes partenaires de scène. Cela orientait d'ailleurs mon jeu : de la même manière qu'on oriente instinctivement un livre pour que l'angle entre la feuille, l'œil et la lampe soit confortable, les placements que je choisisais étaient guidés par la lumière, je voulais voir les deux yeux de ma partenaire dans la lumière afin de pouvoir réellement la « voir ».

La troisième semaine de stage fût notre première semaine en salle Lerrant, mieux équipée en projecteurs le montage ayant eu lieu le matin. Ce fût également notre première séance de travail avec un éclairage en contre-jour en plus de l'éclairage de face.

Dès la préparation physique j'ai été marqué par cette sensation de relief et de visibilité qu'offrait l'éclairage en contre-jour. Les comédiens ne semblaient pas perturbés outre mesure par ce changement radical d'atmosphère lumineuse, surement habitués à jouer avec et sans éclairage en contre-jour. Personnellement j'étais abasourdi, je voyais maintenant chaque comédien quel que soit la position de son corps. Je me sentais bien plus en confort.

Mon ressenti vis-à-vis du contre-jour est qu'il diminuait en moi la sensation de vulnérabilité que provoquait la face. On voit vraiment nos partenaires de jeu quel que soit l'axe. De plus la réflexion des contre-jours sur le sol éclaire le public et l'inclue, lui aussi est touché par cette magie lumineuse qui le révèle quelque peu à nos yeux. Depuis le public l'impression de relief est renforcée, une impression de profondeur, de grands espaces, on sent la lumière venir des cieux...

« Si la lumière crée un monde pour le spectateur, elle le crée aussi pour le comédien, le danseur ou le chanteur. Même si celui-ci découvre dans les coulisses les projecteurs, ou la machinerie que le public ne peut pas voir. »⁸²

⁸² VALENTIN, François-Eric, *op. cit.*, p.90.

La lumière de répétition :

Durant l'avancée des répétitions la lumière se crée, s'essaye et évolue. Cependant il faut être conscient des besoins du metteur en scène et des comédiens pour avancer dans leur travail. Par exemple, en ne les « enfermant » pas hâtivement dans une lumière étroite, qui pourrait refermer un espace qu'ils auraient pu exploiter, mais aussi en faisant attention à ne pas trop obscurcir le plateau, ce qui pourrait générer une fatigue inutile lors de longues séances de répétitions sur une même scène. L'éclairagiste Elsa Revol défend cette « double création » qui permet de laisser l'espace à la création d'évoluer, en conseillant par exemple de commencer par donner des éléments de la lumière souhaitée en plus large ou en plus lumineux.

« Je trouve passionnant de voir de quelle lumière a besoin un metteur en scène pour répéter et quel sera son devenir dans le spectacle. Je dissocie complètement ces deux temps là.

Parfois une scène va demander trois heures de travail alors qu'elle durera au final trois minutes, et si on met la lumière de la scène pendant trois heures, moi la première je n'en pourrais plus de cette lumière, ce n'est pas possible. On aura grillé une cartouche inutilement.

Une lumière faite pour que le metteur en scène puisse chercher, puisse travailler à ce moment-là, permet aussi de dégrossir quelque chose et de pouvoir affiner ensuite. »⁸³

⁸³ REVOL Elsa, mardi 11 juin 2019. Transcription personnelle des rencontres de l'UCL (Union des Concepteurs Lumières) à l'ENSATT. Table ronde : Metteurs en scène et chorégraphes, quelles relations avec la lumière ?

c. Indicateurs de lieu, indicateurs de temps

En particulier, les théâtres de construction contemporaine sont des lieux qui se veulent nous couper de l'espace et du temps afin de recréer en leurs murs d'autres espaces et d'autres temps. On y fait «la chasse aux fuites», sonores ou visuelles afin d'obtenir l'isolation la plus parfaite possible au monde extérieur.

C'est pourquoi, dans une création comme celle-ci où l'alternance des rôles parmi les comédiens peut déjà créer une difficulté de compréhension, l'envie de clarifier les choses pour le spectateur fût la première qui me soit venue en suggérant le lieu de l'action et dans certains cas sa temporalité.

Dans l'acte I, « la Terrasse des époux Mortimer », reprise plus tard dans l'acte II, était éclairée avec des gobos « feuillage » d'une direction assez haute.

Dans l'acte IV « la ferme », la taille importante de la bâtisse était indiquée par des fenêtres projetées au sol via une grande direction de gobos provenant de jardin. La taille importante des fenêtres et leur couleur légèrement chaude pouvant évoquer une heure avancée dans l'après-midi sans toutefois la suggérer clairement, le texte étant ambigu sur



26. *Les entrées de lumière au sol semblent venir d'immenses fenêtres. Cet éclairage fait ainsi office d'indicateur de lieu et d'indicateur de temps.*

l'heure du jeu. Un personnage affirme en effet que le soleil « va tomber », l'autre qu'il est bien trop tôt pour qu'il « tombe », la scène se terminant finalement par une invitation à aller voir le soleil se coucher. Dans ce cas, j'ai souhaité que la lumière ne tranche pas la situation gardant une temporalité floue.

Pour d'autres scènes d'intérieur ne nécessitant pas clairement une indication temporelle tant la situation indique clairement qu'elles se passent en pleine journée, l'indication de lieu utilisée n'était pas en rapport avec l'extérieur comme pouvaient l'être celles citées précédemment. L'approche en création lumière de ces scènes d'intérieur n'était alors pas basée sur le naturalisme, mais sur des intuitions plus abstraites que j'appellerai « ambiances ».

d. Ambiances et effets

Je ne pense pas que le terme « d'ambiance lumineuse » soit souvent utilisé en matière d'éclairage scénique car il peut être connoté péjorativement ou qualifié de simpliste. Aucun musicien n'apprécie de voir sa musique qualifiée de « musique d'ambiance », car l'ambiance ne focalise pas l'attention. On ne la remarque pas tant elle n'est pas analysée par notre conscience cartésienne. Si on la remarque ce sera probablement pour l'apprécier ou la rejeter instinctivement. Elle nous plaira ou pas, et si l'intellect peut chercher des raisons à cela, elle touche véritablement au subconscient, à notre ressenti.

Mais cette lumière influence également le comportement des comédiens de manière plus subtile, de la même manière qu'un ciel gris ou un grand soleil influence notre moral et notre énergie.

Ainsi dans la scène de « l'entretien », une prétendante à l'achat de l'époux Bredberry est auditionnée assez sévèrement. Une lumière surnaturelle serrée et barrée d'une découpe rouge appuie la sensation d'enfermement, de solitude du personnage face à ces examinatrices qui prennent des airs de geôlières et amplifie ainsi la tension présente. Si les mots sont de rigueur dans la description écrite d'un effet, ils sont bien faibles pour décrire un effet lumineux, et le sont encore plus pour décrire une ambiance qui touche au ressenti.

Dans les actes I et II, plusieurs scènes se jouent dans « la chambre de Jonathan » qui lui sert aussi d'atelier d'artiste. Des ambiances avec des codes semblables pour ces différentes scènes indiquent bien évidemment un lieu, mais aussi cherchent à indiquer la personnalité du personnage. On entre dans son univers, son intimité qui reflète donc son état d'esprit. Pour cette scène j'ai opté pour une lumière surnaturelle aux tons rose assumés, coupant avec le naturalisme des scènes précédentes et indiquant l'état de déconnection au réel dans lequel se trouve ce personnage en fuite de lui-même jusqu'à la fin de l'acte II.

L'ambiance indique ainsi subtilement le lieu, l'état d'esprit des personnages et l'enjeu de ce qui est en train de se jouer dans le subconscient des spectateurs, mais au-delà de l'indication, elle crée une même ambiance enveloppant acteurs et spectateurs, et dirige inconsciemment l'acteur dans son jeu.

J'appelle « effet » une dynamique de lumière différente d'une simple transition ou d'un état fixe, mais faisant appel à une partie de la console dédiée à cet effet. Les effets peuvent agir sur tous les paramètres des projecteurs : l'intensité, la couleur ou encore la position créant ainsi des mouvements. Créant des variations surnaturelles de lumières, les effets sont particulièrement utilisés en concert et leur utilisation dans le cadre du théâtre rappelle très vite le monde dionysiaque.

En effet si ces effets de lumière sont complètement étrangers à la lumière naturelle issue des cycles circadiens, elle est très bien connue à qui vit dans la société moderne. On les retrouve partout : sur les plateaux d'émissions télévisées, dans les enseignes de magasins, dans les centres commerciaux, les bars, les boîtes de nuits etc.

Ainsi l'effet lumière à première vue insensé est chargé de symboles sociaux immédiatement interprétés.

Dans la pièce en question j'ai utilisé un effet sur la scène « de la danse », où Jonathan et Rebecca, interprétés respectivement par Jacques-Joël DELGADO et Heidi JOHANSSON, faisaient quelques pas de danse accompagné au chant par Jacques-Joël.

L'effet en question était un mouvement circulaire des projecteurs asservis qui transformaient instantanément la chambre en boîte de nuit, accentuant l'incongruité de la scène.

Les conséquences de ce bref « coup de technique bien placé » fût de créer un rythme qui ramène la concentration du spectateur égaré de la même manière que l'éclair d'Apollon dans l'Orestie.⁸⁴ De plus, j'ai pu percevoir l'impact de cet accompagnement de la lumière sur le jeu des comédiens qui donnaient plus d'entrain, d'amusement et de lâcher-prise à cet instant de la scène. Comme pour l'exemple précédemment cité, il m'a semblé que cet effet technique inattendu amenait une respiration: comme une pause de la concentration de quelques secondes, qui repose l'esprit et lui permet de re-renter ensuite dans une pleine attention.

⁸⁴ Cf. III.3.c. La technique au service du texte.

III.5 La LED et l'œil du comédien

Mes premiers pas dans la prestation événementielle furent marqués par la manipulation de projecteurs motorisés appelés affectueusement « pizza », et autres projecteurs LED. L'été 2013, lors de mes débuts dans la profession je ne voyais sur les plateaux DJ que cette technologie de projecteurs, associés à quelques projecteurs motorisés à lampe à décharge. Les seules sources traditionnelles que je pouvais voir étaient des « Sunstrips », ou quelques « boîtes ambres » dont les lampes furent vite changées par des LEDS.

Les lampes à filament étaient déjà considérées dans le milieu comme quelque chose de « dépassé », trop simples, avec seul l'intensité contrôlable depuis le jeu d'orgue et une seule couleur par projecteur.

J'ai donc travaillé la LED avant de m'immerger dans le théâtre et de découvrir les projecteurs traditionnels et leur grain indescriptible, d'une sensibilité et d'un vivant sans pareil à mon gout.

De la même manière que le MP3 a remplacé la bande magnétique, que la photographie X Mégapixels a remplacé le papier argentique, la LED semble être promise à remplacer la lampe à incandescence de manière irrémédiable.

L'éclairagiste Maryse Gauthier nous confiait lors d'un module de conception :

« La LED me passionne si elle s'additionne à toutes les sources disponibles, mais me fait assez peur si elle doit devenir une source unique. »

Si cette restriction dans la palette d'outil de l'éclairagiste est en effet redoutable, j'ai pu moi-même faire l'expérience de l'efficacité du mélange de type de sources.

Lors de mes tournées « rock'n roll » avec les Ballbreakers, un groupe « tribute » des mythiques AC/DC, j'aimais en effet associer les projecteurs à LED et les sources traditionnelles. Les LED étaient utilisées pour leur possibilité stroboscopiques et pour le choix de couleurs qu'ils offraient, mais le tableau aurait parût bien fade sans le décor lumineux en forme d'éclair géant recouvert de 130 ampoules à filament, qui donnaient soudain vie au plateau en s'allumant. Les projecteurs de face étaient également équipés de lampes à incandescence.

Un jour cependant, à l'occasion d'une date dans un bar les circonstances ont fait que je n'eus pas d'autre choix que de placer des LEDS comme éclairage de face. Je me rappelle encore des yeux plissés de Jean-Christophe SCHMIDT, alias Angus YOUNG qui s'est plaint à l'issue du concert d'avoir des tâches sombres dans les yeux et une migraine abominable à cause du projecteur qu'il avait dans les yeux toute la soirée.

Ainsi un petit projecteur de 5 x 3 watts à LEDs lui a causé un mal qu'un PC 1000W à incandescence ne lui causait pas habituellement.

A titre personnel, les LEDS omniprésentes dans notre quotidien me causent un grand éblouissement et une fatigue oculaire. Les nouvelles lampes installées à la hâte pour remplacer les anciennes lampes des candélabres urbains par exemple, me créent

des points noirs en persistance rétinienne dès que j'ai le malheur de les croiser du regard, ce qui oblige donc à marcher les yeux baissés pour fuir l'agression lumineuse.

De plus les écrans d'ordinateurs ou de Smartphone sont pour moi vecteur d'insomnie lorsque je les utilise tard le soir.

La somme de toutes ces observations m'a poussé à effectuer des recherches sur la nocivité ou non de cette technologie pour la santé des personnes y étant exposées. En l'occurrence - et c'est en quoi ces recherches trouvent leur place dans le présent mémoire – pour le confort et la santé des acteurs et spectateurs du spectacle vivant.

Mes recherches se sont basées sur des expérimentations personnelles ainsi que sur des recherches sur internet : une grande partie de mes recherches effectuées en janvier 2019 se sont basées sur le rapport d'expertise collective de l'ANSES² paru en octobre 2010 et intitulé « Effets sanitaires des systèmes d'éclairage utilisant des diodes électroluminescentes (LED) ». ³ Le hasard fait qu'un rapport complémentaire de l'ANSES intitulé « Effets sur la santé humaine et sur l'environnement (faune et flore) des diodes électroluminescentes (LED) » ⁴ vient de paraître le 14 mai 2019.

Ces documents officiels et lourdement documentés en arrivent invariablement à la conclusion que la technologie LED est fortement nocive pour l'homme en plusieurs points ainsi que pour la faune et la flore. Ce fait bien connu depuis plus de 10 ans n'a pourtant pas empêché le développement de cette technologie « d'avenir » qui devient peu à peu un incontournable de l'éclairage scénique.

Il convient alors à l'éclairagiste de comprendre les différents risques liés à l'utilisation de cette technologie afin de l'utiliser avec sagesse et respect envers ses partenaires acteurs exposés quotidiennement à ces lumières à risque.

En effet, en connaissance de cause, il est possible de trouver des solutions pour utiliser des projecteurs Leds en limitant leurs effets néfastes.

a. La forte luminance

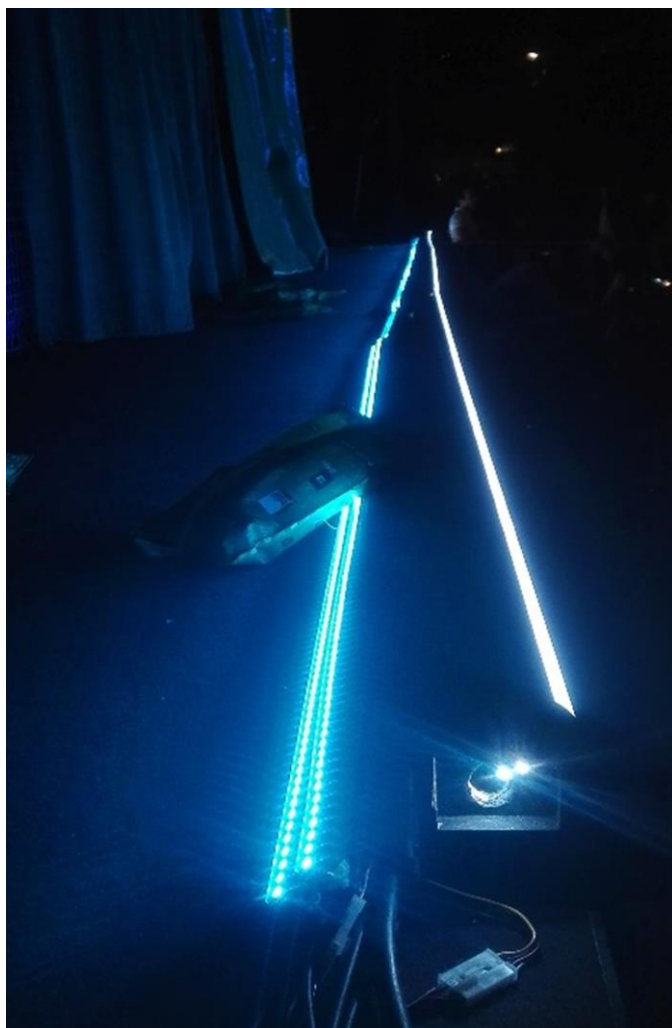
Le facteur de risque le plus important à court terme est celui qui provoque l'éblouissement et les « tâches sombres » en persistance rétinienne. Il s'agit de la forte luminance des LEDs. Sur une surface émissive réduite, une LED va émettre une quantité de lumière très importante, « au moins 1000 fois plus élevée (10^7 cd/m²) que celle d'une source d'éclairage traditionnelle. » ⁵

« Il est admis qu'une luminance supérieure à 10 000 cd/m² est visuellement gênante quelle que soit la position du luminaire dans le champ visuel » ⁶

« Le groupe de travail a mesuré des luminances supérieures à 10 000 000 cd/m² sur certaines LED d'une puissance électrique de 1W (disponibles dans le commerce pour une utilisation domestique). » ⁷

Cette forte luminance représente le plus gros facteur de risque dans le cas où le sujet a une vision directe de la source, comme c'est le cas avec les rubans LED, ou les parcs à LEDs, où chaque LED est directement visible, voire augmentée par une lentille lisse individuelle.

Ce contact visuel direct est cause de fatigue visuelle et de « lésions de la rétine »⁸⁵.



27. LEDs nues, le danger de la forte luminance

A gauche, deux rangées de ruban LED font office de rampe de scène sur le spectacle « Le livre de la jungle » mis en scène par Robert Wilson.

C'est un genre de rampe de scène « fait maison » que l'on retrouve assez couramment de par la facilité de montage du ruban LED à la dimension voulue, et le prix assez abordable de ce bricolage.

Cependant ici les LEDS sont directement visibles et soumettent les comédiens aux luminances les plus dangereuses contre lesquelles les rédacteurs du rapport d'expertise collective de l'ANSES nous mettent en garde.

« Le CES recommande aux fabricants et aux intégrateurs de concevoir des systèmes d'éclairage qui ne permettent pas la vision directe du faisceau émis par les LED. En particulier, le CES recommande d'utiliser des dispositifs optiques pour limiter les luminances perçues directes ou réfléchies et rendre les sources de lumière à LED plus diffuses. »⁸⁵

⁸⁵ Agence nationale de sécurité sanitaire de l'alimentation, de l'environnement et du travail (ANSES), *Effets sanitaires des systèmes d'éclairage utilisant des diodes électroluminescentes (LED)*, avis de l'Anses : rapport d'expertise collective. Octobre 2010. Edition scientifique. **Expertise collective : synthèse et conclusions Saisine « LED » p.11/15.** Disponible sur : <https://www.anses.fr/fr/system/files/AP2008sa0408.pdf>, (consulté le 28 juin 2019).

Mesures suggérées :

➔ Augmenter la surface émissive par l'utilisation de calques, ou de surfaces dépolies

De la même manière qu'on rétroéclaire un cyclorama, la surface lumineuse étant augmentée par une surface dépolie, placée à quelques centimètres de la source dans le cas des rampes LEDs ci-dessus, ou à quelques mètres si la situation le permet.

Plus la surface dépolie est loin de la source, plus l'intensité émissive au m² diminue. Cela est d'autant plus efficace si la lumière arrive sur la surface dépolie par réflexion et non de manière directe.

Cependant cette méthode, en augmentant la surface émissive diffuse la lumière, ce qui est à prendre en compte dans la conception.

➔ Travailler en réflexion

De la même manière, lorsque l'on travaille en réflexion la surface réfléchissante devient la surface émissive. La luminance diminue ainsi, car la même intensité lumineuse au lieu d'être émise sur une surface minuscule de la taille d'une LED est émise par une grande surface de dimension choisie.

La méthode de réflexion pour réduire l'impact éblouissant de la lumière direct de la LED est aussi valable pour la vidéo. Il sera toujours préférable d'utiliser un vidéo projecteur plutôt qu'un écran LED en termes de fatigue visuelle : L'écran LED étant une source constituée de milliers de LEDs dirigée directement vers l'œil, alors que le vidéo projecteur même si il est à LED fonctionne par réflexion : la lumière est projetée vers une surface puis réfléchi vers l'œil du spectateur.



28. « bain de pied » à LEDs Robert Juliat étudié pour éclairer uniquement avec de la lumière réfléchi.

Ci-contre un exemple de rampe LED du fabricant Robert Juliat. La lumière est réfléchi par un réflecteur innovant « en coquillage » qui multiplie le nombre de réflexions pour éviter le danger et la gêne provoquée par la lumière directe.



29. Démonstration du DALIS 862S

b. La lumière bleue

Il semble que la lumière bleue émise par l'éclairage LED soit le facteur le plus dévastateur qu'il soit pour notre santé visuelle, causant des lésions photochimiques de la rétine et du cristallin et provoque la "dégénérescence maculaire liée à l'âge" (DMLA).

la DMLA « intervient préférentiellement pour des longueurs d'onde situées ». Selon L'INSERM (Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale).

« Serge Picaud, chercheur à l'Institut de la Vision à Paris a réalisé une étude en 2013, en exposant des cellules de la rétine de porc - proche de celle de l'homme - à différentes longueurs d'ondes, et a ainsi montré que la lumière entre 415 et 455 nanomètres tuait des cellules. Autrement dit, la couleur bleue foncée, proche des ultra-violets, s'est avérée nocive. »⁸⁶

Cependant les dégâts causés par cette lumière bleue ne seront visibles qu'à long terme. Le rapport de l'ANSES indique :

« Le risque d'effet photochimique est associé à la lumière bleue et son niveau dépend de la dose cumulée de lumière bleue à laquelle la personne a été exposée. Il résulte généralement d'expositions peu intenses répétées sur de longues durées. »⁸⁷

Les plus gros dégâts sont ainsi causés par nos habitudes quotidiennes, notamment l'utilisation répétée d'écrans LED dans nos smartphones et ordinateurs, mais aussi par l'éclairage LED des lieux que nous fréquentons. Les populations les plus exposées sont avant tout les enfants : « [...] Les enfants en dessous de 14 ans, dont le cristallin de l'œil ne filtre pas aussi bien [la lumière qu'un adulte]. »⁸⁸

D'autant plus que ceux-ci sont au début d'une vie qui se promet riche en lumière bleue dont ils seront baignés au quotidien. « Les LED représenteront 75% de l'éclairage en 2020 »⁸⁹

Ajoutons en ce qui concerne les enfants que l'ANSES recommande « d'éviter l'utilisation de sources de lumière émettant une forte lumière froide ou de la lumière bleue dans les lieux qu'ils fréquentent (maternité, crèches, écoles, lieux de loisirs, etc.) »⁹⁰

En tant que concepteur lumière il nous incombe donc d'être particulièrement vigilant à l'utilisation que de faisons de la LED lors de conception sur des spectacles pour jeune public.

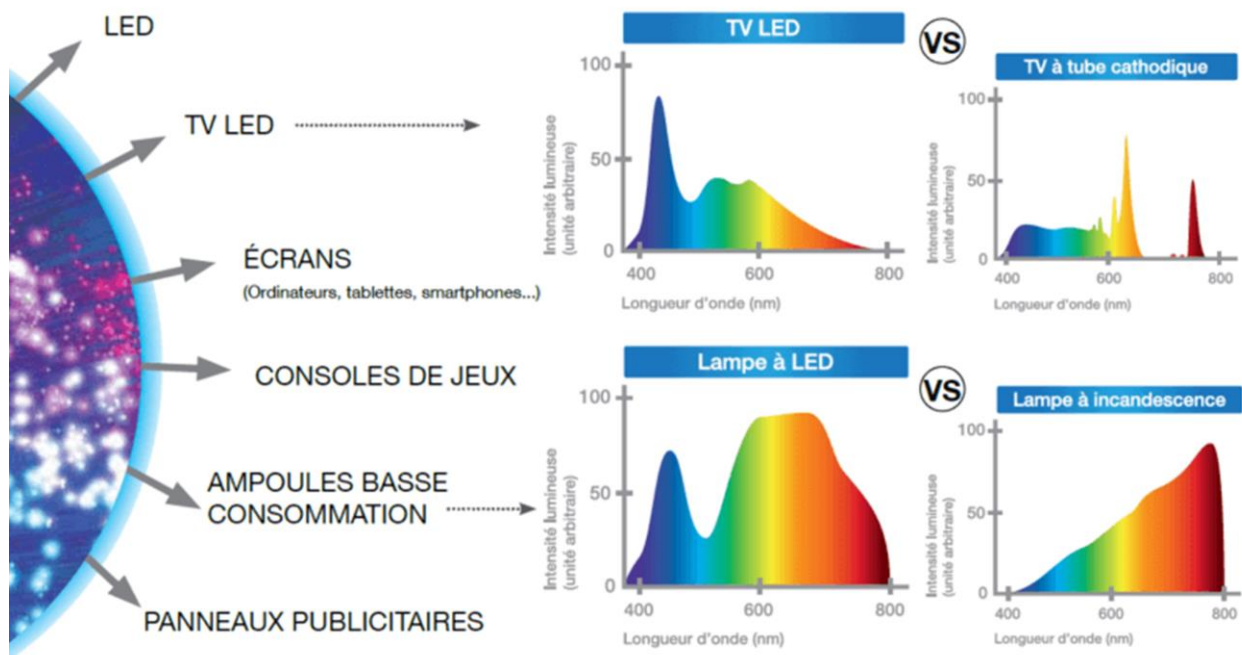
⁸⁶ Sciences et Avenir avec AFP, disponible sur : https://www.sciencesetavenir.fr/sante/sommeil/faut-il-s-equiper-contre-la-lumiere-bleue-de-nos-eclans_102241, (consulté le 28 juin 2019).

⁸⁷ ANSES, *op. cit.*, Saisine n° « 2008-SA-0408 », p.5/12.

⁸⁸ GLOVER-BONDEAU, Anne-Sophie, Doctissimo, *Lumière bleue : comment protéger ses yeux ?*, disponible sur : <http://www.doctissimo.fr/sante/maux-quotidiens/ordinateur-sans-douleur/lumiere-bleue-danger-prevention>, (consulté le 28 juin 2019).

⁸⁹ Dreem, *Lumière bleue : quel impact sur le sommeil et les yeux ?*, disponible sur : <https://blog.dreem.com/fr/lumiere-bleue-sommeil-yeux-impacts/>, (consulté le 28 juin 2019).

⁹⁰ ANSES, *op. cit.*, expertise collective : synthèse et conclusions, saisine « LED » p.12/15.



30. Augmentation de l'exposition à la lumière bleue dans notre quotidien :

Mais si cette lumière nous baigne quotidiennement l'ANSES met particulièrement en garde « Les populations particulièrement exposées aux LED (installateurs éclairagistes, métiers du spectacle, etc.) qui sont soumises à des éclairages de forte intensité, et sont donc susceptibles d'être exposées à de grandes quantités de lumière bleue. »⁹¹

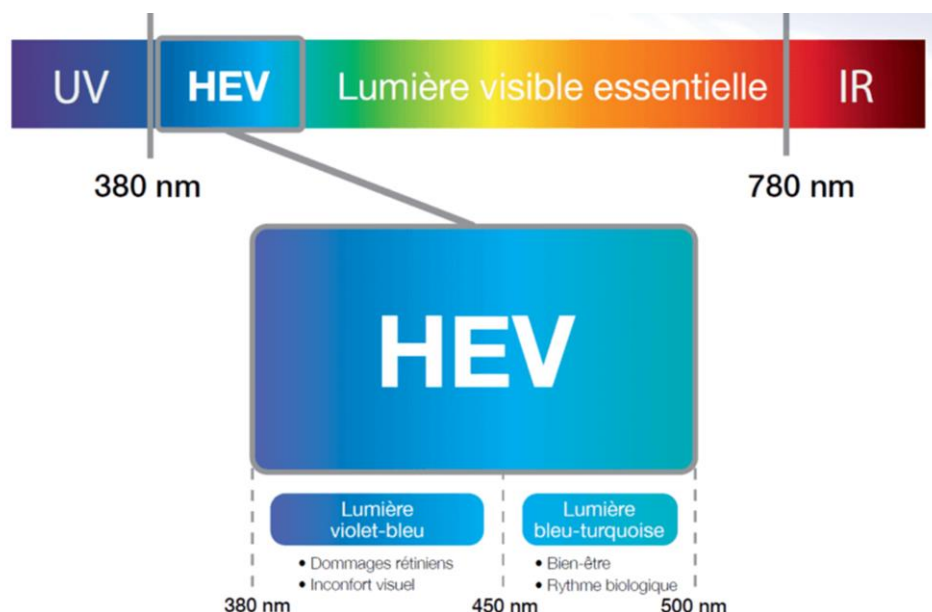
c. La lumière turquoise

Si la lumière bleue est définie comme ayant une longueur d'onde allant de 380 à 450 nm, il est appelé « lumière turquoise » une lumière dont la longueur d'onde va de 450 à 500 nm. Cette lumière naturellement présente dans la lumière solaire (à l'inverse d'une flamme) est souvent décrite comme bonne pour la santé car elle est stimulante et énergisante. Tout le principe des lampes à luminothérapies utilisés dans les pays nordiques repose sur ce principe. C'est donc celle-ci qui régule notre horloge biologique et nos cycles de sommeil. « Cette lumière est un stimulant de l'éveil (elle a d'ailleurs les mêmes effets que le café). »⁹²

⁹¹ ANSES, *op. cit.*, Saisine n° « 2008-SA-0408 », p.6/12.

⁹² Dreem, *op. cit.*

Si cette lumière est très positive en journée « en manquer dans la journée peut générer certains troubles comme la dépression hivernale »⁹³, elle l'est beaucoup moins une fois la nuit tombée, provoquant agitation et difficultés d'endormissement. C'est ainsi que l'on peut facilement travailler tard sur un ordinateur à l'écran blanc, mais qu'il est bien difficile de trouver le sommeil par la suite.



31. Spectre lumineux de la lumière bleue et turquoise.

En addition des mesures précédemment citées pour limiter l'éblouissement, réduire la quantité de lumière bleue émise par le choix de LEDs de température de couleur faible (blanc chaud), ou filtrer celles-ci à l'aide de gélaines chaudes semble être une première mesure efficace permettant de réduire l'émission de lumière bleue.

Cependant, insatisfait par cette simple mesure il m'a semblé intéressant de pousser plus loin la recherche sur la LED afin de comprendre d'où provient ce pic de lumière bleue si particulier et s'il est possible de l'éviter. Ces recherches me semblent ouvrir des pistes de recherche intéressantes mais s'écartent du sujet de ce mémoire, c'est pourquoi elles figurent en annexe.

Cf. Recherche complète en ANNEXE4 : Recherche d'une LED inoffensive

⁹³ Dreem, *op. cit.*

III.6. Eclairer le spectateur

Cette dernière expérience nous permet d'amorcer une réflexion sur un aspect particulier des spectacles mis en scène par Bob Villette. Celui-ci est qu'il revient sur une pratique très ancrée dans le théâtre du XXI^{ème} siècle : celle de l'extinction de la salle.

En effet, dans un but d'échange entre acteur et spectateur, j'avais pour consigne principale de conserver un éclairage sur les spectateurs durant chaque répétition et chaque ouverture au public de l'école. Cet éclairage devait être d'une intensité suffisante afin que le comédien puisse voir ses partenaires spectateurs et communiquer avec eux par contact visuel. Etant un comédien débutant, je n'ai évolué que dans ces conditions « favorables » à l'échange voulu. Excepté un jour, l'un des premiers en salle Lerrant, où en partant vite de ma régie pour enfiler ma casquette de comédien j'ai oublié d'allumer l'éclairage du public. Seul dans la lumière devant un public tapis dans l'ombre, celui-ci m'apparaissait dur et distant. J'ai l'image du « critique », assis au fond de la salle avec son carnet, qui observe incognito et qui juge. J'ai ainsi constaté à quel point il est difficile de débattre avec un public invisible, et pourquoi Agnès pose l'exigence d'un public éclairé sur ce stage. J'ai vu le 4^{ème} mur se dresser : un mur noir de ténèbres. Pourtant il y avait bien des spectateurs dans cette obscurité, j'étais capable de les sentir, et un comédien expérimenté devient capable de communiquer au travers de celle-ci.

« Bob Villette ne supporte pas qu'on ne voie pas les comédiens. On est dans un partenariat. C'est comme si j'étais en train de parler à quelqu'un qui se tenait dans un coin sombre. Notre rapport sera différent. De même pour l'éclairage du spectateur. »⁹⁴

Cette question du « noir salle » est donc un point central dans l'approche de la conception lumière des pièces souhaitant s'ancrer dans la démarche Chemins d'Acteur.

a. Brève histoire de l'obscurcissement de la salle

Nous le savons, l'extinction de la salle n'est devenue systématique que depuis peu de temps. Historiquement le théâtre occidental issu de l'antiquité se jouait à ciel ouvert dans premiers théâtres antiques Grecs et Romains. Le spectateur baignait alors dans la même lumière solaire que les comédiens.

Aujourd'hui on retrouve toujours ce rapport d'éclairage dans le théâtre de rue. La première fois que j'ai assisté au festival d'Aurillac j'ai été surpris par la spontanéité des échanges entre acteurs et spectateurs. Il y avait là quelque chose de l'ordre du rassemblement en place public où un crieur de passage apporte des nouvelles du monde.

⁹⁴ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 3.

Le comédien est là, debout au milieu du public, sur le même sol que lui (public qui est en général assis à même le sol pour les premiers rangs, et debout pour les personnes plus éloignées). Le spectateur est alors mis sur un même pied d'égalité avec le comédien, il est d'ailleurs libre de rester ou de partir, la représentation ayant lieu dans un coin de rue passante. Il se sent également plus libre d'intervenir physiquement ou verbalement, il y est parfois invité, parfois pas. On remarque alors très vite les comédiens habitués aux représentations de rue qui jouent, rebondissent et s'enrichissent des interactions avec le monde extérieur, que ce soit des interventions imprévues du public, des sons de cloches d'une église, des chiens qui aboient ou des bruits de klaxons. Et à l'inverse on remarque également les comédiens habitués aux salles sombres et silencieuses où l'on cherche à contrôler les éléments au maximum. Ceux-là perdent vite leurs moyens et peinent à dissimuler leur agacement lorsque qu'un événement imprévu se produit.



32. *Lors de spectacles de rue, acteurs et spectateurs baignent dans la même lumière..*

Pour ce qui est du spectacle en salle, l'architecture des théâtres à l'Italienne témoigne mieux que tout récit à quel point le théâtre était un lieu pensé pour voir autant que pour être vu. Les spectateurs de haut rang social étaient alors mis à l'honneur, installés dans des loges cernées de dorures et de sculptures, alors que le bas peuple était en bas, les comédiens aussi. La lumière était alors plus importante dans la salle que sur le plateau, au point que le travail des artistes paraisse presque accessoire à ce qu'il se passât en salle. Tous les éléments étaient réunis pour détourner l'attention du spectateur du jeu de l'acteur.

« C'est à Richard Wagner en 1876 que l'on attribue le coup de force du premier noir complet imposé dans la salle, à l'occasion de l'inauguration de la

Festpielhaus à Bayreuth, éclairée au gaz. Ce noir total est imputé à une erreur de régie : Wagner aurait demandé à son chef gazier de réduire l'éclairage de la salle en début de représentation, comme il était d'usage, mais, dans l'empressement des préparatifs de la première, ce dernier aurait eu la main lourde, éteignant complètement la salle. Wagner, ravi, ordonna qu'on ne la rallume pas à l'entracte : cet incident contribuant à l'état de réceptivité qu'il souhaitait provoquer chez le spectateur, il en adopta dès lors le principe. »⁹⁵

Plus d'un siècle plus tard l'extinction de la salle est devenue la norme.

Quand la lumière s'éteint, les murmures se taisent, les spectateurs ne se voient plus. Ils plongent dans l'intimité de l'obscurité.

A titre personnel je ressens l'obscurité comme un plongeon vers l'intériorité. L'intime, le sensible. Si le jour se prête à l'action, la nuit se prête aux réflexions profondes et aux confidences.

J'étais curieux à l'automne 2018 d'assister à une pièce jouée dans le noir complet. L'occasion s'étant présenté je me suis rendu au théâtre des Clochards Célestes à Lyon assister aux pièces « Manque » et « 4.48 Psychose ». Pièces écrites par Sarah Kane et mises en scène par Amine Kidia avec la Compagnie La Nouvelle Tribune. La pièce se jouait en pleine après-midi, un jour de beau temps. Le noir était parfait, le public assis au sol au centre de l'aire de jeu, cerné par quatre comédiens statiques aux quatre angles de la pièce. Le travail du noir était excellent. De ce fait le passage rapide de la lumière du jour à l'obscurité totale a créé chez moi un plongeon dans l'intériorité. Le regard n'avait absolument plus rien pour se concentrer. Ainsi devenu aveugle, les autres sens se sont aiguisés, l'ouïe en particulier. Impossible alors de fuir le dialogue en divaguant sur un détail du décor. Le noir me plongeait dans l'intériorité, mais pas mon intériorité spécifiquement, celle de Sarah Kane. Les voix des comédiens résonnaient alors en moi comme si elles venaient de moi-même, j'étais en totale symbiose avec ce qu'il se disait, sans la moindre distance, et je dirais même qu'il m'était impossible de sortir de cet état-là, à tel point l'absence de visuel me laissait sans autre point de repère que le dialogue, que les énergies parfois violentes qui nous traversaient de part en part, dues au placement des comédiens.

La réduction de l'éclairage focalise donc l'attention sur le texte. Focaliser la lumière sur scène réduirait le champ de vision du spectateur, contraignant de force son regard, évitant ainsi toute fuite de l'attention.

Le phénomène guide la concentration du spectateur vers la scène, il ne fait plus attention à cette foule de personnes qui l'entoure, et se projette sur scène avec les comédiens.

J'aime à dire qu'il se décorpore, il sort de son corps physique, il le quitte. Invisible il n'est plus qu'une âme sentiente et pensante, invisible mais présente.

⁹⁵ RICHIER, Christine, *Le temps des flammes*, Paris, Editions AS, Collection Scéno+, 2011, p. 251.

« Ce noir agit sur la perception, permet de concentrer l'attention, de favoriser l'écoute et d'augmenter l'impact des effets scéniques sur l'imaginaire. Il ouvre de nouveaux champs à l'expression scénique »⁹⁶

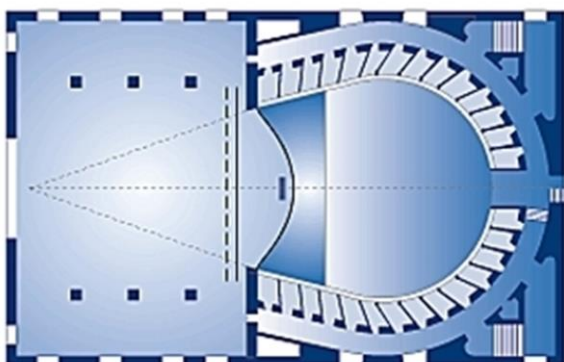
La conséquence de cette décorporation, c'est qu'il devient également invisible à l'acteur qui évolue dans l'éblouissement face à un mur noir. Selon Christine Richier :

« Désormais [le comédien] ne voit plus son public, ce qui contribue à un jeu plus naturel et plus concentré. Lui aussi est isolé, et bientôt aveuglé, dans un espace qui n'est plus celui de la salle mais celui de la scène. Son corps n'est plus celui d'un orateur déclamant son texte devant une assemblée, mais participe de l'image scénique dont il est le premier composant. Il ne s'adresse plus à un salon mondain mais à la sensibilité de chaque individu. »⁹⁷

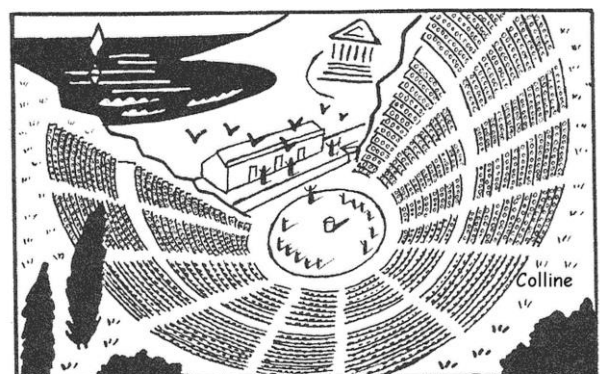
b. Noir salle et quatrième mur

Le noir-salle serait donc un formidable allié de l'image scénique, permettant de faire naître un nouveau monde façonné de toutes pièces, coupé de l'espace et du temps et projeté dans l'imaginaire des spectateurs, de la même manière qu'au cinéma où le spectateur plongé dans le noir se plonge dans un « cadre lumineux », fenêtre vers un autre monde.

Il semble admis aujourd'hui que le lieu théâtral est composé de deux parties distinctes : celle d'où l'on voit et celle d'où l'on est vu. La salle et la scène. Certes, cette grande séparation peut être créée par l'architecture du lieu théâtral lui-même : L'architecture d'un théâtre à l'italienne (clairement segmenté) n'a certainement pas le même caractère démocratique et inclusif que celle d'un théâtre de la Grèce antique (où le public enveloppe la scène).



33. Architecture d'un théâtre à l'italienne, la salle (à droite) est clairement séparée du plateau (à gauche), par un cadre de scène.



34. Architecture d'un théâtre Grec antique. Le public enveloppe l'espace de jeu.

Cependant lorsque Christine Richier parle de « jeu plus naturel et plus concentré » des comédiens, qui se retrouvent isolés de la salle pour se retrouver dans un nouvel espace coupé de celle-ci, ne parle-t-on pas précisément de l'avènement d'un quatrième mur séparant le spectateur de l'acteur ? De comédiens seuls dans un lieu qui vivent une aventure derrière un miroir sans teint sous le regard voyeur d'un public invisible ?

Comme Bob Villette, j'en viens à penser que cette inégalité dans la répartition des pouvoirs du visible dans l'enceinte du lieu théâtral, en rompant le contact visuel, rompt également le lien humain entre acteurs et spectateurs. Le spectateur peut se sentir en retrait, pas concerné et donc perdre en concentration car le comédien qui ne le voit pas ne peut pas chercher son regard, ne peut pas lui parler personnellement, et donc ne peut pas vraiment être dans la réception.

« Alors on rallume la salle ! »

Oui mais !

Ne courrons pas à la hâte accrocher des gamelles sur le pont de face pour faire briller les yeux du public.

Durant le stage Chemins d'Acteur je n'ai pas poussé très loin la question de l'éclairage de salle, le considérant comme une contrainte dont il faudrait s'accommoder. La consigne était d'éclairer le public en permanence, j'ai cherché la manière la moins gênante de le faire pour le spectateur tout en conservant visibles les visages de ces derniers pour les acteurs.

En salle Terzieff, l'éclairage de salle préinstallé était latéral, ce qui donnait une très bonne visibilité des visages et un certain éblouissement pour l'œil du spectateur, plus ou moins grand selon sa place vis-à-vis des latéraux.

En salle Lerrant j'ai opté pour un éclairage en douche, favorisant ainsi le confort du spectateur qui était peu très peu ébloui tout en donnant visible sa silhouette, mais plongeant les yeux de ceux-ci dans l'ombre, donnant aux visages un aspect assez dur, ce qui n'était pas optimal pour les comédiens.

Dans les deux cas, la scène et la salle se trouvaient séparées par des sources de lumières distinctes, de direction, d'intensité et de couleur différente. Sous prétexte de démocratie du visible, acteurs et spectateurs se retrouvaient ainsi éclairés distinctement : chacun chez soi !

Si la lumière salle permettait aux acteurs un contact visuel avec les spectateurs, le lieu n'en demeurerait pas moins scindé en deux par la lumière. De plus la présence constante de la lumière salle était un véritable frein à l'imaginaire, diminuant l'impact des effets scéniques.

c. Partager la même lumière

« Dans la démarche Chemins d'Acteur on n'abat pas le quatrième mur, on le pousse au fond de la salle, à l'endroit où l'a mis l'architecte! À cet instant on est tous dans le même lieu, avec chaque partenaire présent dans ce lieu. »⁹⁸

Dans la logique de ramener acteurs et spectateurs dans un même lieu « celui créé par l'architecte », interrogeons-nous sur ce qui, en dehors de l'aspect architectural crée la rupture dans le lieu.

En cela j'aimerais remettre en question l'utilisation du pont de face, souvent placé à l'avant-scène entre les gradins et le plateau. Ce pont très pratique permet d'obtenir une face droite avec un angle de 45° par rapport au visage des comédiens, qui les éclaire ainsi de manière optimale. Cependant, ces projecteurs de face sont la plupart du temps visibles des spectateurs, et quand bien même ils ne le sont pas on en devine réellement l'origine des faisceaux. On a donc face à soi en tant que spectateur, le comédien éclairé et son objet éclairant.

Ce pont de séparation scène/salle crée un véritable mur de lumière dont on devine les faisceaux qui le dessinent.

Cette visibilité des sources lumineuses d'un pont de face rapproché crée ainsi une distance entre le spectateur et l'acteur, la fameuse distanciation recherchée par Brecht dans son appui aux sources visibles. Or cette distance n'est pas propice à la rencontre humaine recherchée ici.

La possibilité étudiée ici m'est apparue lors de la représentation de l'Orestie mis en scène par Georges Lavaudant à l'Odéon antique de Lyon, dont nous avons parlé précédemment.⁹⁹

J'aimerais ajouter à celui-ci l'importance de la scénographie toute blanche de la pièce : mur et sol, associé à un éclairage de face quasi-constant venant de derrière les spectateurs.

Contrairement aux théâtres contemporains équipés des fameux ponts de face, équiper de structures d'accroche un Odéon en arc de cercle nécessitait une autre approche. Des pylônes surmontés de plateformes et de structures d'accroche ont donc été répartis en arc de cercle en haut de l'amphithéâtre derrière le public. Les projecteurs étant accrochés ainsi dans le dos des spectateurs, la lumière semblait venir des cieux et éclairer tout naturellement la scène. Par réflexion sur le sol et sur le mur blanc, cette même lumière éclairait doucement le visage des spectateurs.

⁹⁸ DEWITTE, Agnès, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹ Cf. III.3.c.

Acteurs et spectateurs se trouvaient astucieusement baignés par la même lumière, et les visages des spectateurs se retrouvaient parfaitement visibles par les comédiens – car éclairés de face – sans que les dits spectateurs ne s’en rendent compte ou n’en soit incommodés.

Il semble que nous trouvions dans cette observation une solution satisfaisant à la fois le double besoin de visibilité (de l’acteur et du spectateur) et celle de favoriser l’union des spectateurs aux acteurs.

Tous dans un lieu, tous dans une lumière.

Il n’y avait pas ici rupture créée par la lumière, au contraire. Celle-ci était enveloppante et unifiante. Nous parlions plus tôt dans ce mémoire de la tension créée entre la régie et la scène, de cette concentration des régisseurs sur le plateau qui traverse le public et l’entraîne avec lui. De la même manière, je ressens cette lumière venant de derrière comme vectrice d’une certaine concentration inconsciente.

On entend souvent l’affirmation mystique qu’une belle lumière est une lumière qui vient de loin. Dans le cas présent, il m’a semblé que cette lumière qui venait de loin s’enrichissait dans la distance de l’attention des spectateurs qu’elle traversait. Comme si ce flux invisible de photons, en traversant l’espace habité par les spectateurs créait un flux communiquant entre la salle et la scène.

Bien-sûr cette solution n’est pas une science invariable à utiliser à toutes les sauces, mais je pense que la conscience de cette lumière « unifiante » dans laquelle baigne à la fois l’acteur et le spectateur est à garder en tête lors d’une création recherchant la visibilité des visages des comédiens comme de ceux des spectateurs.

De la même manière, on peut imaginer un fort éclairage en contre-jour, qui en même temps qu’il éclaire les comédiens sur scène éclairerait par réflexion les visages des spectateurs.

Durant la création effectuée pendant le stage chemins d’acteur, la direction d’éclairage se rapprochant le plus de ce principe était une grande diagonale de pars éclairant de face en partant de derrière le public en passerelle jardin, associée à un PC 5kw diagonale en contre-jour. Lorsqu’on la comparait à l’éclairage de face traditionnel placé sur les ponts, il était flagrant que cette lumière non frontale, et dont l’origine était hors de champ de vision du spectateur (car derrière lui), semblait nous rapprocher de la scène.

Ainsi ces deux directions d’éclairage associés à une scénographie adéquate auraient la double fonction de lier l’acteur et le spectateur par une lumière commune, et de révéler les visages des spectateurs de la meilleure des manières : de face, sans gêne liée à l’éblouissement, et sans même que le spectateur conscientise son état de visibilité.

Des perceptions divergentes

Mardi 11 juin 2019 se sont tenues à l'ENSATT les rencontres de l'UCL (Union des Créateurs Lumières).

Le sujet de l'éclairage du public a été abordé lors de la table ronde « *Metteurs en scène et chorégraphes, quelles relations avec la lumière ?* », cet échange était riche du fait qu'il confrontait l'avis d'un metteur en scène (Laurent GUTTMANN), d'une chorégraphe (Mathilde MONNIER), et de plusieurs éclairagistes (Christine RICHIER et Elsa REVOL). Nous pouvons constater la grande divergence des points de vue sur le sujet.

Elsa REVOL rapporte son expérience avec Wajdi Mouawad, qui va à l'inverse de mon cheminement :

« Dès que j'allumais un projecteur de face placé sur une passerelle au-dessus du public, Wajdi assis un peu devant se retournait et me disait "ça me gêne que ça vienne de là". En fait pour lui la lumière ne pouvait pas venir de l'espace du spectateur mais devait forcément venir du plateau. Pour lui le fait d'être spectateur et de sentir la lumière venir de derrière lui, il était sûr que cette lumière allait sortir le spectateur de l'espace, de l'histoire... »¹⁰⁰

Laurent GUTTMANN pour sa part affirme apprécier être éclairé lorsqu'il est spectateur marqué des spectacles de Peter Zadek dans les années 80, qui avait systématisé l'éclairage de la salle. Si Laurent Guttmann ne systématise pas l'éclairage du public dans ses spectacles il porte cependant un regard sensible sur la bascule de la lumière salle jusqu'au au noir en début de spectacle :

« Il y a une chose que je fais systématiquement c'est de commencer salle allumée afin le basculement n'en soit pas un. Ainsi on rentre sans s'en rendre compte dans le spectacle. L'idée c'est d'arriver à la théâtralité en souplesse. Exactement à l'inverse de Wajdi qui assume qu'à l'instant « T » le spectacle commence. Personnellement je fais exactement l'inverse c'est à dire que la salle peut rester allumée quelques minutes au début du jeu.»¹⁰¹

Nous pouvons constater ici la grande divergence des sensibilités et des points de vue en matière d'art. Chacun interprétant les phénomènes à sa manière, chacun suivant une logique qui lui est propre forgée de ses propres expériences, de ses propres rencontres...

¹⁰⁰ REVOL Elsa, *op. cit.*

¹⁰¹ GUTTMANN Laurent, *op. cit.*

Conclusion : le voyage continue

Pour conclure sur le rôle de la lumière dans la démarche Chemins d'Acteur je retiendrais la notion de partenariat lumière qui pour moi est la plus importante.

L'éclairagiste et le régisseur doivent être de véritables partenaires de jeu ; humainement, et par prolongations dans la lumière qu'ils créent. Cette lumière peut devenir un indicateur pour l'acteur comme pour le spectateur ou favoriser certaines émotions en créant des ambiances.

Mais elle peut surtout être vectrice de liens reliant l'acteur et le spectateur, en les ramenant ensemble dans un même lieu.

Cependant, pour œuvrer dans le sens d'une lumière « partenaire » l'éclairagiste se doit de bien connaître la démarche, ses objectifs, et ses outils afin de penser sa lumière dans les mêmes termes et d'être dans le « même moule » que les comédiens.

C'est pourquoi la préparation commune est capitale, et que l'alternance des fonctions au sein de l'équipe est formidable. Durant le stage C.A., du fait de cette alternance des fonctions, mon intégration à l'équipe de comédiens était parfaite. Je me sentais comme l'un des leurs, et j'ai pu ressentir à quel point cette cohésion était bénéfique pour le partenariat et pour la création lumière. Nous étions ensemble.

Pour conclure de manière plus personnelle, j'ai vécu l'écriture de ce mémoire d'études comme un voyage au cœur du théâtre. Me permettant d'une part de faire le point sur mes expériences passées, mais aussi de remettre en question mon propre lien au spectacle, au théâtre et à la lumière.

J'aimerais conclure ce mémoire sur une notion découverte dans la démarche C.A. qui m'a beaucoup libéré, c'est celle de

L'étape de travail.

La société capitaliste qui nous a vu naître nous demande en permanence de produire. Il faut travailler, et ce travail doit donner un résultat tangible afin que l'on puisse le montrer :

« Voici le résultat de notre travail ».

Il semble que l'on doive justifier en permanence ce que l'on fait de nos journées. Cette sensation m'a d'autant plus habité dans le travail créatif que dans le travail technique, étant donné que l'inspiration, les réflexions, et le travail préparatoire de la lumière sont des choses impalpables qui ne se voient par la suite que dans la réalisation technique.

Je pense que cette attente de résultat est un frein à la création même.

En ce qui me concerne, je ressens qu'elle est peut-être la plus grosse barrière sur mon parcours créatif. En voulant « produire » quelque chose de bien, je fais trop, et le « trop » ne peut que gâcher le « juste », en le bâclant ou en le noyant.

Penser en termes de chemin fait toute la différence. J'aime l'idée que dans le spectacle vivant on ne présente jamais un travail fini, mais que celui-ci évolue de jour en jour, au fil des représentations. On expérimente. Ainsi, nos réussites mais surtout nos ratés nous nourrissent, nous font évoluer et transforment ce que nous sommes, les valeurs que nous portons, et ce que nous donnons.

« On sait qu'on essaye tous, et parfois même en tant que metteur en scène on fait des propositions catastrophiques et ce n'est pas grave. »¹⁰²

C'est ce qui m'a attiré dans cette démarche d'acteur : le chemin, l'évolution, le doute, la remise en jeu de nos certitudes chaque jour... Ce sont là les fondations de la démarche Chemins d'Acteur. Ainsi on peut imaginer pourquoi dans cette évolution constante aucun écrit n'est encore paru retraçant les outils et les objectifs de cette démarche. Un écrit reste, alors que sur le Chemin les choses évoluent sans cesse.

Dans cette considération, conclure ce mémoire comme on inaugure un monument me semble contradictoire avec la forme assez particulière qu'il a prise au cours de son écriture.

Je ne le vois pas comme une forme aboutie, mais comme le témoin d'une étape d'interrogations et de recherches. Une trace écrite d'un bout de chemin fait de rencontres : avec un art, avec une école, une démarche d'acteur, avec des idées, et surtout avec des hommes.

À la croisée des chemins, le voyage continue.

¹⁰² GUTMANN, Laurent, *op. cit.*

ANNEXE 1

Agnès Dewitte. Entretien dans le cadre du stage « Chemins d'Acteurs » à l'ENSATT le 26 février 2019.

Etaient présents Agnès DEWITTE, Christine RICHIER et Bastien PORTELLI.

Agnès: A l'époque Bob Villette quitte une compagnie déjà existante pour créer la sienne. On est deux à le suivre dans cette nouvelle compagnie. En fait dans tout ce qui vient de Stanislavski, tout ce qui vient de Brecht, il se rend compte qu'il manque quelque chose.

Et ce quelque chose c'est pourquoi on est là, pourquoi on vient en tant que comédien réunir des gens et échanger avec eux un texte, une œuvre... Et on se rend compte que la place du spectateur est bizarre dans ce contexte-là actuellement.

Cette démarche ne s'est pas faite en un jour mais petit à petit. C'est faire des essais. L'autre jour il disait d'ailleurs que j'avais servi de cobaye. Le premier essai fut d'ailleurs de pousser la méthode Stanislavski le plus loin possible, pour voir ce qu'il en aboutissait. Et il s'est rendu compte que non, ce n'était vraiment pas dans cette direction là qu'il souhaitait aller. Donc petit à petit sont venus des outils, pour que le comédien puisse à chaque seconde se préoccuper du spectateur en premier lieu et non de sa propre personne sur scène montrant quelque chose. En fait on renverse la chaussette. Ce n'est plus l'acteur qui vient montrer quelque chose, qui vient expliquer quelque chose, qui vient imposer son point de vue. C'est l'acteur, qui certes a travaillé avec toute une équipe artistique, technique et administrative, mais qui au final réunit des gens pour débattre de cette chose, de ce débat d'idée qu'a chacun: acteur, metteur en scène, technicien, mais surtout spectateur.

Débattre ensemble d'un sujet qui tient à cœur, avec pour support une œuvre qui parle très bien de ça et qui permet de s'interroger avec cette œuvre-là sur ce sujet donné.

Christine: Ce n'est pas parfois au risque de la relation entre les comédiens?

A: Ah pas du tout!

C: En fait si tu parlais de Brecht tout à l'heure et qu'on transpose ça à la distanciation du spectateur chez Brecht ça serait une sorte de comédien conscient d'être en train de jouer et conscient des enjeux présents? Est-ce juste de dire ça?

A: Je ne dirais pas ça comme ça.

C'est-à-dire que Stanislavski nous dit: il y a le quatrième mur, on est derrière, on fait notre petite cuisine et on donne à vivre ou à revivre au spectateur ce qu'il voit. Et le spectateur, passivement, regarde et reçoit l'émotion de l'acteur et a de l'empathie pour l'acteur. Dans cette émotion-là le spectateur est totalement passif. Brecht arrive derrière et dit: le spectateur doit être actif, ne doit pas être quelqu'un qu'on remplit d'idées, il doit se faire sa propre opinion ou du moins on doit lui donner une opinion; et donc le théâtre est tout de même assez didactique avec des panneaux, une équipe artistique et technique qui a décidé des choses qu'il donne au spectateur.

Là, avec Chemins d'acteur, on essaye que certes, l'acteur individuellement ait sa propre conviction, mais qu'il soit prêt à la remettre en question, en jeu, en partage avec les personnes présentes, qu'il s'ouvre au débat.

C: Sur le texte ou sur le fait de faire du théâtre?

A: Je reprends du départ. Un metteur en scène vient proposer un texte à un acteur. L'acteur lit le texte. Moi il m'est arrivé de dire à un metteur en scène "il y a meilleure que moi pour ça, sincèrement. Par contre il y a des textes où je me dis "là oui!" Et je sais qu'on pourra le jouer pendant 5 ans, j'aurai toujours une interrogation, une conviction à remettre en doute. Ça me travaillera pendant 5 ans. Et ça me travaillera parce que je vais venir mettre ma conviction au milieu de la table et on va voir. On va voir si elle se modifie.

C: Et ça tu le sens au moment du texte? Avant même que le travail de mise en scène ait commencé? Parce-que le texte n'est qu'un matériau, tout dépend de ce que le metteur en scène va en faire!

A: Oui, c'est pour ça que les enjeux et que le débat d'idée vont évoluer ! Les enjeux et le débat d'idée que j'ai au début d'un travail par exemple évoluent beaucoup en cours de travail. Je sais qu'au départ, d'emblée, j'ai un débat d'idée. Mais ce débat d'idée n'est pas immuable parce que, je ne suis pas immuable, parce-que le metteur en scène peut dire "voilà quel est mon objectif avec chacun ici présent".

Tu parlais ce matin de la lumière, la lumière va être un partenaire évident dans ce schéma-là.

C: Dans cette démarche quel est le rapport à l'espace et à la lumière? On t'a entendue ce matin proposer aux comédiens d'avoir un point derrière eux?

A: Oui, ça c'est un outil qui est arrivé relativement récemment avec Chemins d'acteur. Le rapport à l'espace est très simple: c'est à dire qu'on travaille avec des acteurs qui ont été formés au quatrième mur, quoi qu'on en dise. Même quand un comédien descend de la scène dans le public il reste un acteur dans le public. Sauf cas exceptionnel (non pas par la magie de la chose mais par la rareté), je pense à François Chattot dans Hamlet mis en scène par Matthias Langhoff. Il descend dans le public, il parle réellement, il se met à égalité avec le partenaire public avec lequel il parle.

Dans ce chemin d'acteur on n'abat pas le quatrième mur, on le pousse au fond de la salle, là où l'a mis l'architecte en fait! Donc on se retrouve avec les quatre murs qu'a construits l'architecte. A partir de ça on est tous dans le même lieu. Mais les acteurs ayant appris autre chose pendant un an, deux, voire même des décennies, on est obligé de trouver des outils pour déconstruire ça. Que l'acteur ne soit plus devant les autres, mais bien un dans l'ensemble du lieu, et donc avec chaque partenaire présent dans le lieu.

Je dis souvent que la femme de ménage qui passerait et commencerait à aspirer deviendrait ma partenaire en tant qu'actrice! Le metteur en scène dans la salle est mon partenaire. De même que, là par exemple, les comédiens ont participé à l'implantation lumière, ils ont accroché un projecteur, soit dans le grill soit sur les perches, soit les découpes sur pied... Ils ont créé un lien avec ces projecteurs. Le simple fait de parler avec ce projecteur - on sait très bien qu'il ne va pas répondre - mais on a créé une intimité avec ce point précis. Or, c'est toujours plus facile de parler avec un point qui est devant nous plutôt qu'avec un point qu'on a dans le dos. Pourtant c'est ce qu'on a dans le dos qui crée l'espace pour le spectateur. Donc, parler plus précisément, plus intimement, avec ce point qu'il a dans le dos va permettre à l'acteur d'être dans l'ensemble de l'espace plus facilement.

C: En fait quand ils adressaient leur texte ils l'adressaient derrière eux, à leur point ? C'est pour ça que pendant les répétitions parfois ils précisait à quel point ils parlaient?

A: Oui, en exercice je leur ai demandé de préciser avec quel point ils parlent, pour, moi, en être témoin. Donc ils le désignent et je leur demande de bien prendre contact avec ce point. Ensuite on ne le regarde pas et on essaie de parler avec ce point précis.

C: D'accord, donc là si je choisis de parler à la tour il faut que je parle suffisamment fort pour qu'elle m'entende même si elle n'est pas dans mon champ de vision?

A: Oui mais ce n'est pas une question de force, c'est une question d'intimité. On vient de voir le filage avec Marie. Tout d'un coup elle ne parle pas plus fort, on ne voit pas les axes qu'elle a dans le dos, et pourtant elle emplit tout l'espace. C'est une question d'intimité et de débat d'idée, d'enjeux. Il n'y a pas besoin de forcer sur la voix mais d'être dans l'intégralité du lieu en parlant bien avec ses points.

C: Donc elle a plusieurs points, en fait c'est une sorte de prise de conscience de l'espace en trois dimensions qui est derrière.

A: Oui

C: Donc dans cette démarche de travail, l'éclairage de face est important non? Il faut voir les visages?

A: Oui, je vois les spectacles, que fait Bob Villette, il ne supporte pas qu'on ne voie pas les comédiens. On est dans un partenariat. C'est comme si j'étais en train de parler à quelqu'un qui se tenait dans un coin sombre. Notre rapport sera différent. De même pour l'éclairage du spectateur. Avec des modulations selon la salle, selon les fauteuils, sont-ils clairs, sombres... Tout ça joue sur le rapport d'éclairage entre la scène et la salle.

C: Il y a de la scénographie dans les spectacles que vous faites?

A: Assez peu. Pour des raisons économiques aussi, de plus en plus économiques on dira d'ailleurs.

Je pense au spectacle « La Betia de Ruzante » crée en 90, la scénographie était très prégnante, très imposante, et puis ça s'est minimisé petit à petit. Et au début ce n'était pas pour des raisons économiques. C'était plus: dégager une silhouette de comédien selon le costume qu'il aura... Ça l'intéresse plus de faire ça actuellement. On parle d'indicateurs. C'est à dire qu'il n'y a plus de scénographie dans le sens d'une reconstitution. On va d'avantage indiquer un signe qui va permettre au comédien de ne plus avoir à jouer psychologiquement ce que l'on indique. Le signe suffit.

C: Cette démarcher permet-elle de s'attaquer à tous les répertoires?

A: Absolument ! Moi c'est la démarche que j'ai mise en pratique je dirais dès le début.

C: Tu es comédienne mais tu as aussi une activité de metteur en scène?

A: Non, enfin je m'amuse à la mise en scène quand je mets en scène des élèves dans des ateliers amateurs mais sinon non. J'en parlais ce matin, ça m'intéresse de savoir me mettre en scène, j'ai besoin d'être autonome, j'apprends aussi aux acteurs à être autonome de leur propre mise en espace et mise en scène, par contre ça ne m'intéresse absolument pas de mettre en scène des acteurs sur un plateau.

C: C'est vraiment un partage de travail intérieur du comédien?

A: Je ne dirais pas de partage intérieur. Je dirais un travail de réception. Donc de savoir recevoir et faire avec ce que l'on reçoit, et non pas comme la bonne vieille méthode Stanislavskienne qui consiste pour le comédien à chercher à l'intérieur de lui-même. Ça part de la réception, certes le comédien s'est préparé: il a travaillé son texte, il a relu son texte. Comme disait Michel Bouquet quand j'étais au conservatoire, le texte on l'a lu 100 fois, 200 fois, 300 fois en faisant en sorte de redécouvrir des choses à chaque fois.

Mais ça c'est un travail qu'on fait quand on est en dehors de la salle de travail. Quand on arrive dans la salle de travail, tout ce travail est fini. Ce qui en jaillira, c'est le suc. Ce qui devait rejaillir. Le reste on s'en fout. Et c'est ce gros travail là que malheureusement je vois les acteurs ne pas faire. Ce qui fait qu'il y a encore besoin de donner la béquée sur la mise en espace, sur un geste, sur un déplacement, sur pourquoi on dit ça. Mais le travail de l'acteur, quand il arrive dans la salle de théâtre, est uniquement un travail de réception.

C: Et cette prise d'autonomie, quand elle est réussie quand elle est intégrée par les comédiens ne risque t'elle pas de les mettre en porte-à-faux avec certains metteurs en scène plus hégémoniques?

A: Ça fait depuis 1984 que je travaille avec Mathias Langhoff, il n'a jamais vu ce que je faisais. Et on a retravaillé de cycle en cycle. Quand il est venu travailler dans cette école, l'Ensatt, par force il a compris un peu ce que je faisais. Ce qui ne l'intéresse que peu d'ailleurs. Et c'est normal : c'est un metteur en scène, il s'intéresse au résultat de l'acteur.

Moi ce que je dis aux comédiens, c'est que si le metteur en scène vous dit "à ce moment-là il pleure" par exemple, ça ne veut pas forcément dire verser des grosses larmes... Ça c'est le résultat. Vous votre travail, c'est le chemin que vous avez à faire, pour que le metteur en scène dise "oui j'ai vu ce que je voulais".

C: Donc pour schématiser, si Stanislavski va pousser le comédien à chercher en lui une vieille histoire qui va amener les larmes, toi dans ta démarche ce sera quoi?

A: Ce sera de comprendre parfaitement le texte, de comprendre parfaitement l'objectif du texte, l'objectif du metteur en scène, et d'avoir un débat d'idée qui fasse que l'émotion soit l'émotion du débat d'idée et pas l'émotion d'un personnage.

J'aurais dû commencer par ça : c'est que Stanislavski c'est la reconstitution, c'est le personnage, c'est l'acteur qui se met en retrait derrière le texte, derrière le personnage. Chemins d'acteur c'est exactement l'inverse. C'est à dire que l'on n'est pas dans une reconstitution émotionnelle du tout. L'émotion c'est chez le spectateur qu'elle doit être. Pas chez l'acteur.

L'acteur donne au spectateur les éléments constitutifs de l'émotion. Et l'émotion est chez le spectateur. Et c'est bien l'émotion que souhaitait l'auteur.

C: Quel est ton rapport personnel à la lumière au sein de cette démarche? Tu fais partie d'une des rares comédiennes que je connaisse à avoir une vraie connaissance de la lumière, comment cela t'est-il venu?

A: Quand Bob Villette a créé sa compagnie La Comédie Errante, la ville de Cléon a rasé le bâtiment préfabriqué dans lequel on était, et nous a construit un bâtiment en dur. Il n'y avait que les murs et tout était à construire à l'intérieur. Donc on a passé tout un été à fabriquer des rallonges, à alimenter des projecteurs, enfin bon on a tous mis la main à la patte là-dessus. C'est une formation extraordinaire. Et puis c'est quelque chose qui m'a toujours passionnée. Dans les débuts de la compagnie, quand j'étais au conservatoire de Paris, et quand j'en suis sortie, Bob ne souhaitait pas que je joue sur scène - pour des raisons diverses. Donc jusqu'en 1987 je faisais les régies et les implantations avec ma petite connaissance, c'est Bob qui me dirigeait sur l'implantation.

C'était du Revox pour le son, c'était le "jeu d'orgues" pour la lumière, il n'y avait plus le gaz mais ce n'était pas loin [rires]. Donc je me suis formée sur le tas et ça ne m'a jamais dérangée de faire ça. J'aime ça. Je me suis rendue compte de l'interaction évidente qui existe entre la technique et le jeu. Mais j'ai appris petit à petit que ça ne l'était pas tant que ça ailleurs. C'est que j'ai toujours été en relation avec la technique sur les spectacles, peut-être aussi parce que j'ai eu la chance de travailler avec des metteurs en scène comme Matthias Langhoff.

C: Et qui connaissent la lumière! Matthias est incroyable pour ça.

A: Oui et pour lui, il n'y a aucune différence entre un acteur et un technicien. Donc pour moi c'était presque naturel, c'est en travaillant avec d'autres metteurs en scène que je me suis dit "ah bon, ce n'est pas normal?".

C'est pour ça aussi que j'ai envie de transmettre ça. Cette relation de l'acteur à la technique et de la technique à l'acteur, qui dans les années 80 semblait évidente et qui tout d'un coup s'est détériorée.

Elle ne l'était pas avant, - en 70 on va dire-, puis elle était égalitaire dans les années 80, et puis tout d'un coup elle a pris un grand coup et s'est détériorée on ne sait pourquoi.

C: Il y a la complexification du matériel mais pas seulement. Je le vois bien à l'intérieur de l'école, il arrive encore que la direction dise "Les comédiens et la technique", sous-entendu "les artistes et les petites mains".

A: La responsabilité est de la part de chacun.

J'ai souvenir dans Macbeth de la relation que j'avais avec Éric l'éclairagiste. Je reste persuadée que ce projecteur ne servait à rien! Mais voilà, à un moment c'était pendant la scène des mains pleines de sang, à chaque fois il m'allumait un projecteur et il savait que je jouais avec lui. Nous étions partenaires, lui, le projecteur, et moi.

Quand j'arrive dans une salle je repère tout de suite la régie et je sais que je vais y trouver mon premier partenaire, car au moins je sais qu'il y a quelqu'un là! Donc j'ai toujours moyen de le percevoir ou de le voir. J'essaye de faire en sorte qu'il soit mon premier partenaire et surtout pas quelqu'un qui est sur scène, celui-là je sais qu'il est là, je ne risque pas de l'oublier. Et donc il y avait cet instant dans le spectacle où on savait qu'on était ensemble et qu'on se parlait.

Je dirais qu'on a d'avantage de rapport avec la lumière qu'avec le son mais ce n'est que mon expérience.

C: As-tu déjà été gênée par la lumière?

A: Oh oui! Disons que j'y vois très mal, et sans mes lunettes c'est encore pire. J'ai un problème de nerf optique donc je vois mal les contrastes. De ce fait j'ai un problème avec les lumières très sombres à tel point que dans certains spectacles je suis obligée de m'appuyer sur l'épaule d'un partenaire pour sortir de scène. Finalement j'ai réussi à convaincre mon ophtalmo de me laisser porter des lentilles, il m'a dit "d'accord mais uniquement quand vous jouez!" - les répétitions il ne savait probablement pas ce que c'était, il ne devait pas savoir que le comédien répète.

J'ai souvenir à Naples, la première fois que j'ai porté des lentilles, j'en ai pleuré! Parce que tout d'un coup je voyais mes partenaires différemment. Et pour moi le fait de croiser réellement le regard de mes partenaires c'était incroyable, on a l'impression d'une intimité encore plus grande.

La lumière me fait le même effet, c'est à dire qu'une lumière bien faite c'est vraiment un partenaire. Il y a vraiment une intimité qui se crée! C'est une relation.

C: Dans cette démarche tu parles beaucoup du regard. Mais les comédiens ne jouent tout de même pas tout le temps face public? Ils se regardent entre-deux aussi n'est-ce pas? Ça se gère comment cette question du regard?

A: C'est l'un des premiers outils qui a été créé pour la démarche, et qu'on apprend de façon vraiment technique en première année. C'est la première segmentation: la segmentation regard/parole. Le comédien regarde son partenaire acteur aussi souvent qu'il le veut, le plus souvent possible même, excepté quand il lui parle.

C: Toute la parole est projetée?

A: Je ne dirais ni projetée, ni adressée au public. Mais le comédien doit faire en sorte de ne pas être les yeux dans les yeux avec son partenaire au moment où il lui parle. Cette segmentation-là est créée pour que le comédien arrête d'être les yeux dans les yeux avec son partenaire et oublie tout le reste. Donc on s'entraîne à ça. Mais ensuite, une fois qu'on a bien musclé ça, ça veut dire qu'on sait très bien parler, comme à l'instant je te parle, là tout de suite mais je regarde Bastien, et de temps en temps je m'assure qu'on soit bien ensemble en cherchant ton regard. C'est tout ni plus ni moins. Et ça quand on commence à travailler avec des jeunes acteurs c'est impossible : ils ont l'impression que le ciel leur tombe sur la tête.

C: Donc aucune parole les yeux dans les yeux? C'est à dire que je m'adresse à toi sans te regarder et je te regarde ensuite?

A: La première année de stage oui, c'est tout ou rien. Et puis là vient le travail où nous en sommes, en 2^e année, c'est à dire que je leur dit: "maintenant que vous savez faire ça, choisissez!" L'essentiel c'est que moi spectatrice je ne me dise pas "ça y est ils m'ont encore lâché! Ils oublient que je suis là."

On est ensemble.. Donc plus vous allez agrandir l'espace, plus on va être de partenaires, moins vous allez être les yeux dans les yeux avec votre partenaire de scène parce qu'on est tous ensemble.

La deuxième segmentation c'est la segmentation geste/parole : c'est à dire que le comédien bouge quand il veut, excepté quand quelqu'un parle (lui ou un autre acteur). Si quelqu'un parle, plus personne ne bouge.

Ça aussi au début c'est compliqué, ils appellent ça des "contraintes", et je leur réponds "non ce sont des outils, des aides!"

C: Plus personne ne bouge tu veux dire de manière figée?

A: Il n'y a plus de déplacements, plus de gestes, par exemple se gratter la joue c'est un geste... Donc là ils commencent à se rendre compte de ce que c'est qu'un geste. Avant ils ne s'en rendaient pas compte.

Au final, ils comprennent qu'ils ont un langage du regard, un langage du geste, un langage du silence, un langage de la pensée...

C: Un langage de la pensée? Et il se partage comment avec le public?

A: On est en train de penser tous les trois. Certains se taisent, d'autres parlent, mais on est tous en train de penser. Et ce que tu penses, quand je suis en train de parler je le reçois. Bien entendu je ne suis pas sûre de ce à quoi tu penses, mais ce que je reçois vient influencer ce que je dis, sur la façon dont je le dis, et sur les mots que j'emploie...

C: Donc segmentation regard/parole, segmentation geste / parole... Tu as mis au point d'autres outils?

A: Ce n'est pas moi, c'est Bob Villette qui a créé ces outils, avec mon aide bien sûr et celle d'autres comédiens car nous lui servons de cobayes. Il y a une autre segmentation plus compliquée à partager mais assez simple à énoncer: C'est la segmentation pensée / parole. C'est à dire que le comédien met 100% de son énergie à recevoir pendant qu'il parle.

C: Recevoir quoi?

A: Ce qu'il se passe. Donc tout. Ce qu'il fait qu'il va plus réagir à ce qu'il se passe qu'à ce qui est dit.

C: Ça veut dire qu'en prérequis il faut que le texte soit parfaitement su?

A: Il n'y a pas une seule répétition avec Chemins d'acteur qui commence le texte non su. Le texte est su.

Et donc la segmentation pensée / parole: mettre 100% de son énergie à recevoir pendant qu'on parle ça veut dire aussi avoir des acteurs qui ne s'écoutent pas parler.

C: Ah oui, ça casse l'égo!

A: C'est ça.

C: Il y a du boulot!

A: Oui mais certains commencent déjà à comprendre. Marie par exemple sur la fameuse scène de la file d'attente. Là, la segmentation pensée / parole existait.

Ces jeunes comédiens disent d'ailleurs qu'ils ne savent plus par quel bout commencer, il y a tellement de choses à penser en même temps... Oui. C'est fait pour ça! Pendant qu'ils pensent à ça ils arrêtent de penser à la psychologie du personnage, à la situation, à la dramaturgie... L'acteur par contre est bien là, à 100%, pour échanger avec nous.

C: On m'a dit que le mot « personnage » ne faisait pas partie de ton vocabulaire?

A: Si mais le personnage est un résultat. L'acteur, lui, porte un rôle. Il essaye d'affiner le ou les débats d'idées qui vont lui être les plus porteurs pour prendre exemple avec le texte.

L'acteur porte un rôle. Le personnage est en terme de résultat ce qu'a écrit l'auteur, en terme de résultat ce que met en scène le metteur en scène, et en terme de résultat ce que va voir le spectateur. Mais ça n'est qu'un résultat.

C: C'est l'amalgame de tout ça.

A: Oui, l'acteur lui, s'il joue un personnage, se planque derrière quelque chose d'inexistant. Alors que s'il est bien avec son débat d'idée devant le texte, là il apporte vraiment un matériau presque physique. Il apporte ce matériau-là, et nous on va, avec ces micros éléments, créer notre propre résultat.

C: Donc cette vision du metteur en scène accoucheur de personnage, dans cette méthode là il n'y en a pas besoin?

A: J'ai cru comprendre que dans cette école, les métiers de concepteurs amenaient à un master et les métiers de comédiens, pour une même durée, à une licence c'est bien ça?

C: Oui mais c'est le ministère qui l'impose.

A: Exact, et tu sais quelle explication il m'a été donné de cela? C'est que le comédien est un exécutant. C'est terrible hein? Et c'est pour ça que je dis aux comédiens: soyez autonomes! C'est à dire que si on reste des exécutants, oui je comprends qu'on nous range comme tel.

C: Et il y a la discrimination dans l'autre sens, moi je me bagarre avec l'union des créateurs lumières l'UCL, qui regroupe les concepteurs lumières en France. Eux au début, dans les dix premières années, ils refusaient les gens qui faisaient de la régie. Et moi j'ai toujours dit "mais je veux faire de la régie!" Moi je suis interprète, je suis comme une musicienne j'ai besoin de jouer ma lumière! Alors vous ne m'acceptez pas? On en a longuement discuté et ça y est maintenant ils acceptent. Car il y a aussi une dimension créative dans l'interprétariat. C'est marrant cette catégorisation qui est de plus effective entre les disciplines.

A: J'ai travaillé sur des spectacles, où le comédien se retournait vers le metteur en scène en disant "et là qu'est-ce que je fais? Je me mets où?" J'étais vraiment étonnée. Et je trouve qu'on a une responsabilité sur la façon dont on nous considère. C'est comme pour le droit des femmes, c'est aussi à la femme de dire "ça va oui?". Encore faut-il qu'on bosse, qu'on ait des outils et qu'on s'en serve.

Un metteur en scène va vous faire faire ce qu'il voit que vous faites. Il n'a pas beaucoup d'imagination. Il va vous utiliser pour ce qu'il voit que vous savez faire. Alors élargissez l'éventail! Et pour cela il faut des outils... Je pense à Matthias Langhoff, parfois je me disais "mince il ne me fait aucun retour", et bien peut être que s'il ne fait aucun retour c'est parce que les choses avancent, qu'il n'y a rien à en dire et c'est tout! Je fais d'ailleurs attention avec les jeunes acteurs à toujours dire "ça avance", ça c'est important, et à leur demander un bilan.

Souvent en termes de bilan les gens savent dire ce qui est négatif, il faut savoir dire aussi ce qui est positif! Et puis c'est comme ça qu'on arrive à construire son chemin dans un rôle, dans un spectacle, savoir être actif, comme on essaye que le spectateur le soit. Être actif dans la construction des choses, dans l'élaboration, avoir des outils. Et avoir sa grille d'évaluation. Moi j'ai une grille d'évaluation pour les étudiants, c'est la même que j'ai pour moi même en tant qu'actrice quand je travaille.

C: Est-ce que ce système-là est peu compatible avec certaines directions de lumière comme des latéraux? Ou des rasants qui sont très éblouissants et qui empêchent de voir le public?

A: Souvent les élèves me demandent "mais si un metteur en scène me demande de ne jamais quitter du regard notre partenaire?" Et bien faites-le! Mais maintenant vous savez comment faire pour vous assurer que vous n'êtes pas enfermés dans un mètre carré avec votre partenaire. Non vous êtes dans l'ensemble de l'espace même si vous êtes les yeux dans les yeux avec votre partenaire.

Si le metteur en scène vous demande d'être dans un faisceau de lumière, eh bien vous êtes dans un faisceau de lumière, où est le problème? Simplement on ne voit pas le spectateur, on ne voit pas le lieu, on est ébloui par ce faisceau mais en revanche, on a fait tout le travail de préparation pour s'assurer que physiquement, mentalement, avec notre débat d'idée, on est dans l'ensemble du lieu, avec chaque spectateur. Ensuite il n'y a pas de problème, je sais où se trouvent les choses, je sais où sont les spectateurs.

Quand on entre dans une nouvelle salle il faut se mettre à la place du spectateur, faire le chemin qu'il va faire, aller s'asseoir dans la salle pour se mettre à sa place... Ici par exemple on se rend compte que les sièges sont très durs, on peut se rendre compte que l'accès au théâtre est difficile, boueux... Cela va créer l'intimité avec le spectateur avant même qu'il entre dans la salle. On ne va pas savoir ce qu'il pense mais on va s'être mis à sa place... Avec la lumière s'il y a un latéral au contraire c'est plutôt rigolo à faire, c'est plutôt amusant. Comment un éclairage va venir apporter un élément différent sur un chemin? D'où le terme « Chemins » au pluriel, « d'Acteur » au singulier.

C: C'est une sorte de lucidité que tu leur donnes? Une conscience d'être là ici et maintenant!

A: Et de bien être dans une réalité.

La fiction appartient au metteur en scène, au spectateur s'ils le souhaitent... Certainement pas à l'acteur. L'acteur n'est pas là pour une reconstitution émotionnelle, il est là pour être là, dans cette réalité, avec un débat d'idée et pour simplement mettre en image le débat d'idée à partir d'un support écrit par un auteur.

C: Je veux bien que tu précises la notion de débat d'idée, c'est un débat d'idée entre le propos et le spectateur? Entre l'époque et la démarche de jouer ça? Il est à quel endroit?

A: L'auteur a écrit une œuvre, une fois terminée, pour moi elle ne lui appartient plus. Ou alors moi je peux la lire et ça me suffit. Si on la porte sur une scène de théâtre c'est bien qu'elle a besoin

d'autres personnes, qui viennent prendre ce support et en faire quelque chose. En ce qui concerne l'acteur, c'est quelqu'un qui va se dire "oui on a besoin de parler de tel sujet, cette pièce-là est un bon support pour ça." Parfois on propose un texte à l'acteur, parfois c'est l'acteur qui va choisir un texte qui s'ancre dans le débat d'idée qu'il veut porter, ça peut être dans un sens ou dans l'autre.

En tout cas c'est un débat d'idée entre l'acteur et toute personne présente, donc le régisseur lumière, le régisseur son, le spectateur...

C: Mais chaque comédien a son débat d'idée ou est-ce un même débat d'idée pour tous?

A: Non chacun le sien.

C: Il faut donc que chacun se fabrique un système dialectique à l'intérieur?

A: Je ne sais pas si c'est un système dialectique. C'est plus ce qui nous fait nous lever le matin et mettre le pied par terre et avoir envie d'émettre un son. C'est bien un besoin d'échanger? Sinon il n'y aurait pas de son.

C: Pourrait-on remplacer le mot débat d'idée par échange?

A: Oui, mais ce n'est pas un échange comme dans les repas de famille, bien que parfois les repas de famille puissent-être un sacré débat d'idée ! Si on réunit 800 personnes ce n'est pas pour dire "il fait beau hein?"

Ce terme de débat d'idée a été beaucoup rediscuté. Je ne suis pas sûre d'ailleurs qu'il restera dans le vocabulaire de la démarche, beaucoup de mots évoluent.

Les enjeux aussi sont propres à chacun, en entendant les enjeux de chaque acteur le metteur en scène va parfois comprendre pourquoi il y a un contre-sens, pourquoi on ne va pas tous dans le même sens, pourquoi il y a quelque chose qui ripe...

C: Donc vous demandez les enjeux de chaque comédien?

A: Pas nécessairement, mais Bob Villette par exemple qui travaille essentiellement avec des acteurs Chemins d'acteur, lui, le fait. Parfois dans le travail il dit "Stop, on peut avoir les enjeux?". Je le fais, ici à L'Ensa à titre pédagogique et d'entraînement.

C: Tu peux nous donner un exemple d'enjeu?

A: "Une femme au foyer par exemple. C'est bien. Moi j'aimerais bien être femme au foyer. Être chez soi, on a rien à faire... Bon on a rien à faire c'est vrai qu'il y a les lessives, et puis le repassage, c'est vrai. Et les gamins, et la bouffe! M'enfin bon quand même on est chez soi!" *(Pendant qu'Agnès réfléchit à voix haute en partage avec Christine, Christine, instinctivement, régulièrement, prend la parole pour continuer la pensée d'Agnès ou l'infirmier)*

Bon tu vois qu'immédiatement il y a une interaction qui se fait, cette interaction est muette de la part du spectateur car on n'est pas habitué à ça - et que c'est quand même plus simple - . Donc on ne va pas être dans l'illustration psychologique du texte: pendant que l'acteur dit son texte il va continuer à faire avancer son débat d'idée (conviction/contradiction). C'est ça qui va faire aussi la segmentation pensée/parole. C'est que la pensée de l'acteur ne va pas être sur l'illustration psychologique de l'auteur.

C: C'est passionnant, vous avez écrit là-dessus?

A: Il y a une association qui s'appelle "Avec Chemins d'Acteur" qui a été créée en 2010 je crois. Il y a plusieurs commissions, de gens qui se sont réunis pour faire connaître cette démarche-là. Et il y a une commission qui s'appelle la commission écriture.

Sauf que Bob Villette est perfectionniste sur chaque mot. Donc on y passe des heures, il y a des tonnes et des tonnes d'écrits, mais d'ici que ça sorte... Son dernier projet actuellement est d'envisager une vidéo, type « capsule », qui pourrait compléter une écriture. On en est là. Mais sinon, oui il y a des choses écrites. Maintenant il faudrait qu'il parvienne à les partager.

Bastien: Peux-tu nous dire pourquoi tu n'as pas fait de lecture de texte avant les répétitions? Et peux-tu nous parler de ta conception de l'italienne?

A: D'habitude je fais une lecture de texte à table. Pour ce stage, pour des raisons d'organisation, j'ai dû bousculer un peu les choses. Mais on reste en tout cas rarement à table plus d'une lecture. Cela ne présente pas beaucoup d'intérêt pour nous au vu de ce que l'on fait par la suite. La première chose que je fais avec les étudiants en stage lors du concours, c'est la lecture décalée. C'est à dire qu'on a un texte dans la main, on lit ce qu'on peut lire et retenir à l'instantané. On lève les yeux, on est avec les gens présents et on leur dit simplement ce qu'on vient de lire. Parfois ils mettent une interprétation, alors on sort une liste de courses ou un ticket de caisse et on s'entraîne à le lire. Pour mettre une interprétation sur un ticket de caisse quand même il faudrait le vouloir!

C: Donc il y a des recommandations, on apprend le texte mais on s'apprend comme une comptine.

A: Comme une information, c'est tout. Et on essaye de comprendre quand même ce qu'a voulu dire l'auteur, toute la dramaturgie. Mais par contre on a aucune intention: comment peut-on donner une interprétation d'emblée à un texte écrit? C'est étrange quand même... Donc le premier travail qu'on fait c'est celui-ci. C'est de dire simplement les choses ici dans l'espace, les partager à égalité d'information et on se donne la chance d'entendre réellement, pour la première fois ce que disent les mots. Sans la moindre intention.

C: C'est donc ça quand on les voit courir et lâcher des morceaux de phrases? Sans intention?

A: Et on se rend compte que l'intention n'est pas dans les mots de l'auteur, elle est ailleurs. C'est d'avantage ce fameux débat d'idée. Et ce qui doit être compris, c'est le spectateur qui le comprend, qui comprend ce qu'il souhaite comprendre. Et s'il ne comprend rien c'est qu'il y a eu un problème quelque part.

C: Et la vraie Italienne alors?

A: La vraie Italienne; ce n'est pas une pratique qu'a Bob Villette. Par contre Matthias Langhoff faisait ça, on calculait pour avoir terminé une heure avant le début du spectacle. Italienne ou Allemande, c'est à dire Italienne en place avec tous les déplacements. Donc l'Italienne c'est faire le plus vivement possible, dans un temps le plus réduit possible, tout ce qui est contenu dans le spectacle. Je ne sais pas si ça existe avec la lumière d'ailleurs.

C: Ça se fait un peu en danse, on faisait un marquage accéléré dans l'après-midi où je passais vite toutes mes ambiances en essayant de les suivre.

A: C'est pareil pour le texte : on s'assure d'abord que chacun a la mémoire de son texte et du texte de l'autre, et on passe en revue- en ce qui me concerne- les différents débats d'idée qui font mon parcours.

B: Donc ce n'est pas juste de la mémorisation du texte?

A: Non c'est en conscience, et Matthias Langhoff a arrêté ses Italiennes quand il a trouvé des comédiens avachis sur des chaises voire même se réveillant uniquement quand c'était leur moment... Je ne sais pas comment ça s'appelle mais ce n'est pas une Italienne.

Donc c'est pour ça que ce qui est fait en général ce n'est pas des Italiennes.

C: Et pendant que tu es dans ton Italienne tu es en autocontrôle pour te remettre dans ces enjeux, dans ces débats d'idées? Car si chacun a les siens comment t'assures-tu que chacun fait bien le travail?

A: Je ne m'en assure pas. Chemins d'acteur, c'est une démarche d'acteur, pas de metteur en scène. Donc c'est l'acteur qui est autonome et qui s'assure pendant que l'Italienne se fait, qu'il a bien sa liste de courses d'enjeux. Parfois je dis aux étudiants « ne fouillez pas vos sujets de débats, c'est avec nous que ça va se faire, mais par contre faites-en une liste de courses ». Je ne sais pas quel va être le débat d'idée de l'acteur à ce moment-là, mais en tout cas je m'assure qu'il n'est pas en rade. Qu'il aura toujours un débat d'idée qui va être porteur à cet instant-là.

Et parfois même l'acteur lui-même ne sait pas à la seconde qui suit quel va être son débat d'idée. Simplement il y a bien réfléchi en amont et il sait qu'il y en a plusieurs qui lui tiennent à cœur à cet instant-là.

C: Ça fait un peu penser à Brook quand il dit, qu'il se méfie de la complaisance qu'on peut avoir en répétitions, en disant "c'est comme en foot, on peut s'entraîner autant qu'on veut tout ce qui compte c'est le soir du match".Y'a un peu de ça.

A: Quand on entre dans le lieu théâtral, qu'on passe la porte c'est terminé.

B: Peux-tu revenir sur la préparation physique d'avant jeu? Tu parles d'ancrage, de parler avec les jambes, que veux-tu dire par là?

A: Je ne parle pas de préparation physique mais simplement de préparation. Ça passe d'abord par le physique bien sûr, c'est à dire que le comédien qui voit la dimension de ce lieu, s'il n'a pas un corps présent, « prêt à », je doute qu'il puisse faire quelque chose.

Une chose qui a beaucoup évolué chez les athlètes par exemple. Si on regarde les jeux Olympiques actuellement. Ce n'était pas comme ça avant : avant l'athlète se préparait dans son monde, dans son univers. Et puis on voit maintenant des athlètes qui sont en train de se préparer au saut. Il y a d'autres choses qui se passent sur le stade et ils participent. Par exemple Renaud Lavillenie en train d'applaudir les filles d'avant qui viennent de gagner une épreuve, et il est en train d'applaudir alors qu'il se prépare à ce qu'il va faire. Mais au moins il va réaliser son saut avec tous les gens présents dans le stade, il ne va pas le faire tout seul dans son petit coin. Et ça c'est une modification de l'athlète assez notable.

C'est pareil ici. C'est à dire que si l'acteur se prépare dans son petit monde... Par exemple j'en vois qui continuent à faire de la corde à sauter pendant une heure, ou des pompes, bon c'est très bien ils vont avoir de bons mollets mais en terme de présence dans l'espace ils n'ont pas vu tout ce qui les entourent... Et ils vont le découvrir au dernier moment. Donc ce n'est pas qu'une préparation physique.

Certes le physique doit être là, et assez souvent le comédien ne comprend pas ça. Parfois le comédien ne comprend pas pourquoi il doit être musclé et vif dans sa musculation. Vif surtout, car on peut soulever des poids et être d'une inertie effroyable...

C'est une préparation, ce n'est pas une préparation physique. Il y a un moment où il chauffe les muscles, si possible avec des accélérations / décélérations dans l'ensemble du lieu, Il faut aller dans les gradins, s'asseoir... La préparation se passe dans l'ensemble du lieu et pas uniquement par le petit espace scénique

B: Ce matin Christine parlait du signe théâtral et de la manière dont la lumière peut être porteuse de signe, et même porter un rôle à la place d'un comédien. Est-ce quelque chose d'envisageable dans la démarche Chemins d'acteur?

A: Oui, je repense à un éclairage d'un spectacle assez récent. Je jouais un médecin psychiatre assez étrange et Bob avait fait une projection de spirale assez hypnotique. Tout à coup ça faisait assez dessin animé, ça rappelait le psychisme...

Je pense aussi à un spectacle que j'ai adoré, et créer et jouer « Rosita au Taillandierland »... Je ne sais pas si tu connais le peintre Yvon Taillandier, qui fait des formes assez primaires, assez simples... C'est une époque où Bob avait découvert la peinture contemporaine grâce à un galeriste, et il s'est dit que ça serait bien si les enfants découvraient ça avant l'âge auquel il l'a découvert lui-même. Et donc « très humblement » on a essayé de faire un spectacle qui part de la préhistoire et qui arrive à maintenant. C'est Yvon Taillandier qui avait fait les décors, il y avait des diapositives projetées et j'étais un personnage qui sortait de la diapositive, de l'écran.

C: Et pour ce qui est du signe? On parlait du fait de faire tourner les signes, que le comédien n'est pas seulement comédien mais que les différents porteurs de signe du théâtre peuvent s'alterner.

A: Là par exemple le fait de sortir d'un tableau de lumière m'oblige à jouer avec la lumière, pour donner l'illusion au spectateur, que je viens réellement de sortir de l'écran. Ce n'est pas incompatible du tout bien au contraire. C'est un indicateur. La lumière en termes Chemins d'Acteur est un indicateur.

B: Que peut donc indiquer la lumière selon toi?

A: La chaleur par exemple, la fonction d'un rôle, cette spirale hypnotique était indicatrice du cabinet du psychiatre...

C: Donc ça indique autant à l'acteur qu'au spectateur?

A: Oui parce qu'on est partenaire à égalité. C'est à dire que l'acteur s'il a de fortes convictions, ce qu'on lui souhaite, les remet en question pendant le temps de l'échange avec toutes personnes présentes.

C: Vous avez un éclairagiste dans la compagnie?

A: Non. On en a eu mais plus maintenant.

C: Et ça n'entraîne pas une certaine esthétique? Un plein feu constant j'entends?

A: Non pas vraiment car Bob est un touche-à-tout qui fait ses éclairages.

C: Il y a des effets?

A: Oui. Bien sûr on n'a pas de projecteurs motorisés comme ici. Dans notre lieu on n'a que des traditionnels, des trad.

C: Il y a un vrai changement de paradigme en ce moment, je suis curieuse de savoir ce que ça va donner. Mes étudiants de 3^{ème} année sont capables de faire des choses que je ne sais absolument pas faire au niveau de la maîtrise des machines. Ce qui m'embête un tout petit peu, et c'est pour ça que je vais réinstaurer des exercices de jeu manuel en première année, c'est que du coup ils n'ont plus de potard... Tout se faire au clavier et tu perds ce que j'appelle l'assaisonnement. "Ah si je rajoutais un peu de ça, un peu de ça" c'était les doigts qui faisaient. Je suis assez inquiète de voir l'arrivée de ces jeux sur-informatisés.

B: C'est vrai que j'ai pu ressentir cette barrière de l'écran d'ordinateur qui nous coupe beaucoup plus du plateau que lorsque nous avons de simples tirettes sous la main.

C: A l'Opéra de Massy je me suis engueulée avec le régisseur lumière, c'est rare que ça m'arrive. Il avait quatre écrans devant lui, donc il voyait très mal le plateau. Je lui disais "envoies moi le circuit", et le doigt sur l'écran il me disait "bah il est envoyé", et je lui disais "mais tu ne vois pas qu'au plateau il n'y a rien?". C'est terrible et ça me fait un petit peu peur ce côté là parce qu'on perd la sensualité.

A: On perd le partenariat. A ce moment-là le régisseur devient comme l'acteur "traditionnel" qui est seul dans son monde. On a inversé la donne. Aujourd'hui on a des acteurs, en tout cas ce cette promotion-là qui vont commencer à sortir de leur monde fermé mais si c'est pour que le régisseur pendant ce temps-là s'enferme dans le sien, on n'est pas sorti de l'auberge.

B: Quelles sont les jauges possibles avec cette démarche? Est-ce réservé à un public peu nombreux ou avez-vous fait des grandes salles?

A: C'est dur à dire, car les spectacles de Bob Villetta ne se jouent généralement pas à plus de 300 - 400 places. C'est plutôt dans les 200 voire même 100. Par contre je pratique cette démarche-là avec d'autres metteurs en scène, et je vois des salles de 800 places. Le travail avec «Chemins d'Acteur» est différent mais l'intimité est possible.

C: Il y a des salles avec de très grandes jauges et pourtant un très bon rapport scène salle ! Par contre si tu vas à Lyon à La Croix-Rousse par exemple... Je redoute ce théâtre, pour moi il y a une vitre épaisse entre la scène et la salle. Il y a un truck... Déjà la scène est surélevée, il y a comme un gouffre entre le premier rang et la scène. Et puis il y a de grands lieux comme le TNP (avant les travaux), on avait l'impression d'être sur le plateau. C'est Brook qui disait que le spectateur est comme un fantôme qui se balade sur le plateau et qui tend l'oreille vers l'un ou vers l'autre. Je trouvais ça très beau comme image. Et bien oui au TNP tu pouvais te balader sur le plateau.

B: Ça me fait penser à ce que tu nous disais de la pensée Grec ancienne de la vision, avec la projection de la vision.

C: Oui les positivistes pensaient que l'œil était un organe saillant et que sortait de l'œil un rayon qui allait palper les choses pour redonner l'information après.

Chemins d'Acteur est une démarche d'acteur conçue par Bob Villetta (Comédie Errante Cléon) et enseignée à l'Ensatt par Agnès Dewitte

Transcrit par Bastien PORTELLI le 20 mars 2019.

ANNEXE 2

Extrait d'interview de l'éclairagiste Mana/Maryse GAUTIER, réalisée le 28 avril 2019 par Bastien PORTELLI dans le cadre d'un atelier de conception lumière à l'ENSATT.

Bastien: Tu parles de la lumière comme pouvant-être un partenaire de jeu, comment cela est-il possible?

Mana/Maryse: Le travail du spectacle vivant est un travail d'ensemble avec différents corps de métiers. Toute une équipe se met au service du metteur en scène, surtout du texte que porte l'œuvre, mais aussi du metteur en scène car c'est lui qui a les cartes en main et qui guide chacun dans le travail.

Le metteur en scène avec le texte qu'il choisit prend une direction qu'il nous partage et qui fait qu'ensuite chacun à son poste essaie d'aller dans cette direction-là.

Si on écoute le texte, si on le voit se mettre en jeu, se mettre en bouche dans la bouche des comédiens, qu'on voit tout le travail se mettre en place depuis les premières lectures, depuis les recherches du scénographe, les appuis qu'on prend chacun, les iconographies, et surtout la direction que nous offre le metteur en scène... J'en suis toujours arrivée à cette conclusion "c'est quand même incroyable et un peu magique de voir qu'un texte contient la lumière en lui"

Et toute une équipe avec son approche et sa cohérence sensible et artistique va se mettre au service de cette œuvre-là.

Je dis que la lumière est un partenaire de jeu, car en ce qui me concerne (je parle selon mon expérience), j'ai toujours beaucoup anticipé le travail de préparation. Donc j'ai des rencontres de plateau avec les comédiens, les scénographes, costumiers et musiciens avant même de travailler la lumière.

En regardant les interprètes avec le metteur en scène ou chorégraphe dans les salles de répétition, il y a des instants « d'inspirations ». Et cela du fait d'être présente dans cet état d'esprit de recherche, d'implication et d'engagement avec toute l'équipe

Et c'est d'abord lié au travail de recherche que font les acteurs avec le metteur en scène, à tout leur voyage interne, ce qu'ils en retiennent, ce qu'ils vont explorer... Les improvisations qu'ils vont faire, les rencontres incongrues qui peuvent se passer sur le plateau... tout cela est très inspirant.

Donc je me nourris de tout ce travail, je demande toujours d'avoir des phases d'essai, des moments de répétition avec des essais lumière, même avec un seul projecteur ça permet de vérifier des intuitions et, c'est aussi très porteur pour les interprètes. Ils peuvent ainsi s'appuyer sur ces propositions. C'est très interactif

J'ai un processus qui est proche du processus de l'acteur pour réussir à faire ce travail de lumière. Je ne peux pas être extérieure à ce qui se passe, à ce qui se traverse au fil des temps des répétitions, à ce qui traverse les corps et l'espace. C'est de tout cela qu'un

spectacle se compose, plein d'éléments de vie, d'échanges qui ne se voient pas mais qui habitent l'espace de représentation de manière subtile.

Je n'arrive pas sur un projet à quelques jours de la première dans la dernière phase du travail des interprètes.

Je suis toujours plus ou moins présente pendant le travail, je vois des choses, je glane des infos, je vois le scénographe, je planche sur la maquette, je pense à des choses qu'on a partagées avec le scénographe et le metteur en scène, les interprètes...

Je n'apporte pas de réponses, j'ai des éléments qui, à un moment donné sont là, on les essaie, et ça marche. Ce sont des directions. J'ai des moments de compréhension, d'inspiration par rapport à l'espace, à la lumière, c'est de cette manière que je travaille depuis des années. Cette sensibilité de comment la lumière occupe, habite un espace de manière sensible et crée ce « lieu de représentation ».

La lumière est une matière vivante, une vibration, une respiration, un rythme.

La lumière devient un support sensible pour les interprètes et, par l'intermédiaire du régisseur (se) une présence active et sensible.

Je reste concentrée sur le plateau, même en fond de salle avec le public entre nous.

Il faut trouver ce pont d'attention et de concentration entre la table de régie et les comédiens. Il y a le public entre nous et, justement ça permet que le public soit traversé par quelque chose de « non tangible » qui circule, qui se véhicule dans ce qui est en train de se jouer.

Je m'éloigne ainsi de la réalisation technique. Bien évidemment la réalisation technique est le support, « notre palette » pour arriver à composer ces espaces sensibles (vivants que peut offrir la lumière), il faut bien avoir la palette technique pour faire tout ça, mais on arrive toujours à trouver la solution technique.

Il y a toujours une rencontre et une réponse du lieu que l'on va investir.

Par exemple : En tournée quand on change de lieu, chaque lieu avec sa différence nous demande d'adapter en restant toujours très proche de cet espace sensible du plateau qui est écrit.

Et de ce fait on trouve dans les adaptations des matières, des éléments qui vont nourrir le travail de la lumière. Ça peut le modifier, lui donner de la maturité, le faire évoluer.

Les comédiens sont chaque soir dans une nouvelle aventure où ils ne savent pas ce qu'il va se passer. Ils modifient des choses, ils modifient les rythmes ils font des trouvailles, et la lumière se façonne aussi de cette écoute-là.

On peut répéter pendant des mois, le spectacle commence à la première !

Le spectacle a besoin d'être joué, il a besoin d'être vu. Et c'est en jouant, en étant vu, et avec le public qu'on comprend et que peuvent se révéler ce que nous avons pu chercher avec des intuitions, et élaborer pendant des semaines en salle de répétition.

A partir du jour de la première, du fait de la présence du public, des recalages (des rythmes, temps et « top »), des nouvelles tentatives peuvent donner encore plus de justesse à l'ensemble.

A partir des retours, qu'il faut écouter modérément, qu'il faut entendre avec un peu de recul, pour choisir ce que l'on garde et ce qu'on laisse de côté. Tout ça continue de donner le cœur et la vie de ce qu'est vraiment le spectacle.

B: Dans tes paroles on entend vraiment une relation d'écoute avec des comédiens que tu rencontres bien en amont, tu dois bien les connaître? Penses-tu ressentir qu'ils jouent avec toi? Qu'il y a un partenariat ?

M: Si on est deux personnes à s'alterner au jeu avec la même conduite, pour les acteurs l'expérience sera différente. Les acteurs sentent la personne qui est derrière le jeu. Ils se disent "tiens ce soir ce n'est pas la même chose". Ils sentent la moindre petite variation. C'est comme pour nous, depuis la salle au cours d'une représentation : on peut se dire "oulala ce soir il n'est pas dedans". De la même manière en sortant de scène ils peuvent nous dire : "T'étais où ce soir? Tu étais décalé sur tous les TOP".

Même une microseconde, ils la sentent. Ils ont besoin d'être en confiance avec cet outil lumière qui les porte. Ils s'appuient sur la manière dont la lumière est écrite. Ils ont répété encore et encore dedans, ils ont enregistré tout ça, ça les porte et c'est comme une enveloppe, un écrin.

Pour les comédiens quand la lumière arrive tard (vers la fin des répétitions) c'est un sacré changement. Et selon les partis pris qui sont fait en lumière ça peut vraiment être déstabilisant.

Tout à coup ils ont un nouvel élément à intégrer en quelques jours en plus de tout le reste, en plus de tous les changements de dernière minute que peut provoquer la lumière... C'est le travail même de la scène.

B: T'arrives-t-il de suivre tes spectacles en tournée?

M: J'ai fait les deux. Je fais un travail un peu particulier, un peu "in situ".

La compréhension de mon travail n'est pas toujours simple.

Quand le travail est très particulier je reste pour le montage, la première, la deuxième, ensuite c'est le régisseur qui prend le relais. Après s'il y a un travail d'improvisation à faire avec les comédiens, soit je reste, soit le régisseur s'y met et je le guide sur l'improvisation.

J'ai fait un spectacle où le régisseur avait tellement répété avec les comédiens qu'au final il avait son propre espace de jeu, comme un comédien. Il lui fallait alors être sensible et à l'écoute avec les interprètes.

Même avec l'expérience ce n'est pas pareil si je suis dans la salle ou au poste de régisseur derrière le jeu d'orgue. Il y a un duo avec le régisseur qui est précieux. C'est précieux d'avoir quelqu'un au jeu car ça me laisse vraiment l'espace de création, je suis là pour la réalisation sensible de la lumière et le régisseur porte tous les résolutions techniques donc c'est génial.

Ce qui est mystérieux c'est que certains soirs, les gens viennent de tous horizons [comme chaque soir], et quand ils entrent dans la salle tout de suite on va sentir que quelque chose est « étrange ». Et les comédiens qui n'ont pas vu le public entrer vont le sentir aussi une fois sur scène.

Le lendemain il y a toujours trois-cent personnes, dans les mêmes circonstances, mais cette fois-ci la composition du public est bonne, ça opère et c'est un vrai miracle !

J'ai pu constater ça lors d'expériences de six semaines de régie : on ne sait pas ce qui nous fait dire ça mais on le sent et souvent ça se vérifie. Mais on peut aussi se tromper et se dire à la fin du spectacle "ah ce public on ne le sentait pas au début et pourtant il s'est passé quelque chose". C'est franchement mystérieux, et pour les comédiens c'est un vrai mystère.

Les comédiens sont de vraies éponges à énergie. Ils sont très touchés par l'énergie du public. Soit ils sont portés, soit ils rament, ils bataillent et ils essaient d'emmener le public avec eux. Parfois ils y arrivent et parfois ils baissent les bras...et il y a ces représentations qui sont des états de grâce ...

Les spectateurs peuvent ne pas avoir conscience que la qualité de leur présence et participation influe dans une certaine mesure à la bonne qualité et à la magie d'une représentation.

Quand en tant que spectateur on s'en rend compte, on commence à vraiment se poser la question de : "dans quel état j'arrive pour assister à ce spectacle."

"Je dis que ce spectacle ne m'a pas plu, mais dans quel état je me suis assis dans la salle, comment j'étais, moi, ce soir-là pour dire que le spectacle n'était pas bon?"

Toutes ces petites consciences de spectateur nous rappellent que rien ne nous est dû mais qu'on peut aussi se réinterroger sur "comment j'étais moi pour que le comédien puisse faire son boulot correctement?"

« Est-ce que je me laisse atteindre, est ce que je me perds? Je m'endors, est-ce que je résiste?... On peut s'endormir pendant un spectacle ça peut faire partie du spectacle, après revenir, ça fait partie de l'expérience du spectateur.

Transcrit par Bastien PORTELLI le 18 juin 2019.

ANNEXE 3

Retour d'expérience cinématographique : la catharsis en question

Vendredi 26 avril 2019, en pleine période d'écriture de ce mémoire j'ai pris le temps d'aller assister à l'avant-première d'un film polonais : 53 WARS réalisé par Ewa Bukowska. Fréquentant très rarement les cinémas, j'ai très vite adopté une posture comparative. J'étais seul face à l'œuvre, mon corps est devenu amorphe une fois plongé dans le noir et, passé les premières minutes d'adaptation où je me sentais en position d'observateur critique je me suis fondu dans l'œuvre. Le film était tragique, et exposait la souffrance d'une femme contrainte de rester au foyer pendant que son mari, correspondant de guerre, parcourait le monde. Elle était son soutien psychologique, et bien que gardant la tête haute devant son mari pour lui insuffler de la force, souffrait énormément durant son absence, plongée dans son mental rempli d'images d'horreur qu'elle vivait par procuration.

L'émotion magnifiquement jouée par la talentueuse actrice Magdalena Popławska était telle qu'une compassion immense m'envahie et me tira des larmes par moment. Voir quelqu'un souffrir devant moi ne me réjouissait pas, mais une fois passé le cap de la distance, lorsque l'on accepte de faire corps avec l'émotion de l'acteur, cette souffrance faisait écho à ma propre souffrance, la transcendait, l'évacuait et me donnait la sensation d'être compris, de ne pas être seul à vivre, ou à ressentir certaines émotions. Je suis donc ressorti de la salle plus léger, comme purgé d'un certain poids émotionnel.

Cette expérience simple être illustrative de la catharsis d'Aristote dont on entend bien souvent parler. Cependant, bien qu'ayant été simple spectateur bien éloigné des comédiens, tant par l'espace que par le temps, je ne pense pas avoir perdu totalement ma capacité de raisonnement et de distance lors de cette projection.

En effet, bien que j'aie accepté de ressentir les émotions de la comédienne de manière empathique, en faisant fonctionner mes neurones miroirs, ma position de spectateur en retrait me permettait tout de même une analyse et une distanciation du récit. Je ne vivais pas l'histoire uniquement du point de vue du personnage.

Je pouvais l'entendre et la comprendre selon son point de vue car j'acceptais de me laisser embarquer ainsi, mais j'avais également un regard analytique sur la situation en fonction de mon vécu propre, de ma compréhension du monde et des relations humaines. Ainsi le récit venait par moment appuyer mes convictions, par moment les questionner en apportant des éléments nouveaux à ma réflexion sur un sujet donné.

Dans ce film par exemple sur les thématiques de la violence, des relations de couple, de la médiatisation de la violence, ou des traumas.

En sortant de cette projection, je me sens touché et grandis. Cela me permet de nuancer les suppositions émises plus haut dans ce mémoire sur les phénomènes de

reconstitution historique ou de catharsis dont le cinéma s'empare très bien, mais qui n'empêche pas pour autant le spectateur d'être dans son appréciation propre, et d'attraper dans l'œuvre les éléments qui le nourriront de manière personnelle. De plus, si le théâtre ne peut être sans spectateur, n'oublions pas qu'il en est de même pour le cinéma. Le spectateur aussi passif puisse-il paraître, reste la partie centrale de l'œuvre car tout film est créé pour être diffusé le plus possible et marquer ainsi les esprits au travers l'espace et le temps.

ANNEXE4 :

Recherche d'une LED inoffensive

Il existe aujourd'hui trois méthodes de fabrication de LED : ¹⁰³

Méthode 1 : la méthode la plus courante, la moins chère et offrant la plus grande intensité lumineuse consiste à combiner une diode émettant une longueur d'onde courte (lumière bleue), à un luminophore jaune (sorte de filtre chimique) émettant une longueur d'onde complémentaire.

Méthode 2 : cette méthode est utilisée pour faire de la trichromie additive : trois diodes (au moins) émettant des longueurs d'onde différentes qui une fois combinées donnent de la lumière blanche.

Méthode 3 : cette méthode rarement utilisée consiste en une diode, émettant dans l'ultraviolet proche (invisible à l'œil nu), couplée à un ou plusieurs luminophores complémentaires. **C'est la seule méthode qui n'émet pas de pic de lumière bleue nocive.** Son énorme avantage est également d'offrir un IRC supérieur à toutes les autres technologies de LEDs. Elle est notamment recommandée pour la muséographie, mais bizarrement délaissée par le monde du spectacle jusqu'à présent à cause de sa puissance inférieure aux technologies précédentes.

C'est cette dernière méthode qui a retenu mon attention, et ma curiosité aiguisée par le fait qu'il m'a été particulièrement difficile de me procurer une LED boostée par ultra-violet.

Mes recherches sont allées dans un premier temps du côté du fabricant Japonais Toyoda gosei qui propose une LED nommée « sunlight » disponible à des températures de couleur de 2500, 5000 ou 6000 K°. Malheureusement je n'ai pas réussi à avoir d'échantillon, ni trouver de constructeur utilisant ces LEDs.

C'est finalement chez Verbatim que j'ai trouvé une lampe LED équipée de cette technologie prometteuse.

« Mitsubishi Chemical Corporation développe une autre façon de produire la lumière blanche, à partir non pas de LED bleues mais de LED violettes émettant dans des longueurs d'onde comprise entre 400 et 450 nm. Un phosphore rouge, vert et bleu assure la conversion du violet au blanc. Résultat : une lumière blanche similaire à celle du soleil, en raison du large spectre de couleurs qu'elle contient. [...] Selon **Verbatim**, la

¹⁰³ Informations sur les méthodes de fabrication tirées du rapport de l'ANSES, *op. cit.*, p. 54 – 55.

filiale du groupe japonais qui va commercialiser les lampes utilisant cette technologie, elle offre un CRI de 98 %. Cette technologie est appelée **VxRGB**. »¹⁰⁴

Visuellement la lumière offre effectivement un très bon rendu des couleurs, proche de celui de la lumière du jour. Le blanc tire cependant sur le rose et mérite d'être travaillé avec des correcteurs. Je dirais que ce type de lumière est assez unique, si on ne peut pas la confondre avec la lumière émise par un filament, celle-ci n'est pas non plus complètement semblable à l'idée que l'on se fait d'une lumière LED.



35. Lampe LED «*VERBATIM VxRGB*» sans pic de lumière bleue.

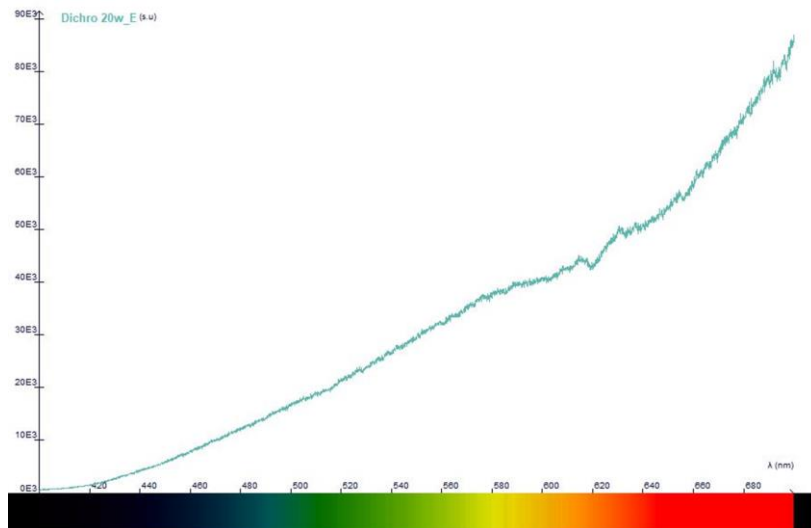
Wolfgang Messer, un des premiers à avoir essayé cette lampe à sa sortie en dit sur son blog :

« Il s'agit probablement de la première LED donnée pour être du "blanc chaud", avec lequel même les amis de l'éclairage "blanc froid" (environ 4 000 K) peuvent se faire des amis. Sa lumière ne ressemble pas du tout à 2900 kelvins - apparemment, car la base violette des puces et leur revêtement "phosphore" RVB ne permettent pas le jaunissement, comme c'est souvent le cas avec les lampes LED "blanc chaud". [...] il s'agit d'un joli blanc un peu bleuâtre semblable à la lumière du jour. [...] Je ne me souviens pas dans mes précédents tests de lampe LED d'avoir trouvé quelque chose qui restituait aussi bien les couleurs. »¹⁰⁵

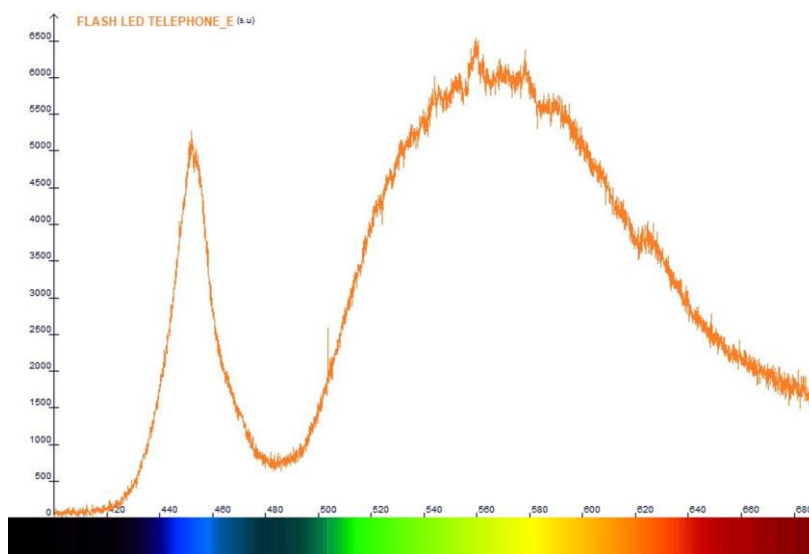
Après mesures et comparaison de spectres lumineux de la lampe à l'ENSATT on s'aperçoit qu'effectivement son spectre est complètement différent de celui d'une LED classique, et que sa courbe se rapproche énormément de celle d'une lampe à incandescence. (Cf. illustrations page suivante.)

¹⁰⁴ LOUKIL, RIDHA, Industrie et Technologie, *L'éclairage à LED n'est plus synonyme de lumière médiocre*, publié le 21 septembre 2011, disponible sur : <https://www.industrie-techno.com/article/l-eclairage-a-led-n-est-plus-synonyme-de-lumiere-mediocre.11916>, (consulté le 23 juin 2019).

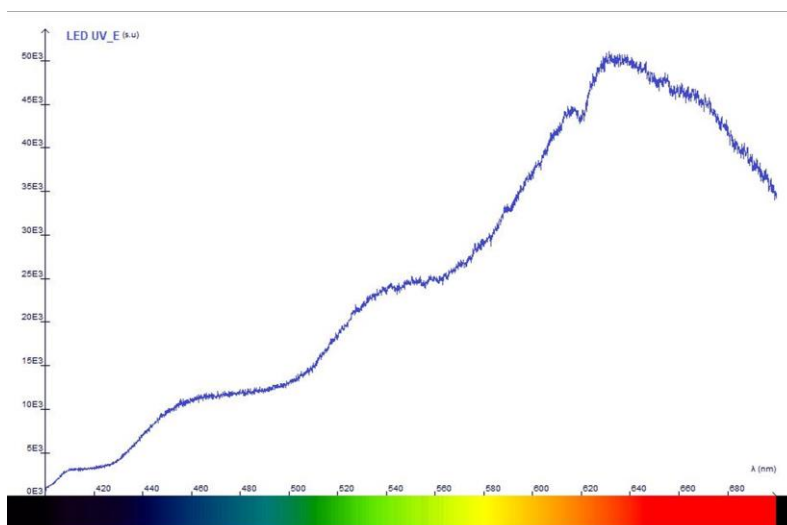
¹⁰⁵ MESSER, WOLFGANG, Fastvoice-Blog, *Im Test: Verbatim "VxRGB" MR16 – ein LED-Spot wie kein anderer / Test du "VxRGB" MR16, une lampe unique en son genre.*, traduit de l'Allemand, disponible sur <http://fastvoice.net/2013/05/30/im-test-verbatim-vxrgb-mr16-ein-led-spot-wie-kein-anderer/#>, (consulté le 28 juin 2019).



36. Analyse de spectre : lampe à incandescence type dichroïque.



37. Analyse de spectre : Lampe LED « classique » (flash de smartphone).



38. Analyse de spectre : Lampe LED VERBATIM VxRGB.

Cette recherche m'a donc persuadé de l'intérêt que peut avoir cette technologie de LED pour l'instant peu connue et peu considérée pour un usage scénique. Et si la lampe présentement présentée est destinée à un usage muséographique, on peut imaginer concevoir des dispositifs adaptés à la scène avec ces dispositifs, par exemple une rampe de scène composée de dizaines de ces lampes alignées, qui protégerait ainsi les yeux des comédiens des dommages sanitaires causés par la lumière bleue tout en offrant une qualité de lumière intéressante.

Table des illustrations :

1. PORTELLI, Bastien, première de couverture : *vue des coulisses ; réglages lumières avec une figurante à l'Opéra Garnier*, « création », chorégraphie et lumière de Sabure Techigawara, Paris, Octobre 2017.
2. MAGNIN, Tania, *une fête dionysiaque se prépare... « Let there be rock ! »*, montage du concert « Ballbreakers, AC/DC french tribute », le Vox - la Valette du var, septembre 2017.
3. PORTELLI, Bastien, page d'illustration : I. « *Chemins d'Acteurs* », une démarche singulière, photographie argentique, stage CA, Ensatt - Lyon, février 2019, p. 9.
4. Châteauvallon, scène nationale, Ollioules, disponible sur: http://www.chateauvallon.com/IMG/jpg/amphi_plein-3.jpg, (consulté le 2 juillet 2019).
5. *La reconstitution émotionnelle issue de «La Méthode»*. Disponible sur : <https://perthfilmschool.com.au/8-acting-techniques-every-actor-must-learn-by-auditions-com/>, (consulté le 2 juillet 2019).
6. PORTELLI, Bastien, page d'illustration : II. *Le stage « Chemins d'Acteurs »*, analyse de la démarche, photographie argentique, stage CA, ENSATT – Lyon, février 2019, p. 21.
7. PORTELLI, Bastien, « *Mes axes sont...* », exercice pendant le stage C.A. Sur la photo de gauche à droite : Eléonore, Katell et Marie Depoorter, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
8. DEWITTE, Agnès, *Installation de « partenaires » sur une porteuse*. Photo du montage. De la face vers le lointain : Lucile, Clara, Marie, Léonce et Eric Farion (régisseur lumière de l'ENSATT), stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
9. PORTELLI, Bastien, *Acte II scène2, la salle d'attente*, de gauche à droite : Clara, Marie Demesy, Sarah, Eleonore, Heidi), stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
10. PORTELLI, Bastien, *Acte I scène 5 : dans la chambre de Jonathan. Premières séances de travail en salle Terzieff*. De gauche à droite : Jacques-Joël, Léonce, Benoit, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
11. PORTELLI, Bastien, *Acte II scène2, la salle d'attente. Photographie argentique*, de gauche à droite : Sarah, Léandre, Marie Depoorter, Clara, Marie Demesy, Heidi, Eleonore, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
12. JOHANSSON, Heidi, *Acte III scène 2 : Chambre de Jonathan*, de gauche à droite : Bastien, Eléonore, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
13. BUFFET, Anne-Laure, *La pyramide de Maslow*, Objectif et Performances, disponible sur : <https://coachingperformances.wordpress.com/la-pyramide-de-maslow>, (consulté le 3 juillet 2019).
14. JOHANSSON, Première expérience du travail d'acteur, sur l'image : Bastien, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.

15. PORTELLI, Bastien, page d'illustration : III. « Chemins d'Acteurs » en lumière, *accessoiriste dans la lumière*, photographie prise des coulisses de l'Opéra Garnier, *Verklärte nacht*, chorégraphie : Anne Teresa De Keersmaecker, lumières Vinicio Cheli, Paris, avril 2018, p. 45.
16. DEWITTE, Agnès, *Acteurs en action*, montage, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
17. PORTELLI, Bastien, Acte IV, de gauche à droite : Adrien, Katell, Eleonore, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
18. PORTELLI, Bastien, *La barrière de l'écran*, matériel personnel utilisé notamment lors du stage CA. Matériel : Command Wing + Grand MA2 on PC, ordinateur portable et écran tactile déporté. Spectacle du personnel de l'EHPAD Sainte-Catherine Labourée, assoc Plateau Libre, Toulon, janvier 2018.
19. PORTELLI, Bastien, *Régie de galas de danse isolée de la salle à l'auditorium du parc Chanot*, lumière : Bastien PORTELLI. Marseille, juillet 2017.
20. MATTEI Pascal, *1st step Emergenza Toulon #5*, Crep des Lices, Toulon, 2016.
21. JOR, Marc, *Ballbreakers ACDC french tribute*, Brew pub, Hyères, janvier 2017.
22. PULITUSIC, *concert du groupe Pink Floyd*, disponible sur : <https://www.politusic.com/music/bands/pink-floyd-music-influential-lasting-live-extravaganzas-great-band/attachment/pink-floyd-concert-stage/>
23. FERNANDEZ, Jean-Louis, théâtre des Célestins, *Thyeste mis en scène par Thomas JOLLY*. Théâtre des Célestins, Lyon, février 2019.
24. PORTELLI, Bastien, scénographie blanche de l'Orestie, mis en scène par Georges LAVAUDANT, festival des nuits de fourvière, Lyon , juin 2019.
25. AMSELLEM, Bruno, l'Orestie mis en scène par Georges Lavaudant, festival des nuits de Fourvière 2019.
26. PORTELLI, Bastien, *acte IV – la ferme*, photographie argentique, stage CA, ENSATT – LYON, février 2019.
27. PORTELLI, Bastien, *LEDs nues, le danger de la forte luminance*, spectacle : « Le livre de la jungle » mis en scène par Robert Wilson. Festival des nuits de Fourvière, théâtre antique de Lyon, juin 2019.
28. ROBERT JULIAT, *Dalis 862S*, disponible sur : https://robertjuliat.fr/Ambiance/Dalis862.html#.XRUH6_7gqUk, (consulté le 27/06/2019).
29. PORTELLI, Bastien, *Démonstration du DALIS 862S*, JTSE, Paris, 2017.
30. Dreem, *Du progrès, des LED et de la lumière bleue*, disponible sur : <https://blog.dreem.com/fr/lumiere-bleue-sommeil-yeux-impacts/>, (consulté le 28 juin 2019).
31. Dreem, *Spectre lumineux et lumière bleue*, disponible sur : <https://blog.dreem.com/fr/lumiere-bleue-sommeil-yeux-impacts/>, (consulté le 28 juin 2019).
32. PORTELLI, Bastien *Lors de spectacles de rue, acteurs et spectateurs baignent dans la même lumière*, festival d'Aurillac, 2016.
33. HÜE XAVIER, Archives Larousse, disponible sur : https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Théâtre_à_litalienne/1012242, (consulté le 3 juillet 2019).
34. A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, édition Nizet.

35. Lampe LED «VERBATIM VxRGB » sans pic de lumière bleue. Disponible sur : <http://fastvoice.net/2013/05/30/im-test-verbatim-vxrgb-mr16-ein-led-spot-wie-kein-anderer/>, (consulté le 28 juin 2019).
36. PORTELLI, Bastien, *Analyse de spectre : lampe à incandescence type dichroïque*. Mesure effectuée à l'atelier d'électronique de l'ENSATT. 2019.
37. PORTELLI, Bastien, *Analyse de spectre : Lampe LED « classique »*. Mesure effectuée à l'atelier d'électronique de l'ENSATT. 2019.
38. PORTELLI, Bastien, *Analyse de spectre : Lampe LED VERBATIM VxRGB*. Mesure effectuée à l'atelier d'électronique de l'ENSATT. 2019.

Bibliographie :

Agence nationale de sécurité sanitaire de l'alimentation, de l'environnement et du travail (ANSES), *Effets sanitaires des systèmes d'éclairage utilisant des diodes électroluminescentes (LED)*, avis de l'Anses :

rapport d'expertise collective. Octobre 2010. Edition scientifique. Disponible sur : <https://www.anses.fr/fr/system/files/AP2008sa0408.pdf>, (consulté le 28 juin 2019).

BRUGUIERE, Dominique, *Penser la lumière*, Arles, Actes Sud éd., Le temps du théâtre, 2017.

BUFFET, Anne-Laure, *Objectif et Performances*, disponible sur :

<https://coachingperformances.wordpress.com/la-pyramide-de-maslow>, (consulté le 12 avril 2019).

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). Disponible sur :

<https://www.cnrtl.fr>, consulté le 27/06/2019.

Comédie Errante, *Quelques mots d'introduction à la démarche « Chemins d'Acteur »*, disponible sur : www.cheminsdacteur.fr/chemins-d-acteur, (Consulté le 21 avril 2019).

DARRIULAT, Jacques, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, chapitre 2 : La complémentarité des deux principes, publié le 29 octobre 2007, disponible sur : <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/Naissancetragedie/NietzscheNT-2.html>, (consulté le 29 juin 2019).

DEWITTE, Agnès, *Entretien dans le cadre du stage « Chemins d'Acteurs » à l'ENSATT le 26 février 2019*, transcrit par PORTELLI Bastien, cf. **ANNEXE 1**.

Dreem, *Lumière bleue : quel impact sur le sommeil et les yeux ?*, disponible sur : <https://blog.dreem.com/fr/lumiere-bleue-sommeil-yeux-impacts/>, (consulté le 28 juin 2019).

GAUTIER, Maryse, *Extrait d'interview de l'éclairagiste Maryse GAUTIER, réalisée le 28 avril 2019 par Bastien PORTELLI dans le cadre d'un atelier de conception lumière à l'ENSATT*, cf. **ANNEXE 2**.

GLOVER-BONDEAU, Anne-Sophie, *Doctissimo, Lumière bleue : comment protéger ses yeux ?*, disponible sur : <http://www.doctissimo.fr/sante/maux-quotidiens/ordinateur-sans-douleur/lumiere-bleue-danger-prevention>, (consulté le 28 juin 2019).

HEFF, Guy, *Le principe d'individuation*, disponible sur : <https://www.schopenhauer.fr/fragments/individuation.html>, (consulté le 30 juin 2019).

MESSER, Wolfgang, *Fastvoice-Blog, Im Test: Verbatim "VxRGB" MR16 – ein LED-Spot wie kein anderer / Test du "VxRGB" MR16, une lampe unique en son genre.*, traduit de l'Allemand, disponible sur <http://fastvoice.net/2013/05/30/im-test-verbatim-vxrgb-mr16-ein-led-spot-wie-kein-anderer/#>, (consulté le 28 juin 2019).

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduction Philippe Lacoue-Labarthe, Gallimard collection Folio essais, 2010, Paris.

RANCIERES, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RICHIER, Christine, *Le temps des flammes*, Paris, Editions AS, Collection Scéno+, 2011.

Sciences et Avenir avec AFP, disponible sur : https://www.sciencesetavenir.fr/sante/sommeil/faut-il-s-equiper-contre-la-lumiere-bleue-de-nos-ecrans_102241, (consulté le 28 juin 2019).

STANISLASKI, Constantin Sergueïevitch, *Ma vie dans l'art*, Lauzanne, L'Age d'Homme éd., 1999.

VALENTIN, François-Eric, *L'éclairagiste un esprit d'équipe*, Paris, Librairie théâtrale, 1999.

VILLETTE, Bob, interviewé par : GRISEL, Catherine, *Catherine GRISEL reçoit Bob Villette*, RCF Radio « Haute-Normandie » rubrique « Culture et Patrimoine », mardi 13 décembre 2016, disponible sur : <https://rcf.fr/culture/patrimoine/catherine-grisel-bob-villette>, (consulté le 21 avril 2019).

Remerciements :

Si ce mémoire a demandé de longs moments d'écriture solitaire devant un écran d'ordinateur, il a été ponctué de beaucoup conversations inspirantes qui ont énormément nourri et inspiré mon propos. Ainsi je tiens à remercier chaleureusement tous ceux qui se sont intéressé de près ou de loin à mon travail, me donnant la motivation et la force d'avancer.

Je tiens particulièrement à remercier les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Christine Richier pour son accompagnement, ses conseils et ses encouragements tout au long de cette année de formation.

Je remercie également Thierry Fratissier pour sa relecture attentive et pour ses précieux conseils dans les derniers jours de travail.

Je souhaite particulièrement remercier Claire Lescuyer pour son aide, son soutien et son écoute attentive tout au long de l'année.

Un grand merci à Mana Maryse Gautier pour le temps d'interview et de relecture qu'elle a bien voulu m'accorder, et pour la transmission sensible de son art qui a beaucoup porté ma réflexion sur la lumière.¹⁰⁶

Mes remerciements également à Eric Benoit pour son partage de connaissances qui m'ont permises de réaliser les mesures spectacles présentées en Annexe 4.

Pour finir, j'aimerais remercier chaleureusement Agnès Dewitte pour son enseignement. En plus de m'avoir guidé avec bienveillance dans mes premiers pas sur scène tout au long du stage C.A., je lui suis très reconnaissant pour le temps qu'elle a bien voulu prendre, afin de réaliser une interview très complète sur la démarche C.A. autour de laquelle ce mémoire s'est construit.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Interview de Mana / Maryse Gautier en Annexe 2

¹⁰⁷ Interview d'Agnès Dewitte en Annexe 1