Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Éclairer les entrées en scène

Entretien réalisé par Alice Carré

Joël Hourbeigt et Alice Carré

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2387>

DOI : 10.4000/agon.2387

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Joël Hourbeigt et Alice Carré, « Éclairer les entrées en scène », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 07 janvier 2013, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2387>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Éclairer les entrées en scène

Entretien réalisé par Alice Carré

Joël Hourbeigt et Alice Carré

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 11 juin 2012 à Paris.

Joël Hourbeigt est créateur lumière pour le théâtre, il travaille aussi parfois pour l'opéra et la danse. Entre 1979 et 1981, il est éclairagiste pour le Théâtre de l'Aquarium, puis devient éclairagiste indépendant. Il collabore alors sur les créations de Philippe Adrien, David Lescot, Yves Beaunesne, Alain Françon, Valère Novarina, Jean-Michel Ribes, Claude Yersin, Antoine Vitez, Catherine Anne. Il collabore également avec Claude Régy pour *Des couteaux dans les poules* de David Harrower en 2000, *Comme un chant de David* en 2005, psaumes de David traduites par Hervé Meschonnic et *Homme sans but* de Arne Lygre en 2007.

Claude Régy, apparitions et espace vide

Alice CARRÉ. Les entrées en scène chez Claude Régy semblent être de l'ordre de l'apparition. Je repense au début de *Comme un chant de David*, créé en 2005 au Théâtre National de Bretagne, où Valérie Dréville apparaît progressivement, de sorte qu'on ne peut pas discerner précisément à quel moment elle est entrée en scène.

Joël HOURBEIGT. Dans ce cas précis, l'idée était plutôt de faire apparaître une parole très enfouie, très archaïque, issue du plus profond de la mémoire, qui soudain se mettait en branle. C'est le sens que je donnais à cette première apparition : quelque chose qui se révèle de façon très difficile, pénible.

A.C. Une parole qui aurait déjà commencé avant...

J.H. Oui, une sorte de parole reptilienne, enterrée, qui s'exprime après un long silence, comme le réveil d'une graine qui a été enfouie des centaines d'années et qui tout à coup se réveille parce que c'est son heure.

A.C. J'ai la sensation que Claude Régy travaille dans les scènes inaugurales de ses spectacles sur la perte des repères du spectateur. Il me semble que dans ce spectacle, le public entrait dans la salle dans l'obscurité, que la lumière montait très lentement, avec un jeu très fort sur le silence. La mise en scène souhaitait-elle brouiller les repères pour une autre disponibilité du spectateur ?

J.H. Elle cherche en tout cas à privilégier la parole. Quelle est la meilleure manière de créer les conditions favorables à l'écoute, comment mettre en avant la parole, le texte ? Ce n'est pas une démarche qui se satisfait dans l'affirmation de l'espace. Cette attitude découle de cette envie que le texte soit premier.

Comme un chant de David, traduction des psaumes de David par Hervé Meschonnic

Pascal Victor / Artcomart

A.C. La scénographie était un puits de lumière carré dessiné au plafond, la projection de ce carré au sol donnait les limites de l'espace. Ce qui est intéressant dans cet espace, c'est qu'il est à la fois très limité et très ouvert. La contrainte de tout éclairer par ce puits est forte et concentre l'action sur le centre de la scène, mais en même temps, l'espace déborde complètement et se prolonge au-delà du plateau.

J.H. L'espace est à la fois très exposé au milieu, très éclairé, et en même temps, à la périphérie de ce carré, on partait dans le noir. Il y avait deux espaces, la périphérie sombre et illimitée et l'espace central.

A.C. Claude Régy travaille beaucoup sur la question du vide. Comment les lumières viennent-elles s'intégrer dans cette réflexion ?

J.H. La question avec Claude Régy est plutôt de travailler sur la pertinence du rapport à la parole de l'acteur, sur l'origine du mot et du texte, et la signification cachée des mots. La mise en condition de l'écoute est très subtile, il faut que je sois dans le même registre d'exposition des mots. Ce n'est pas pour moi forcément lié au vide, mais à la juste valeur de la lumière pour que ces mots aient la densité voulue. Je ne travaille

pas sur le vide de façon volontariste, mais sur la justesse de la lumière par rapport aux enjeux poursuivis. Cela peut être vertigineux en effet, cela peut générer du vide. La lenteur avec laquelle sont proférés les mots crée des espaces vertigineux, angoissants à travers lesquels on peut s'engouffrer. Dans le travail avec Claude Régy, on est un peu face à soi-même et à l'interprétation que l'on peut faire des choses, c'est parfois déroutant, cela fait ressurgir des choses en nous. J'essaye de ne pas me soustraire à cette méthode de travail et de m'y engager avec une part de sensibilité très forte, je me mets au service de cette parole.

Mais il n'en reste pas moins que ce n'est pas la lumière qui vient poser le geste artistique premier. La lumière doit se mettre au service du geste artistique de la scénographie. Il y a des spectacles où elle s'affirme plus que dans d'autres, où elle devient centrale, notamment lorsque la scène est vide, mais la lumière reste de toute façon au service de quelque chose, c'est un art modeste. Il y a des démarches où la lumière est primordiale.

A.C. La lumière a de fait une place particulièrement importante, puisque le décor est très épuré et minimaliste, qu'elle devient un décor en soi. Entrer en scène, c'est donc entrer dans la lumière.

J.H. La lumière fait décor, mais le son également. Je travaille beaucoup sur la recherche du lien avec l'univers sonore. La lumière jouait le son, on jouait ensemble l'événement scénique afin qu'il soit complet. Si le son prend la main sur le plateau et crée l'événement, alors la lumière l'accompagne et le suit totalement, et peut jouer à son tour l'événement. Dans *Comme un chant de David*, la partition était constituée de nappes sonores, puis de résonances plus ou moins sourdes, comme si d'énormes portes se fermaient. Ces interventions étaient très liées au texte et nous étions tous sur le même registre, à l'écoute de ces événements scéniques formés autour de l'écoute collective.

Pour *Homme sans but*, le plateau était très rectangulaire. Au lointain, un petit muret dessinait l'espace. Les acteurs entraient latéralement, se mettaient en place dans le noir, et une montée très lente de la lumière les faisait apparaître. L'espace n'était pas « donné » tout de suite. On jouait sur l'effacement des contours, la surface du spectacle était on ne peut plus indéfinie. La surface du plateau rectangulaire était d'un gris neutre, et les lumières reposaient juste sur un travail d'adaptation, de température des couleurs, d'axes, d'ombres et surtout de disparition de l'ombre. L'ombre structure l'espace, mais la plupart du temps il n'y avait pas d'ombre. Je faisais en sorte qu'il n'y ait aucune source visible, que la lumière se révèle toute seule.

A.C. L'entrée en scène de *Comme un chant de David* se fait dans un dispositif quadrifrontal où le public ne voit jamais la même chose. Comment le prenez-vous en compte dans votre travail de lumière ?

J.H. Il faut constamment avoir à l'esprit que la face pour l'un devient le contre-jour pour l'autre, que le latéral de l'un devient le contre-jour de l'autre. Si l'on veut que les spectateurs aient une sensation plus ou moins similaire de la scène, il faut l'éclairer de façon relativement uniforme par rapport à la position du public. Mais les moments où l'on souhaite que tout le monde ait cette même sensation sont finalement assez rares. La donnée de base de ce carré lumineux central faisait que la sensation visuelle rendait compte de la position par rapport à ce carré et que la lumière indirecte provenait toujours de ce carré-là. La personne à la périphérie de ce carré est souvent plus éclairée en contre-jour que de face dans la vision du spectateur. Cela crée une

sorte de dématérialisation du corps, on a l'impression de voir une icône qui ne se révèle pas dans son entier.

Novarina, l'exposition de la parole

A.C. Dans *L'Acte inconnu*, le rapport aux entrées en scène est très particulier. Il y a trois triangles dessinant des portes, les circulations des comédiens se faisaient sous la scène à Avignon. Des lignes dessinées au sol venaient créer des trajectoires et structuraient fortement l'espace. Comment les lumières viennent-elles aussi dans le travail structurer l'espace de jeu ?

J. H. Elle épousait les structures dessinées, c'est une démarche très plastique. Je regarde ce que proposent les décors et je joue cette proposition de structure. Ces lignes de forces sont des paramètres de jeu pour les acteurs et la mise en scène. Il y a beaucoup de découpes qui viennent redessiner l'espace graphiquement.

Les lumières viennent faire ressortir les costumes, très présents et colorés, mais aussi donner une visibilité particulière de l'acteur, de son visage. Le travail de Valère Novarina a cela de particulier que la proposition des images passe essentiellement par les mots, plus que par un travail scénique. Il ne s'agit pas de propositions uniquement plastiques. On pourrait jouer Novarina dans n'importe quelle situation à partir du moment où l'on voit l'acteur très exposé. Dans ce cadre-là, on se pose moins la question de la « mise sous influence de la lumière » des spectateurs. Le rôle dramaturgique de la lumière joue peut-être moins, la parole est toute-puissante et on vient la mettre en lumière. Il s'agit de renouveler l'image, et non de « faire de l'image » qui prendrait le relais sur la représentation. Je cherche alors à changer la nature de la qualité de la lumière : si je mets un pan de texte sous l'influence d'une lumière très froide avec une ombre très dessinée, cela ne produira pas le même effet que de choisir des lumières très chaudes sans ombres. Je fais des choix, à savoir : comment dramatiser l'image ou non, quel effet produire sur le texte ?

A.C. La question de la dramatisation est centrale dans l'entrée en scène chez Novarina, elle est à la fois annoncée, mise en valeur, théâtralisée et à la fois complètement dénoncée, puisque les figures en scène sapent toute potentialité d'illusion ou de surprise. Les personnages annoncent l'entrée en scène. Novarina s'amuse avec les codes de l'entrée en scène en faisant entrer à reculons, par Cour plutôt que par Jardin. Est-ce que vous soulignez ces entrées en scène ?

J. H. Oui, il y a une réelle profusion d'entrées et de sorties chez Novarina. Ce sont des épopées un peu lyriques, une sorte de genèse de l'humanité qui est en train de se produire dans un contenant, le théâtre, comme si le théâtre était la matrice de l'humanité. Il y a des moments où c'est très éblouissant de venir à la vie, d'autres où c'est très traumatisant. C'est un travail très abstrait. Je ne suis pas dans une narration. Le travail de la lumière s'appuie sur la scénographie, sur les contraintes d'exposition de l'acteur et de la parole qui doit en permanence être exposée, mais le choix des axes et des sources lumineuses m'appartient.

INDEX

Mots-clés : scénographie, lumière, Régy (Claude), Novarina (Valère)