

Relire les traités techniques

2025/2

architecture

décor

machinerie

éclairage

costume

maquillage



DE LA LUMIÈRE THÉÂTRALE

Entretien avec Dominique Bruguière, créatrice lumière

par Chantal Hurault, juillet 2025

CHANTAL HURAUULT Vous créez des lumières au théâtre et à l'opéra depuis une trentaine d'années. Comment est né votre goût pour la lumière et comment vous y êtes-vous formée ?

DOMINIQUE BRUGUIÈRE C'est un choc visuel, esthétique, artistique qui s'est produit lors d'une représentation à laquelle j'assistais, la première de mon âge adulte. C'était *Hamlet*, mis en scène par Daniel Mesguich. Enfant, j'avais vécu l'émerveillement de la Cour d'honneur à Avignon sur la route des vacances, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux par Jean Vilar, qui jouait le rôle d'Ulysse. J'avais 13 ans. La majesté du lieu avait sans doute profondément marqué la petite fille que j'étais. Mais entre ces deux événements aucune expérience théâtrale ne s'était présentée. La cinéphilie prenait toute la place. Aller au cinéma était naturel, ma grand-mère m'y emmenait chaque jeudi, mes parents le dimanche. À l'adolescence c'est devenu une activité plus sérieuse, intellectuelle et politique grâce aux *Cahiers du cinéma* et la fréquentation des salles d'art et d'essai. Le cinéma était la modernité, le théâtre n'existait que dans un lointain vague et poussiéreux. Jusqu'à ce jour de 1977 à la Maison de la Culture de Grenoble.

La lumière fut l'élément déclencheur. C'était à la fois la découverte de l'art théâtral, sa puissance émotionnelle et l'évidence que ce « métier » très jeune « d'éclairagiste » était désormais une nécessité pour moi.

J'y suis entrée clandestinement, en autodidacte. J'ai frappé à la porte des théâtres pendant plusieurs années pour observer celles et ceux qui œuvraient sur scène, acteurs, décorateurs, metteurs en scène, sans perdre de vue que mon désir était la lumière. Aller au théâtre est devenu l'activité

première, et contrairement au cinéma qui ne m'a jamais attirée autrement qu'en spectatrice, l'enjeu était de comprendre l'impact qu'avait sur moi la force dramaturgique de certaines œuvres, et à quels univers visuels je voulais me consacrer. Antoine Vitez, Claude Régy, Giorgio Strehler, Bob Wilson, Pina Bausch, Patrice Chéreau sont devenus mes maîtres au sens où c'est en jouissant de leurs spectacles que je me suis éduquée et que j'ai pu trouver les chemins esthétiques et imaginaires qui seraient les miens. De spectatrice assidue je suis devenue « actrice » avec trois d'entre eux, Antoine Vitez, Claude Régy, Patrice Chéreau.

CH Ce numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* est dédié aux traités dans le spectacle vivant et à leur relecture. Y a-t-il un ou des traités auxquels vous vous êtes référée, en lumière ou dans d'autres domaines ?

DB J'ai cherché celui qui pourrait tout m'apprendre, en vain. Les traités de Sabbattini et de Sonrel sont importants pour la connaissance de « la machine théâtre » mais non pour la lumière.

Lumière pour le spectacle de François-Éric Valentin me semblait plus un manuel qu'un traité. *Des lumières et des ombres* d'Henri Alekan riche de réflexions est avant tout un livre d'art. Sa séduction tient à l'intelligence de son choix iconographique de toute beauté mêlant peinture, cinéma, dessins et la manière dont il les relie par sa pratique de directeur photo.

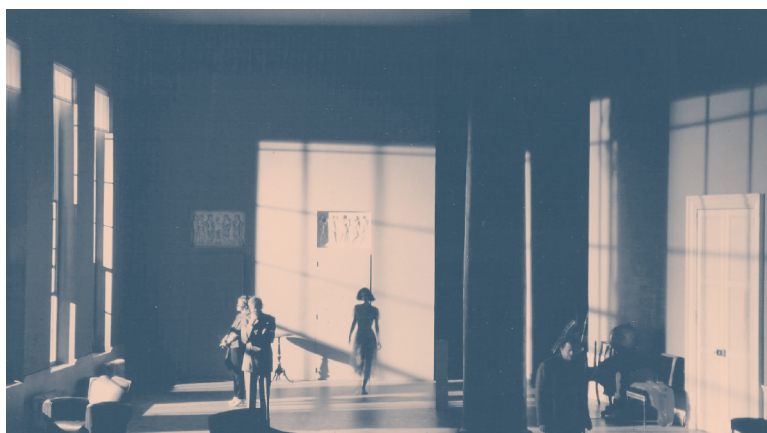
J'apprends de façon latérale, périphérique, quelle que soit la discipline, et c'est l'histoire de l'art qui est sans nul doute ma plus grande source de connaissances. À l'adolescence ce fut celle d'Ernst Gombrich et l'*Histoire de la peinture* d'Élie Faure



1 *Les Idoles*, livret et mise en scène de Christophe Honoré, Théâtre Vidy-Lausanne, 2020. Crédit Jean-Louis Fernandez



2 *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Claude Régy, Théâtre Gérard-Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis, 1997. Crédit Pascal Victor



3 *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss, mise en scène de Patrice Chéreau, Odéon-Théâtre de l'Europe – Festival d'Automne 1991. Crédit Ros Ribas

grâce à *Pierrot le fou* et Jean-Paul Belmondo lisant une merveilleuse page sur Velázquez. Quand j'ai compris mon amour de la lumière, je me suis plongée encore davantage dans les écrits sur l'art : le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, le *Traité des couleurs* de Goethe, l'*Art de la couleur* de Johannes Itten, les *Vies des artistes* de Vasari, les écrits de Panofsky et de Hauser.

Je comprends maintenant que pour apprendre je me suis tournée vers ce qui me semblait le plus inaccessible et le plus mystérieux, le travail des peintres. Alors que le cinéma me passionnait, je n'ai pas cherché du côté des directeurs photo dont les pratiques sont pourtant similaires aux miennes. J'ai plus appris avec James Turrell et Claude Monet qu'avec n'importe quel ouvrage sur la lumière. C'est ma façon « périphérique » de développer ma recherche et ma rêverie sans laquelle je ne peux rien inventer. Monet écrivant à la fin de sa vie « je veux peindre l'air, donc je veux l'impossible » raconte bien la course effrénée de la création dont aucune encyclopédie ne peut percer le mystère.

CH Le livre d'entretiens *Penser la lumière*, que vous avez publié en 2017, est l'un des rares ouvrages sur la lumière qui prend le parti de laisser de côté la technique. L'envisagez-vous selon l'idée du traité ?

DB C'est plutôt un texte impressionniste qui répondait à la nécessité de témoigner d'un parcours et d'une recherche inscrits dans un mouvement artistique plus vaste, celui de la lumière devenue discipline artistique à part entière au sein de l'histoire du théâtre. C'est un texte trop personnel pour figurer dans les « traités », je ne fais référence à aucune méthode, ni règle d'aucune sorte. C'est le récit, à travers la passion qui m'occupe, d'une approche sensible de ma pratique théâtrale.

CH Diriez-vous que vous avez une technique personnelle ? Quels sont les outils propres à votre art ?

En tant qu'autodidacte, j'ai mis en place mes outils de manière empirique, par approximations successives. J'ai réalisé au fil du temps que la conception de la lumière devait passer par la géométrie et le dessin. Trouver la façon de placer les sources

nécessite de réfléchir aux dimensions de la cage de scène, à celles du décor et du rapport entre les deux. Plus précisément, sachant qu'un faisceau lumineux se distribue en cône, la dimension de sa plage lumineuse dépend de son degré d'ouverture, de sa hauteur et de son inclinaison. Il s'agit donc de tracer des angles sur des plans – similaires aux plans d'architectes – à l'aide d'outils simples, la règle et le rapporteur. À l'ère numérique, les calculs sont les mêmes, seul l'outil change. Après avoir beaucoup expérimenté la modélisation 3D, je suis revenue au dessin manuel avec mes instruments à la fois rudimentaires et précieux. J'aime cette réflexion solitaire face aux plans et cette projection mentale de la lumière qui passe par le geste de la main qui dessine.

La seconde étape est celle de la composition pendant laquelle, forte de la structure imaginée et mise en place dans le théâtre, je façonne et fusionne des matières lumineuses qui s'enchaînent selon le rythme que je leur attribue. De la lumière naît l'espace par la distribution des ombres et de leurs teintes, mais aussi le temps, par la durée et la cadence des atmosphères qui se succèdent au long de la représentation. Certaines se donnent à voir un bref instant quand d'autres se déploient plusieurs minutes. L'enchaînement des durées et de leurs fréquences devient la partition temporelle qui accompagne le récit théâtral.

Je n'ai pas saisi immédiatement cette capacité à créer visuellement et émotionnellement du temps. Je pensais la lumière couleur, volume, dessin, puis je l'ai perçue comme matière vivante qui se donne à voir en mouvement, inventant un rythme visuel qui développe celui de la dramaturgie. L'évidence de cette puissance narrative s'est confirmée avec l'opéra. La musique est l'art du temps, à sa façon l'art de la lumière aussi. L'une et l'autre se répondent et s'entremêlent et parfois leur accord est si juste qu'elles deviennent une seule et même onde.

CH La première étape de votre travail, telle que vous la présentez, semble vous permettre de disposer d'une large « palette », jusqu'à inclure dans votre composition une part possible d'improvisation – terme inhabituel dans le registre de la lumière.

DB Lorsque l'ensemble de ce que j'ai conçu sur plan est en place et que les répétitions commencent, je commence avec elles. Je n'ai jamais réussi à ne pas improviser dès la première heure du premier jour alors même que certaines finitions de réglages restent à faire. C'est une nécessité impérieuse qui me pousse à m'approprier l'espace scénographique et à « jouer » immédiatement dans le même mouvement que les acteurs et les actrices. Il m'est arrivé de commencer un filage, sans aucun effet enregistré, sans idée préconçue, et de le terminer avec l'enchaînement complet des atmosphères.

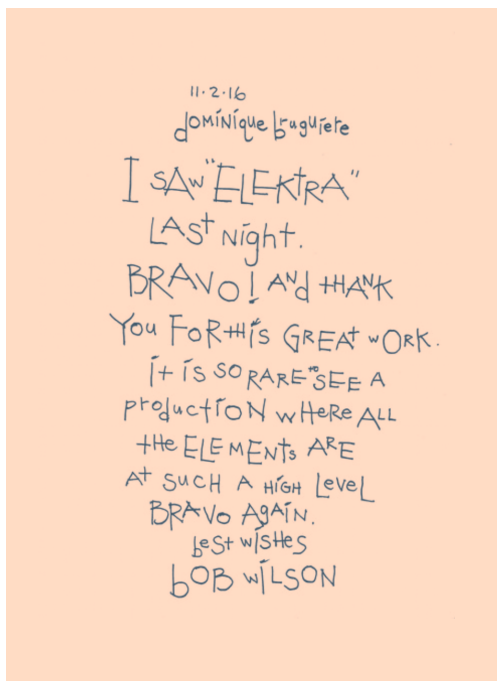
Si la première étape - la conception théorique sur plans - est rationnelle, la seconde - que j'assimile à la composition - est nourrie d'émotions, de sensations, de réactions inconscientes à l'imaginaire collectif qui se donne à voir au fur et à mesure que la mise en scène se développe. La notion freudienne de pulsion scopique est sans doute à l'origine de ma capacité à saisir par le regard ce qui se joue et à le connecter à mon subconscient. L'improvisation est la réaction immédiate et synthétique de ce que mon œil perçoit et que mon imaginaire transforme en matière visuelle et temporelle.

CH La vidéo compte parmi les évolutions techniques et esthétiques de la scène contemporaine. En quoi sa présence exponentielle (format des écrans, qualité dramaturgique...) impacte-t-elle votre propre écriture ?

DB Son apparition sur les plateaux de théâtre a modifié ma discipline. La vidéo, dans son essence, est lumière, elle s'en nourrit et elle en crée. Cette double relation m'oblige à raisonner simultanément pour deux « regards », celui de la caméra et ses nécessités, et celui du spectateur. Je fais en sorte que l'œil de celui-ci ne soit pas toujours captif de la puissance de l'écran et libre de se porter sur les êtres et les choses dans leur simple théâtralité.

La démarche n'est pas simple : les gros plans des visages et des corps ont plus de « poids » que les visages et les corps présents sur le plateau dont les silhouettes paraissent frêles, les visages lointains. L'image projetée génère une luminosité qui se diffuse, obligeant à modeler différemment intensités et contrastes pour préserver le décor et les corps qui s'y inscrivent.

De même, il faut protéger l'image vidéo de toute pollution et brider la puissance des projecteurs. Il y a comme une nécessité de séparer les deux univers pour les préserver l'un de l'autre tout en maintenant une esthétique et une dramaturgie communes. Le double jeu des regards tient parfois de la ruse, mais mon désir est que la fascination immédiate de l'image filmée laisse place aussi au plaisir de la forme théâtrale sur scène, y compris dans sa lumière spécifique.



Lettre de Robert Wilson à Dominique Bruguière pour la lumière d'*Elektra*, dans la mise en scène de Patrice Chéreau, créée au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en 2013, reprise au Staatsoper de Berlin en 2016. Archives Dominique Bruguière

Coordination

Pierre Causse, Sandrine Dubouilh,
Aurélien Poidevin

Préface

Aurélien Bory

Contributions

Clarisse Bardiot, Elsa Bataille-Testu,
Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux,
Dominique Bruguière, Pierre Causse,
Clémentine Cluzeaud, Léonor Delaunay,
Sandrine Dubouilh, Lucia Goj, Charline Granger,
Chantal Hurault, Yanna Kor, Cécile Kretschmar,
Catherine Lanoë, Nanouk Marty, Maurizio
Moretti, Pauline Noblecourt, Véronique
Perruchon, Aurélien Poidevin, Christine Richier,
Simon Willemin



Le présent numéro est consacré à la manière dont on décrit, publie, transmet et pense les techniques scéniques. Il invite à feuilleter, lire ou relire les traités techniques, ces ouvrages qui condensent, à un moment donné de l'histoire, une somme de savoirs sur les pratiques du plateau. ¶ Malgré certaines apparences, ces traités ne sont pas arides, dépassionnés, sans fantaisie ni enthousiasme, bien au contraire : ils sont traversés par un rapport sensible à la scène, le plaisir de dévoiler les secrets de la fabrique, un amour du travail parfaitement exécuté, le désir de transmettre les bonnes pratiques qui libèrent du temps et l'imagination. Si l'histoire des techniques théâtrales s'est souvent focalisée sur les innovations, un regard sur les traités permet de s'intéresser aux techniques usuelles et à la rationalité des pratiques ordinaires. Car l'événement unique de la représentation ne peut advenir sans un ensemble de gestes précis et répétés par lesquels se maintient l'instrument scénique. Aussi les ouvrages techniques représentent-ils une voie d'accès à la compréhension des conditions matérielles et sensibles du travail des artistes. ¶ Cette approche au plus près du document touche à des interrogations sur les manières dont les dispositifs techniques façonnent les relations, sur l'obsolescence rapide des systèmes, sur l'intégration des nouvelles technologies, ouvrant la question de leurs conséquences écologiques et de leurs effets sur la sécurité des travailleurs et des travailleuses. ¶ Des entretiens - avec les architectes Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux, la créatrice lumière Dominique Bruguière, la créatrice de maquillages et de masques Cécile Kretschmar, la directrice technique Lucia Goj et le chef constructeur Maurizio Moretti - apportent autant de compléments et contrepoints, mobilisant différentes histoires de la technique et de la transmission. ¶ Des extraits de traités scandent le numéro, autant de pages offertes comme documents susceptibles d'éclairer des pratiques révolues, comme points de départ pour des recherches à venir, comme sources d'inspiration pratiques et graphiques.



Isbn 979-10-94971-39-0 23 €



Société d'Histoire
du Théâtre

BnF

