

# Jeux d'orgue

ENTRETIEN DE CHRISTINE HAMON-SIRÉJOLS  
AVEC ANDRÉ DIOT

Créateur d'éclairages de spectacles

*Aix-en-Provence, une nuit d'été : André Diot règle les éclairages de *Così fan tutte* mis en scène par Cheng Shi-Zheng, jeune artiste chinois dont la mise en scène du Pavillon aux pivoines a séduit Paris l'hiver dernier.*

*Enjambant le plateau en diagonale, un tronc d'arbre bleu dessine l'arche d'un grand pont. Au sol s'étale une pelouse d'un vert vif entourée d'un entrelacs de petits plans d'eau miroitants où flottent des nénuphars. Une pyramide de fleurs rouges au centre de ce curieux jardin japonais évoque irrésistiblement l'immense colline de fleurs du Laveur de vitres que Pina Bausch présentera quelques jours plus tard à Avignon. Peter Pabst est l'auteur de ces deux décors, étranges visions d'une nature surréelle et décalée, qui nous happent d'emblée dans l'univers acide des trahisons amoureuses.*

*Tout au long de la nuit, André Diot, entouré de son équipe technique, va faire varier l'aspect du décor. Sous l'œil de Peter Pabst, il recherche tantôt le bleu le plus saturé, le plus intense, pour éclairer le cyclorama en fond de scène, tantôt la lumière légère qui fera vibrer les branches du saule à l'avant du plateau, côté cour. Aux commandes du jeu d'orgue, un technicien éclaire le 14, essaye un autre groupe de projecteurs, augmente la puissance, change la couleur des gélatines. L'arbre mystérieux prend forme. À sa base, un projecteur l'illumine de face. Au sommet de sa courbure, un contre-jour lui donne du relief, soulignant les nœuds du bois, les bases*

*de branches cassées, cependant que quelques fluos animent doucement les feuilles du saule. Assis à côté du jeu d'orgue, André Diot demande qu'on lui envoie « un peu de réflexion »<sup>1</sup>, et soudain une lumière mystérieuse, irréaliste, effleure d'un miroitement argenté le sommet du tronc bleu recourbé. Un espace étrange est né, espace lunaire et saturé de couleurs tout à la fois, qui n'existe que dans nos rêves. L'effet obtenu est mis en mémoire par l'ordinateur et l'équipe part à la recherche d'une autre ambiance lumineuse qu'il faudra régler à partir de notes, de souvenirs, d'indications du metteur en scène...*

*Plus tard, l'éclairagiste règle la lumière de l'entracte, l'intensité des projecteurs de la salle, la pénombre du plateau, l'effet qui conduira graduellement jusqu'à la première entrée des chanteurs. Il hésite sur la durée du réglage : dix secondes seront une bonne mesure. Rien n'est laissé au hasard et le spectateur comprend que, dans ce mystérieux rapport entre la lumière de la salle et la pénombre peu à peu dissipée du plateau, quelque chose se joue subtilement qui nous permet de glisser sans heurt dans l'univers de la fiction.*

*Sculpture immatérielle de l'espace prenant appui sur le décor, l'éclairage règle aussi la durée, anéantit d'un coup ou dissipe lentement les images. Aucune trace palpable ne demeure de ce travail patient et inspiré, et cependant, l'éclairagiste qui pousse si loin l'art de l'immatériel et de l'éphémère est peut-être celui qui contribue le plus à créer les espaces de notre mémoire, alimentant le bonheur de nous souvenir, des décennies plus tard, de la beauté de tel ou tel spectacle mis en scène par Patrice Chéreau, Roger Planchon ou Peter Zadek.*

**Christine HAMON-SIRÉJOLS : André Diot, votre nom est toujours cité comme celui de l'homme qui a introduit sur la scène des théâtres les éclairages de cinéma. Comment cela s'est-il fait ?**

André DIOT : Quand je suis venu au théâtre, j'avais déjà travaillé comme cameraman à la télévision et comme photographe de plateau au cinéma. En faisant mon premier spectacle, j'ai apporté les projecteurs que nous utilisons au cinéma. C'étaient des projecteurs très forts comme les *plats à barbe* que l'on n'utilise plus maintenant pour des raisons de sécurité ; et au lieu de mettre dix projecteurs pour faire un axe lumière, j'en ai mis un seul. La puissance lumineuse a été la grande nouveauté au théâtre, et plus tard, pour faire des lumières froides, l'introduction des fluos (qui sont toujours l'éclairage du cinéma aujourd'hui, sauf la nuit où l'on continue à utiliser des HMI<sup>2</sup>).

**Vous avez introduit les HMI très tôt au théâtre ?**

1. J'apprendrai plus tard que cette « réflexion » est une « spécialité » d'André Diot obtenue simplement à l'aide d'un panneau recouvert d'aluminium froissé suspendu dans les cintres et qui renvoie la lumière de petits projecteurs de cinéma joliment nommés « mandarines ».  
2. HMI : projecteur de haute intensité contenant des particules métalliques.

Oui, avec Chéreau, c'était en 1972/73. Je les ai beaucoup utilisés. C'était une vraie folie, maintenant je ne les utilise presque plus. Sauf pour un spectacle que j'ai fait, il y a deux ans, et qui va venir à Paris : *Hamlet* monté par Peter Zadek avec qui je travaille depuis vingt-huit ans. Dans ce spectacle, je n'ai mis que des HMI pour faire les extérieurs et des halogènes pour les intérieurs.

### **Pour que la lumière soit plus froide en extérieur ?**

Oui. Quoique l'on utilise plus souvent les HMI pour une question de puissance que pour créer une ambiance. La lampe halogène, c'est celle que l'on utilise chez soi. Elle fait 200 degrés, alors qu'une lampe HMI en fait 5 000 et donne une lumière froide que l'on peut bien sûr corriger avec des filtres.

### **Les éclairages halogènes aussi sont arrivés à l'époque où vous commencez à travailler pour le théâtre ?**

Oui, il y a eu les lampes halogènes et les découpes qui ont changé beaucoup de choses parce qu'on a pu éclairer de manière beaucoup plus précise. Les premières *découpes*<sup>3</sup> qui venaient d'Amérique et que l'on appelait des chaussettes ne permettaient pas des images très nettes.

### **On a vu les premières lampes halogènes au théâtre au début des années 1970 ?**

En fait, on les avait déjà utilisées au cinéma. Les maisons de location qui travaillaient pour le cinéma et celles qui travaillaient pour le théâtre n'étaient pas les mêmes, et moi, en venant au théâtre, j'ai mélangé les techniques.

### **Et la numérisation, qu'a-t-elle apporté ces dernières années ?**

Essentiellement des changements concernant les jeux d'orgue. Autrefois tout se faisait à la main. Maintenant on enregistre les effets sur une disquette et on les restitue au fur et à mesure du spectacle en suivant les répliques.

3. *Découpe* : projecteur muni de «couteaux» faisant office de caches et permettant de produire une image très précise.

### **Les effets se sont donc multipliés ?**

Non, pas forcément. Ils ont toujours été assez nombreux. L'électricien participait davantage au spectacle ; il faisait tout doucement la lumière, changeait la couleur.

**Et aujourd'hui que tous les effets sont enregistrés, que fait-on quand un acteur saute du texte ?**

On essaye de le rattraper... !

**Lorsque vous avez réalisé les éclairages du concert de Johnny Hallyday au Zénith, comment faisiez-vous pour que les effets lumière suivent exactement les pulsations de la musique ?**

Là, c'est complètement manuel, même si c'est enregistré. Pour ces spectacles, c'est Jacques Robert Ruiz, qui suit très bien la musique, qui a été à l'origine du travail.

**Pour revenir à l'éclairage au théâtre et au cinéma, qu'est ce qui vous paraît vraiment changer ?**

Ce sont des métiers tout à fait différents. Pour éclairer au cinéma, il faut avoir tenu la caméra auparavant. Il y a quelques exceptions qui confirment la règle, mais pour moi, j'ai été derrière la caméra pendant dix ans, j'ai travaillé avec des directeurs de la photo chevronnés et j'ai appris le métier petit à petit. Éclairer un plan, c'est comme éclairer une scène de théâtre, mais on éclaire pour la pellicule en faisant dix scènes, vingt scènes différemment. Surtout, au cinéma, le problème est celui du raccord. On éclaire dix scènes dans un axe, dix autrement, et il faut que ça raccorde au montage, que ça raccorde avec le soleil quand on travaille en extérieur. C'est beaucoup plus complexe, parce qu'au cinéma, on est d'une certaine façon responsable technique du film alors qu'au théâtre, on n'est responsable que de sa lumière.

**Quand vous travaillez à l'éclairage de concerts, de lieux publics, de jardins, est-ce très différent ? Y a-t-il des transferts de savoirs d'un domaine à l'autre ?**

En fait, j'ai mené de front un peu tout ça. J'ai commencé à être directeur de la photo en même temps que je faisais mes premiers spectacles. Ce que je découvrais d'un côté, je l'apportais de l'autre. Les éclairages événementiels, c'est une autre chose que je n'aime pas tellement. Il y a des spécialistes pour cela. Je le fais parfois, de façon ponctuelle, parce que cela m'amuse, mais c'est une vision de l'extérieur, un seul éclairage, alors qu'au théâtre et au cinéma, il y a davantage de recherche artistique.

#### Et l'éclairage du Jardin des Plantes ? <sup>4</sup>

C'est quelque chose que j'ai fait, il y a quelques années avec René Allio, mais c'est un vrai spectacle qui dure une heure et demie. Il y a une verrière sur laquelle on a mis des projecteurs qui déroulent le temps de la nuit à la nuit : on voit le lever du jour, un assombrissement comme s'il pleuvait et puis le soleil de midi, l'après-midi et le jour qui redescend avec les ombres correspondantes. Pour le Jardin cette année, avec Jacques Robert Ruiz, on a surtout éclairé les allées en essayant de donner une vision un peu théâtrale de chaque carré avec ses plantes particulières.

4. Animation de la Grande Galerie de l'Évolution, réalisée avec René Allio dans les années 1990. Plus récemment, André Diot et Jacques Rouberols ont réalisé l'éclairage du jardin.  
5. *Massacre à Paris* de Marlowe, mise en scène de Patrice Chéreau au TNP Villeurbanne en 1972. Ce spectacle sur le massacre de la Saint-Barthélemy est resté légendaire pour le grand bassin d'eau figurant dans une lumière crépusculaire, un cloaque où s'écroulaient des dizaines de cadavres.  
6. *Les Soldats* de Lenz, mis en scène par Patrice Chéreau en 1967, lui valurent le prix des Jeunes Compagnies.

#### C'est toujours un travail d'équipe qui permet d'éclairer les jardins aussi bien que la scène des théâtres, un travail qui repose sur une entente silencieuse ?

C'est que je connais presque tout le monde, maintenant. Tout est un travail d'équipe au théâtre comme au cinéma. Ce serait dramatique de ne pas s'entendre avec le chef électricien. Il faut faire toutes les préparations et surtout expliquer pourquoi on fait les choses, pour que tout aille vite. Au cinéma où la lumière vient toujours en dernier et où le temps coûte cher, il faut attendre, pour éclairer, que tout le reste soit prêt.

#### Revenons à vos débuts au théâtre. On disait souvent de vous, après la mise en scène de Chéreau pour *Massacre à Paris* <sup>2</sup>, que vous étiez l'éclairagiste qui éclairait le moins. C'était un choix personnel ou bien celui de Chéreau ?

Celui de Chéreau. C'était une recherche d'esthétisme. Il faisait lui-même ses décors avant de faire appel à Peduzzi et même, il les peignait. J'ai commencé à travailler avec Chéreau pour *Les Soldats* <sup>3</sup>. Il voulait qu'on fasse tourner la lumière sur ses décors peints. On a énormément parlé pour ce spectacle et après, on se comprenait sans rien se dire. Pour chaque spectacle, on se voyait avant, on se donnait rendez-vous Place Saint-Michel, à la *Boule rouge*, je crois. Il me parlait de la pièce, il me montrait les plans et puis on discutait d'autre chose. C'était fini. À l'époque des *Soldats* je travaillais à la télévision pour Averty. Je lui ai parlé des projecteurs que nous utilisions. Il les a vus et les a achetés.

#### Et plus tard au TNP ?

On achetait du matériel au fur et à mesure des spectacles. On avait un parc de matériel formidable. Il est certain que si l'on se souvient des spectacles de

cette époque, si peu éclairés, on comprend pourquoi certains se demandaient pour quelle raison il nous fallait tant de matériels ! Dans *La Dispute*<sup>4</sup> aussi, la scène était peu éclairée, mais, pour ce spectacle, on a fait d'autres tentatives : on faisait tourner la lumière et surtout on cherchait des effets proches de la peinture en travaillant les couleurs. La pièce se passait la nuit. À la fin de chaque scène, on montait la lumière. On faisait tourner la lune et, à la fin de la scène, le jour montait. Et on passait à la scène suivante.

**Avec Chéreau, le travail se passait de façon très naturelle, mais j'imagine que ce n'est pas la même chose avec tout le monde.**

La première fois que j'ai travaillé avec Zadek c'était dans un décor de René Allio qui m'avait amené là. C'était un espace plus qu'un décor : un grand praticable était installé sur le plateau qu'on avait décidé d'éclairer avec des « *drus* ». Et puis, un jour, on a laissé la lumière dans la salle et on a pensé qu'il n'était pas nécessaire d'éteindre, seulement de monter la lumière du plateau. Depuis, dans tous les spectacles que j'ai faits avec Zadek, il y a de la lumière dans la salle. Si bien que les rapports entre le spectateur et le comédien sont changés.

**Bizarrement j'avais oublié qu'il y avait de la lumière dans la salle pour les spectacles de Zadek que j'ai vus. J'avais surtout le souvenir de lumières plus crues, plus « sales » que d'habitude.**

« Sales », non, mais je comprends ce que vous voulez dire. C'est que Zadek, lui, ne cherche pas à faire du beau. Il s'intéresse essentiellement aux comédiens. Il fait de l'anti-esthétisme, de l'anti-Chéreau en quelque sorte. Si la pièce est dure, le décor sera laid au besoin et la lumière ira avec. C'était formidable pour moi : d'un côté je faisais du clair-obscur avec Chéreau, de l'autre je faisais des « pleins feux », ce qui n'est pas non plus facile à faire. Parce que pour donner du relief au plein feu, c'est difficile. On l'a fait avec un spectacle qui était magnifique à la création, un peu moins bien en tournée à Paris, c'était *Lulu*<sup>5</sup>.

**C'était un très grand spectacle avec une comédienne extraordinaire et le dernier acte où l'on voit Lulu tuée dans sa mansarde par Jack l'éventreur est un moment de théâtre qu'on ne peut oublier. Je n'avais pas noté à l'époque que vous aviez fait les éclairages de ce spectacle. Pour moi, vous étiez avant tout l'éclairagiste de Chéreau et je n'imaginais pas que vous pouviez faire aussi ces lumières si terribles et si crues.**

7. *La Dispute* de Marivaux, mise en scène de Patrice Chéreau, TNP Villeurbanne, 1973.

8. *Lulu* de Wedekind, mise en scène de Peter Zadek.  
6. *Penthesilée* de Kleist, mise en scène d'André Engel.

Mais, avec Engel, je suis même allé encore plus loin, quand on a fait *Penthésilée*<sup>9</sup>. C'était encore plus dans la pénombre que les premiers spectacles de Chéreau.

**Et avec Planchon, comment les choses se passent-elles ?**

J'ai commencé à travailler avec Planchon après qu'il a vu *Le Massacre à Paris*. Planchon me laisse faire et il parle ensuite du travail. En fait, les problèmes varient beaucoup selon le décorateur. Pour le dernier spectacle (*Le Cochon noir*), le décorateur souhaitait faire lui-même les éclairages et les relations ont été tendues. C'est d'ailleurs avec les décorateurs qu'il y a le plus de difficultés quand ils ne laissent pas la place de mettre les projecteurs. Bien sûr, je vois la maquette dès qu'elle est prête, mais certains, comme Nicky Rieti qui travaille avec Engel, laissent peu de place pour la lumière, les décors sont très fermés. On doit les éclairer de la salle et ce n'est pas beau.

**En revanche, quand la lumière joue, elle peut transformer d'une façon saisissante un même décor. C'était le cas, je m'en souviens avec la toile de fond de *Vieil Hiver*, *Fragile Forêt* de Planchon.**

C'est vrai. Dans le même ordre d'idées, on a fait quelque chose de très beau avec Allio pour la mise en scène d'*Attila* de Verdi dont il avait aussi réalisé les décors. Il y avait sur le plateau un grand praticable recouvert de feuilles de plomb qui réfléchissait la lumière. Les murs latéraux étaient couverts de *mirolège*<sup>10</sup>, si bien que l'armée se démultipliait en descendant du fond du plateau et, sur le cyclorama en velum, nous avons fait tout un ciel inspiré des ciels du Lorrain. C'est la première fois, et la seule, que j'ai vraiment travaillé l'éclairage en référence directe à la peinture.

**Tout le monde dit pourtant que vous vous inspirez des peintres...**

J'aime beaucoup la peinture bien sûr, j'ai fait un film sur les maîtres hollandais pour la télévision, tout éclairé en clair obscur. J'ai aussi fait un film sur Kandinsky avec Roger Kahane et Soupault qui parlait.

**A voir les derniers spectacles que vous avez éclairés, du moins pour Planchon, on a l'impression d'un retour à un certain classicisme de l'image.**

Il est vrai que ces derniers temps j'ai tendance à vouloir mettre le moins de

9. *Penthésilée* de Kleist, mise en scène d'André Engel.

10. *Mirolège* : grande plaque réfléchissante en PVC imitant les miroirs.

projecteurs possibles, dans la perspective des tournées aussi bien sûr. Il y avait trente projecteurs pour *L'Avare* alors que parfois il peut y en avoir trois cents. Pour *La Dispute*, il y avait énormément de projecteurs. C'était le début des fluos et on en avait mis beaucoup.

**Quel est l'avantage des fluos ?**

Pour les ombres surtout, c'est plus facile à travailler, les ombres sont plus légères. Mais c'est aussi une évolution personnelle. Il y a des périodes où j'ai utilisé des petits projecteurs puis des fluos. La première fois que je les ai utilisés, c'était au festival de Spolete avec *La Finta serva* mise en scène par Chéreau. Les électriciens montaient tout doucement la lumière derrière le cyclorama pour faire le lever du jour, maintenant c'est sur variateur.

**Cela dit, vous ne faites pas toujours des éclairages réalistes qui suivent le rythme de la journée et des saisons. Dans *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux mis en scène par Planchon, il y avait des moments où vous jetez la couleur sur le cyclo à pleins seaux comme pourrait le faire Bob Wilson.**

Oui, c'est cela que j'aime bien aujourd'hui : casser le réalisme.

**Finalement comment pourrait-on définir la fonction de l'éclairage ?**

D'abord donner l'ambiance du texte.

**Vous savez qu'en utilisant telle ou telle couleur en donnant plus ou moins d'intensité à la lumière, vous allez susciter chez le spectateur un sentiment de gaieté ou de tristesse ?**

Oui, j'essaye. Je travaille peut-être moins aujourd'hui en référence à la peinture que je pouvais le faire à mes débuts, quand j'avais Alekan ou Agostini comme maîtres à la télévision. Je ne cherche pas à faire une peinture, plutôt à créer ma propre alchimie. Pour ma part, j'emploie peu de couleurs, plutôt ce qu'on appelle des corrections de couleurs pour donner un côté plus froid ou plus chaud. Et puis je fais mon propre mélange, mais l'effet pictural, c'est d'abord le décor qui le crée, puis les costumes. C'est cela aussi qui était beau avec Chéreau : le travail avec Peduzzi pour les décors et Schmidt pour les costumes. Chéreau voyait d'emblée les problèmes qui allaient se poser parce qu'il connaissait toutes les techniques et il trouvait les solutions.

**Vous avez rencontré des décors plus difficiles à éclairer que d'autres ?**

Des décors avec des toiles peintes surtout. Celui de *La Tour de Nesles* réalisé par Frigerio pour la mise en scène de Planchon notamment. Il y avait de très belles toiles peintes, très chères et pas de place pour les éclairer. C'est là qu'on s'est fâché.

**Pour *Le Triomphe de l'amour*, vous parliez aussi de la difficulté d'éclairer la pelouse.**

En fait ce n'est pas plus difficile d'éclairer une pelouse qu'autre chose, mais quand on veut que le vert soit très cru il faut pratiquement la repeindre comme Antonioni l'avait fait dans son film *Le Désert rouge*. D'ailleurs, j'avais eu ce problème, il y a beaucoup plus longtemps, avec la mise en scène de *Woyzeck* par Jean-Pierre Vincent où la pelouse passait du vert au violet.

**C'était au début des années soixante-dix, C'était très beau, je m'en souviens. Et pour le *Woyzeck* monté par Engel l'an dernier, les choses ont été plus faciles ?**

Pas du tout, parce que Rieti avait fait des boîtes et qu'il n'y avait pas la place de mettre les projecteurs. J'ai trouvé la solution en ne mettant aucun projecteur de face, mais en éclairant tout par réflexion. Les projecteurs étaient placés au-dessus des boîtes qui avançaient sur des roulettes et les parois réfléchissantes étaient sur le rideau noir.

**Nous avons parlé surtout d'éclairer des décors, mais que se passe-t-il quand il n'y a pas de décor ?**

Comme à Albertville, par exemple, pour les jeux Olympiques, quand il faut donner vie à une piste. Cela demande plus d'imagination. Dans les spectacles où il n'y a pas de décor, c'est l'éclairage qui crée la dynamique. On resserre la lumière sur l'acteur, on la déplace. Je n'ai pas souvent fait ce type d'éclairage. Il faut que le texte s'y prête.

**C'est un type de travail qui se fait plus au music-hall ?**

Sans doute. Mais je n'ai plus très envie de faire du music-hall. J'ai fait avec Jacques (Robert Ruiz) les éclairages de Johnny, ceux de Julien Clerc, de Maxime Le Forestier, de Mireille Mathieu, etc.

**Vous n'avez jamais éclairé de spectacle de cirque ?**

Non. En fait, les Jeux Olympiques posaient un peu le même genre de problème, si ce n'est que la piste faisait un hectare. Auparavant, j'avais fait le centenaire de la Tour Eiffel avec Jacques Robert Ruiz et on avait commis l'erreur d'éclairer comme pour le théâtre et pas pour la télé, qui demande beaucoup plus de lumière. Tous les camions de télé étaient là qui réclamaient avant tout la quantité de lumière, surtout pour la haute définition ; la qualité importait peu. Le passage du spectacle à la télévision est toujours difficile, malgré tout il est possible de s'adapter : j'ai fait l'enregistrement des Papiers d'Aspern monté par Raymond Rouleau avec 400-450 lux, alors qu'il en fallait 1 000 au moins en principe et cela passait très bien. À condition de faire les bons réglages...

**Dans les enregistrements de spectacles, on ne voit donc jamais les éclairages d'origine.**

Non, ils sont toujours un peu poussés. Il faut dire que l'œil accepte beaucoup mieux les écarts entre l'ombre et la lumière que la pellicule. Il faut donc minimiser les écarts.

**Dans une interview, vous parliez de l'éclairage comme de la dimension peut-être la plus éphémère du spectacle, que vouliez-vous dire ?**

D'un éclairage de spectacle, il ne reste rien. Tout juste la disquette. On peut remettre en place les projecteurs, mais, après les représentations, tout a disparu puisque même les enregistrements ne conservent pas les lumières initiales. C'est là sans doute la beauté de ce métier : travailler sur une matière impalpable, et dans l'éphémère.

**André Diot, né en 1935 a été cameraman à la télévision, puis photographe de plateau avant de créer des éclairages de théâtre pour les plus grands metteurs en scène français et étrangers : Robert Wilson, Patrice Chéreau, André Engel, Roger Planchon, Jean-Pierre Vincent, Peter Zadek, etc. Il a aussi créé les éclairages du spectacle de Johnny Halliday au Zénith en 1984, participé à de nombreux films pour le cinéma et la télévision, éclairé des espaces publics, etc.**

**Christine Hamon-Siréjols est Professeur d'études théâtrales à l'Université Lumière Lyon 2.**

*La Flûte enchantée*, opéra de Mozart, mise en scène de Bob Wilson, 1994.