

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Paroles de collaborateurs

Entretiens avec les collaborateurs artistiques de la mise en scène

Dominique Fortin • Cidalia Da Costa • Cécile Kretschmar • François Weber • Laurent Caillon

Saison 2007/2008

Les Petits Cahiers de la Commune

ENTRETIENS

Paroles de collaborateurs

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

HIER

Réduire le spectacle à sa plus simple et difficile expression, qui est le jeu scénique ou plus exactement le jeu des acteurs. Et donc, éviter de faire du plateau un carrefour où se rencontrent tous les arts majeurs et mineurs (peinture, architecture, électromanie, musicomanie, machinerie, etc.).

Remettre le décorateur à son rang qui est de résoudre le problème des découvertes, des frises et de réaliser la construction des éléments scéniques (meubles ou accessoires) strictement indispensables au jeu des acteurs (sa tâche principale étant de trouver la teinte unique du décor, si décor il faut).

Laisser au music-hall et au cirque l'utilisation immodérée des projecteurs, des casseroles et du mercure.

Donner à la partie musicale le seul rôle d'ouverture ou de liaison entre deux tableaux. Ne l'utiliser qu'aux seuls endroits où le texte indique formellement l'intervention d'une musique lointaine ou proche, d'une chanson, d'un divertissement musical.

En résumé, éliminer tous les moyens d'expression qui sont extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène et réduire le spectacle à l'expression du corps et de l'âme de l'acteur.

1945

Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*.

Avant-propos

Le travail théâtral a toujours été celui d'une équipe. Autour du metteur en scène s'organise l'*artisanat* de ses collaborateurs qui vont définitivement donner corps aux idées pour fabriquer ce que nous nommons un *spectacle*. En cherchant à répondre à la demande du metteur en scène, ils apportent une double contribution, artistique et technique.

Ainsi de la lumière, pour permettre de voir ; des costumes, pour habiller les comédiens ; du maquillage, pour les parer ; du son et de la musique, à la recherche d'un espace redessiné et d'une émotion plus forte encore, si nécessaire.

Certes, comme le souhaitait Jean Vilar, il faut s'occuper du « corps et de l'âme de l'acteur » mais sans négliger la contribution des technologies modernes qui se sont développées depuis au théâtre, au service parfois de formes nouvelles.

Je remercie Dominique Fortin, Cidalia Da Costa, Cécile Kretschmar et François Weber d'avoir accepté de mettre des mots sur leur pratique, ce qui n'est pas leur habitude. Ce cahier est l'occasion de leur donner la parole pour entendre leur aveu d'allégeance à cette chose à laquelle ils se dévouent avec humilité et exigence : *la représentation*. À leur manière et chacun dans leur domaine, ce sont eux qui contribuent à former l'image théâtrale qui restera dans notre mémoire.

Laurent Caillon

Entretien avec Dominique Fortin
à propos de lumière

(11 janvier 2008)

L'éclairage est en soi un élément dont les effets sont illimités ; rendu à la liberté, il devient pour nous ce que la palette est pour le peintre ; toutes les combinaisons de couleurs lui sont possibles par projections simples ou combinées, fixes ou mobiles, par obstruction partielle, par des degrés divers de transparence, etc., etc., nous pouvons obtenir des modulations infinies. L'éclairage nous donne ainsi le moyen d'extérioriser en quelque sorte une grande partie des couleurs et des formes que la peinture figeait sur ses toiles, et de les répandre vivantes dans l'espace. L'acteur ne se promène plus devant des ombres et des lumières peintes, mais il est plongé dans une atmosphère qui lui est destinée. Les artistes comprendront facilement la portée d'une semblable réforme.

Adolphe Appia

Le coup d'œil, l'instant décisif

Comment devient-on éclairagiste ?

Presque par hasard, et si je regarde en arrière, en toute logique. D'abord, il y a un mythe familial fondateur, un grand-père pionnier du cinéma français (premier film parlant français, premiers éclairages d'extérieurs le jour), un oublié de l'histoire du cinéma pour de bonnes et de mauvaises raisons. En tout cas quelques films excellents (sur les 80 qu'il affiche à son palmarès) quand il tourne dans le midi, terre de son ami Marcel Pagnol, terre où j'ai passé la plus grande partie de mon enfance. Ce midi m'a laissé pour toujours quelque chose dans l'œil : sa lumière et sûrement l'amour du contraste.

De ma mère, l'exigence absolue du beau ; de mon père, mort trop jeune, une envie de faire le « clown »... Autant dire que commençant l'université juste après 68, pas mal paumé, j'ai fait six mois Sciences Po, six mois Histoire de l'art et il fallait que je trouve un cursus où je me sente libre. J'ai alors suivi les cours de l'Institut de Formation de Comédiens Animateurs à la faculté d'Aix-en-Provence et, pour notre spectacle de sortie, j'ai commencé à faire de la lumière avec des ampoules dans des boîtes de conserve. Je faisais la régie sur un tableau de prises électriques. J'ai travaillé six mois avec Benedetto à Avignon, j'ai joué au Festival d'Avignon. Je me suis rendu compte qu'acteur, ça ne m'allait pas du tout. J'ai alors cherché longuement du travail autour de Marseille et un jour quelqu'un m'a dit d'aller voir au Merlan dans les quartiers Nord où une équipe sociale éducative s'emparait de locaux de la Ville, dans les fondations d'un hypermarché. La Ville de Marseille avait donné l'autorisation en échange de locaux

en vue de construire une bibliothèque, une crèche, un commissariat de police et un grand vide qui a failli être une patinoire et qui est devenu finalement un théâtre : le Théâtre du Merlan. J'ai été pris tout de suite. En quelque sorte je suis arrivé le bon jour au bon moment. J'ai eu la chance de me former sur le tas. Je suis entré dans un théâtre vide, on l'a construit, j'ai appris avec du matériel tout neuf, performant. J'ai gardé de cette expérience un goût pour les lieux atypiques. À cette époque, je ne savais pas ce qu'était la lumière sur un plateau. Quand je suis parti du Merlan pour le Théâtre de l'Aquarium, j'ai travaillé avec un éclairagiste hors pair, Gérard Poli. Je suis passé très vite de tâtonnements solitaires au vif du sujet. Mon œil a alors appris à nommer la couleur, la température de couleur, l'ombre, les ombres...

Comment travaille-t-on la lumière, comment se décompose la démarche ?

La première chose, c'est qu'on travaille en collaboration avec quelqu'un. Ce quelqu'un, c'est le metteur en scène. Même s'il m'arrive d'envier les artistes qui sont seuls dans leur atelier, je pense que, fondamentalement, le travail est relationnel au départ. On ne doit pas chercher à faire œuvre personnelle, mais plutôt à se mettre au service d'un metteur en scène. Il y a bien sûr des univers avec lesquels on se sent une affinité particulière. Par exemple avec Didier Bezace, je ne sais pas pourquoi, c'est presque incroyable, on fonctionne dans le même univers depuis le début de notre collaboration. Il n'y a quasiment pas besoin d'en parler. Il y a une sorte d'empathie relationnelle naturelle. Ça rend notre travail très intéressant. À l'opposé, Benedetti à Alfortville a un univers radicalement différent. Ce qui m'étonne toujours, c'est ma capacité à adhérer à des systèmes différents, de pouvoir toujours concilier ma personnalité avec une demande extérieure précise. En fait, les deux s'additionnent : c'est ça collaborer.

La deuxième chose, c'est ce qu'on apporte personnellement. Pour moi, c'est sûrement ce rapport aux contrastes qui vient du Sud. Si je n'ai pas un certain contraste, je ne suis pas content. Il y a quand même une matière lumineuse. Cartier-Bresson nommait « instant décisif » le moment où on prend la photo. Juste avant ce n'est pas bon. Juste

après ce n'est pas bon. En lumière, c'est la même chose. C'est une alchimie très difficile à décrire. Mais je suis persuadé qu'il y a une magie, quelque chose qui n'est pas tellement racontable. Les lumières, c'est presque l'inconscient qui les fait, c'est très bizarre. Je me réveille le matin, je sais ce que je vais faire. Quand on élabore un système, ce système offre une multitude de possibilités. Et il y a un moment où ça marche. De même quand je règle un projecteur, il y a un moment où c'est exactement ça. Voilà, l'instant décisif c'est à peu près ça ! La somme de ces instants représente la convergence de deux univers avec les moyens de les mettre en œuvre.

Comment obtient-on le résultat final, la lumière que l'on voit ? Est-ce que le plus important est de trouver un système ou est-ce que c'est beaucoup plus empirique et que le travail se fait progressivement au gré des désirs du metteur en scène ?

C'est beaucoup plus complexe, car il y a aussi mon désir... et beaucoup de contraintes. En préambule, la lumière sans espace et la lumière sans objet, ça n'existe pas. Donc la lumière en soi, ça n'existe pas. Quand on allume des effets lumière sur un plateau où il n'y a pas d'acteurs, c'est une calamité. Ça n'a de sens que dans l'espace et avec un objet. Il y a l'espace, c'est la scénographie, le décor, et l'objet, c'est le comédien.

À partir de là, cet espace est construit ou pas, il est ouvert ou fermé, on est sur tel plateau : il y a donc une géométrie. L'espace a une géométrie. On est dans des contraintes spécifiques au théâtre : ce n'est pas comme au cinéma. Le « off » ne varie pas, il est toujours le même parce que c'est celui d'un seul point de vue : celui du spectateur. Cela m'évoque une phrase de l'architecte Philippe Prost que j'ai entendue sur France Culture et que j'ai notée en pensant à notre entretien tellement cela correspond à ce que je ressens. C'était à propos de Vauban et de ce qu'il disait du « coup d'œil » : « Le coup d'œil, c'est la capacité de quelqu'un qui travaille sur l'espace à en prévoir visuellement et en marchant les potentialités et à transformer ce qui pourrait apparaître comme une contrainte ou un obstacle au contraire comme un point de vue précis qui va donner l'avantage au défenseur ou à l'attaquant selon le côté où il se trouve. » Ceci décrit mon exacte

sensation. Une fois cette stratégie nommée, je peux essayer de schématiser le trajet de manière plus synthétique : il y a un texte, un metteur en scène qui envisage un espace propre à son projet avec son décorateur. Certaines fois, je ne suis pas consulté et je vais avouer quelque chose contraire au discours habituel : j'aime bien ça. Être mis devant un espace et me battre avec des difficultés nouvelles, un plafond et un sol brillants, un fond blanc, de bonnes et de mauvaises surprises, des contraintes infernales qui suggèrent un système et de là, il faut tordre les photons pour leur donner du sens, le sens que l'on croit être celui que souhaite le metteur en scène. Et comme il est rare d'être en avance, gare à la chute s'il y a erreur. Là réside le secret, l'alchimie.

Est-ce qu'on peut donner un exemple pour que ce soit moins abstrait ?

Le bon exemple, c'est *May*¹. On savait qu'on allait avoir des châssis à roulettes quand on a commencé les répétitions, qu'ils feraient 2m40 de haut et qu'ils bougeraient sur le plateau. À partir de là, la réponse géométrique, si l'on peut dire, est devenue très simple : d'abord, élaborer un contre-jour général sur tout le plateau qui puisse se décomposer en secteurs. J'ai installé des appareils qu'on appelle des PARS. Ensuite, j'ai disposé des faces croisées très basses dans la salle, dans un angle très plat par rapport au décor. En analysant sur plan, j'ai vu que d'un point de vue géométrique, si je baissais les faces, disposées des deux côtés, je pourrais être cohérent quel que soit l'emplacement des châssis sur le plateau, avec l'assurance d'être quasi cinématographique sur les acteurs. Une fois qu'on a eu cette base, dans tous les espaces reformés, c'était les mêmes faces qui travaillaient. Il suffisait de rajouter quelques ponctuels quand c'était nécessaire, dans les espaces particuliers, au fur et à mesure que se modifiait le décor.

Dans cet exemple, le principe général de lumière compatible avec la contrainte de la scénographie était trouvé ?

J'étais moi-même étonné que ça marche à ce point tout le temps. Il ne faut pas mentir, la réussite a été bien au-delà de ce que je pouvais

1. *May*, d'après un scénario d'Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

imaginer. On est resté dans ce schéma-là, qui fonctionnait avec des directions, en le complexifiant de plus en plus. La complexité de ce schéma, c'était des espaces particuliers qu'il fallait traiter de manière particulière. Après, on joue la subjectivité de la chose, c'est-à-dire, ramener, on ne va pas appeler ça de la couleur, mais de la texture, un certain contraste.

L'autre aspect, plus subjectif, c'est que la lumière peut aussi nous apporter une humeur ?

Il faut le dire à l'envers. Je dis souvent : il n'y a rien de plus facile que de faire de belles images au théâtre dans la mesure où on ne s'occupe pas des acteurs. Subjectiver par la lumière, c'est facile. Il suffit de faire une image. Ça devient difficile quand on veut tenir compte des acteurs. C'est là que la collaboration avec Didier Bezace a été extrêmement positive. Il veut toujours qu'on voie les acteurs. D'abord parce que, quand on les voit, on les entend mieux. Et c'est là que je suis fier du travail qu'on a fait. À une époque où régnait un certain terrorisme de l'image, on a réussi à tenir le pari d'avoir l'image et de voir les acteurs. Être dans ce rapport-là, c'est-à-dire être de notre temps, mais supporter que ça génère quelques défauts de voir les acteurs, d'avoir quelques ombres supplémentaires. Mon premier spectacle en tant que professionnel, c'était *Héloïse et Abélard*¹, la première chose que j'ai décidée, c'était de faire deux ombres très nettes sur le décor. Il y avait une petite porte et un mur au fond, et je me souviens avoir pensé qu'il fallait éclairer le comédien solitaire de ce spectacle comme ça, en disposant deux projecteurs croisés pour faire deux ombres parfaitement propres.

En quoi le problème des ombres est-il si important ?

Premièrement nous avons un grand maître, le soleil, grand, fort et parfait. Il nous éclaire à la fois de tous les côtés et projette le plus souvent une ombre parfaite. Lui, il fait ça tout seul. Au théâtre et au cinéma, c'est plus technique. Ce naturalisme s'élabore par des feintes car deux projecteurs signifient deux ombres. Là est le début de la question. C'est très beau de n'avoir qu'une ombre, on est bien

1. *Héloïse et Abélard*, d'après leur correspondance, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon (1986)

d'accord. Avoir une ambiance qui permet de bien voir les acteurs et de faire les choses proprement d'un point de vue de l'esthétique, c'est magnifique. Il y a des éclairagistes qui l'ont réussi parfaitement. Mais parce qu'ils travaillaient dans des grands théâtres : Nanterre, Chaillot, où ils avaient énormément de hauteur. Plus on va haut, plus d'un point de vue géométrique, les sources se rapprochent. C'est très facile à dessiner. Quand on met deux projecteurs dans un petit lieu, ils sont côte à côte, ils ont un volume qui ne change pas. C'est une question de proportions ; les mêmes projecteurs beaucoup plus haut se retrouveront beaucoup plus proches en proportion et seront moins différenciés pour ce qui est des ombres.

En quoi est-ce gênant qu'il y ait plusieurs ombres ou qu'il n'y en ait qu'une ? Est-ce que cela perturbe l'image ?

Oui, cela perturbe ce qu'on donne à voir. En général, on est plus victime qu'acteur, sauf si cela prend du sens ou est simplement naturel : il y a trois lampadaires allumés dans le décor...

Est-ce que ce débat sur l'ombre recoupe celui de l'intérieur et de l'extérieur au théâtre ?

C'est bien en ce sens un problème de langage. L'ombre a du sens : si on veut raconter qu'on est au soleil, dehors, on a intérêt à avoir une certaine température de couleur de la lumière et un certain traitement de l'ombre, l'ombre n'étant pas pareille s'il est midi ou six heures du soir... si c'est l'hiver ou si c'est l'été. Mais si on est à l'intérieur d'une pièce, il est tout à fait normal d'avoir plusieurs ombres dans la vie courante. C'est là que le souci d'esthétique personnelle de l'éclairagiste intervient, en plus de l'esthétique de la mise en scène et de la scénographie. Soit l'ombre est affirmée parce qu'elle fait partie du sens, soit c'est un parasite. Ce qu'il faut chasser, c'est plus l'ombre parasite qui est un non-sens. L'ombre a du sens.

Est-ce que chaque éclairagiste a une manière particulière d'éclairer ?

Bien sûr que oui. C'est exactement comme en peinture, la technique

est la même et parce que beaucoup de choix sont possibles, c'est finalement l'expression d'une sensibilité, d'une touche, d'un imaginaire que l'on « transpire » sur le plateau.

J'ai vu des éclairages parfaitement réalisés graphiquement qui me laissent totalement insatisfait et d'autres magiques qui sont à mille lieues de ce que j'aurais fait sur le même thème.

Est-ce qu'on peut parler des *Ch'mins d'Cuté*, pour lequel Daniel Delabesse t'avait demandé de faire la lumière, c'est un spectacle où il n'y a pas de décor. C'est un cas assez intéressant où la lumière doit aussi construire l'espace.

Quand on est dans une scénographie, je n'aime pas du tout que les projecteurs soient anecdotiques, qu'ils racontent qu'il y a une fenêtre par exemple. Je préfère être plus suggestif que clairement signifiant. Par contre, quand on est pendu dans le noir, comme sur le *Cuté*, le projecteur était une anecdote à chaque fois. Mais autant je trouve que ça ne marche pas dans une scénographie, autant c'est efficace dans un théâtre de narration sans décor. Le projecteur de la première histoire qui s'appelle *Le Christ en bois*, c'était une couleur, une découpe, qui suggérait la forme d'un vitrail d'église. Donc, un peu décalé. On n'a pas choisi de mettre un gobo avec une forme bien nette, le vitrail était suggéré. Dans une autre séquence, *Le champ de naviaux*, ce sont deux projecteurs à la face, à la hauteur du comédien dans le noir et qui n'éclairent que lui. Dans ce cas, d'un point de vue narratif, les projecteurs au bon endroit construisent l'espace.

La lumière est alors partie prenante de l'alchimie de la narration, c'est aussi la couleur qui fait ça. Les projecteurs qui faisaient *Le champ de naviaux* n'étaient pas du tout de la même couleur que celui qui faisait le vitrail de l'église. Dans ce spectacle, la lumière progressivement traite à la fois le lieu désiré et l'humeur appropriée. Le passage d'un effet à l'autre construit le chemin que suit le personnage.

Comment peut-on analyser la complexité d'un effet lumière ?

La géométrie dont on a parlé précédemment détermine ce que j'appelle une palette. C'est mieux de dire palette, parce que cette

géométrie se décompose en tranches, on a justement à notre disposition différents types d'appareils. Chaque type d'appareil a un registre, une texture de lumière différente selon que c'est une basse tension, une découpe, un PAR, etc. Il y a donc le choix de tel ou tel appareil, qu'on met à tel ou tel endroit pour couvrir telle forme. Ensuite vient le choix des gélatines. C'est-à-dire comment on diffuse : un peu, beaucoup, froid ou chaud, voire coloré. Je ne suis pas un coloriste, mais il faut savoir que le froid et le chaud mélangés font de la couleur. Et dans cette géométrie, qu'est-ce que je décide de mélanger, à l'avance ? Ça, c'est de l'anticipation. Une fois qu'on a tout ça, on a ce que j'appelle une palette. C'est ma base de départ. Mais on n'a pas tout fabriqué dans sa tête. Il y a le metteur en scène qui change tous les jours des choses. On entre dans le vif du sujet en rajoutant des projecteurs qui ont un effet plus narratif, qui servent ponctuellement. Ça se construit avec tout ça.

Par exemple, est-ce que pour bien voir un comédien, il y a une manière particulière de l'éclairer ? Est-ce qu'on doit toujours utiliser un contre-jour ?

Ça dépend de l'espace. L'espace génère des ouvertures dans lesquelles on s'arrange pour mettre en place les projecteurs appropriés. Le contre-jour qu'on peut croire quasiment indispensable pour donner une présence, j'ai appris à m'en passer ; mais je n'étais pas convaincu, il m'a fallu du temps.

D'ailleurs, je parlerais plutôt, en règle générale, de contrepoint. Le contre-jour, c'est un endroit très précis. Ça vient de l'arrière. Il n'y a pas forcément besoin de contre-jour, mais assez régulièrement de contrepoint. La différence, c'est que le contre-jour, c'est un contrepoint qui a une place bien définie au théâtre, c'est-à-dire en fond de scène, et le contrepoint, c'est plusieurs sources sur un acteur, ça peut être une douche, un latéral. Pourquoi a-t-on besoin de construire en lumière ? C'est pour que ce ne soit pas mort. On peut être très bon technicien éclairagiste et aboutir à des choses qui ne sont pas vivantes. On peut avoir une lumière très bien construite, mais qui manque de peps. C'est toute une alchimie, il faut générer de la présence.

Le « peps », c'est la présence ?

C'est la présence. On peut éclairer un objet et ne pas réussir à construire le peps. La différence entre le moment où ça ne marche pas et le moment où ça marche, c'est très subtil, c'est pas grand-chose. Ça peut être très bien éclairé et générer l'absence. Absenter peut être un choix, mais en général, c'est un défaut.

Est-ce que tu as un souvenir d'une lumière qui est un échec ?

Ça m'est arrivé deux fois, mais ce n'était pas de mon fait. Et quasiment pour la même raison. Je ne fais pas partie des éclairagistes qui se battent pour leur image. Je travaille avec le metteur en scène, c'est-à-dire que je suis capable de faire des choses qui ne me plaisent pas, ce qui n'est pas le cas de tous les éclairagistes. Ces moments-là où j'ai fait des choses qui ne me plaisaient pas, ce ne sont pas des échecs pour moi.

Est-ce qu'on peut prendre un exemple ?

Une fois, avec Catherine Anne. Je n'ai pas réussi à me battre avec la contrainte donnée qui était que le sol était un triangle jaune. Alors j'ai essayé tous les mélanges possibles, j'avais des faces en trois couleurs, le jaune renvoyait par en dessous du vert. Pour les acteurs, c'était un peu comme s'ils avaient eu la jaunisse. Je me suis battu, j'étais assez fier de moi parce que j'ai réussi à le corriger. Et la deuxième fois, c'est quand Didier Bezace et Jean Haas, sur un Feydeau¹, ont décidé de faire une tournette avec des murs en contre-plaqué clair. D'une part, c'était une tournette, ce qui rendait difficile la possibilité d'avoir des faces propres. D'autre part, elles tapaient sur une surface très réverbérante, qui renvoyait du vert. Plus on l'éclairait fort, plus elle s'éclairait elle-même et faisait disparaître l'acteur. J'ai réussi à y remédier dans une certaine mesure, mais pas complètement. Dans ce cas, le metteur en scène voulait qu'on les voie vraiment. Et je me souviens bien que, à cause de cette surface claire, le contre-plaqué avait toujours une valeur supérieure à ce qui venait sur l'acteur. Plus on éclairait et moins on les voyait.

1. *Feydeau Terminus*, d'après *Léonie est en avance*, *Feu la mère de Madame* et *On purge bébé* de Georges Feydeau, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2001)

Est-ce qu'on voit mieux lorsqu'on est éclairagiste ?

Je crois que je vois absolument tout sur un plateau. C'est une sorte de concentration particulière. Dans la vie, je suis encore en train de découvrir de beaux immeubles dans le quartier où je vis depuis quinze ans. Par contre, tout de suite, une petite variation de lumière, un petit changement de ton dans un ciel flamand... excitent ma convoitise.

Ça veut dire qu'on ne voit pas tous pareil. Est-ce qu'on peut parler de la subjectivité de la lumière, du souvenir d'une lumière ?

C'est la grande question. Déjà, selon notre fatigue, notre humeur, nous ne reconnaissons pas les choses de la même manière d'un jour à l'autre. Combien de fois un metteur en scène prétend que je modifie les choses en son absence, alors qu'il est juste plus reposé, plus détendu que la veille, et que d'un coup il perçoit autrement. Comment savoir si l'autre voit la même chose ? Quelles sont ses sensations ? Quel est son goût ? Le mien change. Néanmoins, je me souviens parfaitement de certaines lumières. J'ai repris de très anciens spectacles en pensant que j'avais tout oublié puis les images fusent, je les retrouve avec mes mains.

Qu'est-ce qui fait la différence entre un régisseur et un concepteur lumière ? Comment passe-t-on de l'un à l'autre ?

Si on sait inventer une manière de construire, on ne reste pas régisseur, on devient éclairagiste. Ce qui a changé, c'est que les régisseurs sont plus disponibles pour regarder la lumière depuis qu'ils ont les pupitres à mémoire. L'outil de travail a changé le regard qu'on peut avoir. Ceux qui couraient avec leur liste de projecteurs et qui avaient le nez dans les potards n'ont jamais évolué. Ils sont restés pupitreurs jusqu'à la retraite, parce qu'ils n'avaient pas le temps de voir ce qu'ils fabriquaient. Les choses ont changé, il y a eu des opportunités. J'ai pu franchir le pas, parce qu'en travaillant avec les éclairagistes, je ne regardais plus mes doigts. C'est grâce à ces machines que le régisseur a pu regarder. Et puis il y a l'opportunité des circonstances qui fait qu'on vous le propose un jour. Il faut savoir s'y préparer.

Qu'est-ce qui est le plus difficile en lumière ?

En fait, il y a toujours une frustration, car on est dans des modes de production où on est tout le temps pressé. C'est lourd à monter, on n'a pas beaucoup de temps. Le rêve, ce serait toujours de... En fait, on passe du plan et de la pensée à la mise en péril majeure, celle qui consiste à devoir allumer les projecteurs avec tout le monde sans avoir eu le temps de les allumer tout seul d'abord. On doit se lancer avec le metteur en scène et il y a toujours les premières heures où la palette construite en amont ne marche pas. C'est systématique.

C'était trop intellectuel ?

Non. Ça ne marche pas parce qu'on ne sait pas encore s'en servir. Tu as anticipé des manières de mélanger. En fait, pour tout dire, il y a la conception et il y a le hasard. Celui qui prétend qu'il a pensé à tout, qui croit savoir comment ça va marcher, comment vont se faire les mélanges quand on va allumer, c'est Mozart. Il y a des trucs qui marchent à peu près comme tu avais pensé, et des trucs qui ne marchent pas du tout.

Et ce dont tu as besoin, c'est d'abord d'avoir l'humilité de reconnaître que tu n'es pas le maître du monde et que tu as fabriqué du hasard. Là où est sans doute le talent, c'est d'attraper le hasard aussi et de le revendiquer.

Propos recueillis par Laurent Caillon et Dyssia Loubatière.

Entretien avec Cidalia Da Costa
à propos de costume

(6 février 2008)

L'habillage d'un acteur est toujours une cérémonie, une cérémonie joyeuse et funèbre. C'est un rite presque religieux comme celui d'un chevalier qui, armé de force et de vigueur, s'habille pour un tournoi où sa vie est en jeu, et il a besoin, en cette heure de danger extrême, d'un humble officiant qui l'assiste et qui l'aide.

Giovanni Macchia, *Le Silence de Molière*.

Du tissu avant toute chose

S'agissant de costume, est-ce qu'il y a une manière différente de travailler au cinéma et au théâtre ?

Moi, je travaille de la même façon. C'est sans doute pour ça que je n'ai pas fait carrière au cinéma. J'ai toujours travaillé pour des films d'auteur en création costume. Puis le fait de travailler au théâtre m'a petit à petit empêchée de travailler au cinéma. Je faisais des courts-métrages avec des gens, mais je n'étais pas disponible pour faire leur long-métrage. Mais je préfère vraiment le théâtre parce qu'on a le temps d'essayer, on a le temps de la réflexion ; à vrai dire, si je rencontrais un réalisateur de cinéma avec qui je m'entends bien, qui me fait confiance, avec lequel je peux partager une même sensibilité, j'adorerais retravailler au cinéma.

Dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, on peut lire : « Le costume s'est longtemps contenté de signifier le vraisemblable d'une condition ou d'une situation, il a aujourd'hui une place plus ambitieuse au sein de la représentation, intégré à ce qu'on appelle les signifiants scéniques. Il peut être soumis à des effets de grossissement, d'abstraction, de simplification, etc. » Que peut-on penser de cette manière de présenter le costume théâtral ?

Ça me paraît très juste. J'ai l'impression de l'avoir toujours pratiquée, même si je ne mets pas de mots sur cette pratique. Chez moi, les choses se font de manière instinctive, pas du tout théorique. Un costume, il faut le fabriquer, c'est concret. Il faut arriver à rendre, avec quelque chose d'extrêmement concret, une réalité qui n'est pas de l'ordre du quotidien.

L'habillage d'un acteur est toujours une cérémonie, une cérémonie joyeuse et funèbre. C'est un rite presque religieux comme celui d'un chevalier qui, armé de force et de vigueur, s'habille pour un tournoi où sa vie est en jeu, et il a besoin, en cette heure de danger extrême, d'un humble officiant qui l'assiste et qui l'aide.

Giovanni Macchia, *Le Silence de Molière*.

Du tissu avant toute chose

S'agissant de costume, est-ce qu'il y a une manière différente de travailler au cinéma et au théâtre ?

Moi, je travaille de la même façon. C'est sans doute pour ça que je n'ai pas fait carrière au cinéma. J'ai toujours travaillé pour des films d'auteur en création costume. Puis le fait de travailler au théâtre m'a petit à petit empêchée de travailler au cinéma. Je faisais des courts-métrages avec des gens, mais je n'étais pas disponible pour faire leur long-métrage. Mais je préfère vraiment le théâtre parce qu'on a le temps d'essayer, on a le temps de la réflexion ; à vrai dire, si je rencontrais un réalisateur de cinéma avec qui je m'entends bien, qui me fait confiance, avec lequel je peux partager une même sensibilité, j'adorerais retravailler au cinéma.

Dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, on peut lire : « Le costume s'est longtemps contenté de signifier le vraisemblable d'une condition ou d'une situation, il a aujourd'hui une place plus ambitieuse au sein de la représentation, intégré à ce qu'on appelle les signifiants scéniques. Il peut être soumis à des effets de grossissement, d'abstraction, de simplification, etc. » Que peut-on penser de cette manière de présenter le costume théâtral ?

Ça me paraît très juste. J'ai l'impression de l'avoir toujours pratiquée, même si je ne mets pas de mots sur cette pratique. Chez moi, les choses se font de manière instinctive, pas du tout théorique. Un costume, il faut le fabriquer, c'est concret. Il faut arriver à rendre, avec quelque chose d'extrêmement concret, une réalité qui n'est pas de l'ordre du quotidien.

Est-ce que, au théâtre, l'habit fait toujours le moine ?

Je ne crois pas. Je ne saurais pas l'expliquer. L'interprétation de ce qu'est le moine est tellement relative au vécu de chacun. Le moine du metteur en scène n'est parfois vraiment pas le mien. Le moine n'est pas fait que de son habit. Quand je suis en charge d'un costume, ou d'une série de costumes dans une pièce, évidemment, je lis la pièce pour en discuter avec le metteur en scène, et je cherche à prendre en compte, en priorité, la condition du personnage mais aussi sa situation. Il faut vraiment représenter les deux.

Il faut d'ailleurs distinguer costume moderne et costume ancien, parce que ce n'est pas tout à fait la même chose. Dans le cas de *Narcisse*¹ de Jean-Jacques Rousseau, mis en scène par Didier, j'ai un peu tordu l'époque de manière à pouvoir entendre le personnage aujourd'hui d'une manière plus juste. Ça s'est traduit dans la forme et la couleur du costume. En m'inspirant d'une autre époque, j'ai fait abstraction de ce qui ne m'intéressait pas du tout, parce que je trouvais ça trop futile. Normalement, le personnage de Narcisse aurait dû être habillé en blanc avec plein de fanfreluches. Or c'était absolument incohérent avec le propos qu'on voulait tenir aujourd'hui. Les gens ne situent pas les costumes dans une époque très précise. Ce n'était pas un travail d'historien qui nous intéressait. Je voulais arriver à une sobriété qui laisse entendre le texte de manière à ce qu'on ne se perde pas dans la vision des choses qui n'ont plus rien de signifiant aujourd'hui. C'était assez stylisé parce que j'avais évité d'employer trop de dentelles, de détails, de préciosité inutile. J'avais recherché une sobriété tout en ne gardant de l'époque que les couleurs et le volume, que j'avais aussi un peu amplifié. Pour le mouvement des robes.

C'est un travail qui se fait en accord avec le metteur en scène ?

Oui. Dans ce cas précis, on avait eu un problème sur la robe de chambre de Narcisse. Didier, tout d'un coup, a eu un doute, les doutes de fin de répétitions, et il a voulu retirer cette robe de chambre, alors que le comédien avait répété avec pendant un mois. Elle était très lourde effectivement, mais il en avait vraiment besoin pour bouger. Je me souviens, on a fait la générale avec un pyjama

1. *Narcisse*, de Jean-Jacques Rousseau, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (1998)

blanc que je suis allée acheter au BHV. Il n'y avait plus de personnage. Le comédien était complètement perdu. En fait, Didier voulait vérifier si ça pouvait fonctionner autrement, je pense. On est revenu à la robe de chambre, on l'a changée de couleur, on l'a « repeinte » entièrement. Ça veut dire qu'à un moment donné, le costume sanctionne quelque chose qui devient indispensable. C'est que, tout simplement, le comédien s'était habitué. Il y avait quelque chose qui gênait profondément Didier. Il voulait voir si ça tenait autrement, si ce n'était pas vraiment trop, si avec la simplicité d'un petit pyjama d'aujourd'hui, on aurait pu arriver à quelque chose de plus sensible. Il cherchait en ce sens-là en tout cas. Ça ne marchait pas non plus mais c'était bien de le chercher.

Pour l'Arnolphe de *L'École des femmes*¹, est-ce qu'il y a eu plusieurs propositions ?

Je crois qu'on en avait prévu deux et finalement on a réduit à un seul costume. En tout cas, Pierre Arditi s'est senti tout de suite très bien dedans et Didier était d'accord avec ce choix-là. Même s'il était le premier à dire que de l'époque, il s'en moquait totalement. Mais la référence, c'était tout de même cette époque-là, c'est-à-dire le XVII^e siècle. Je suis restée très proche, mais je n'ai pas du tout fait une reconstitution historique. D'autant plus que ce genre de costume nous aurait paru absurde aujourd'hui avec ce texte : trop clair, trop précieux, trop de falbalas, de chichis.

Pour *L'École des femmes*, le nom des personnages était marqué sur les étoffes. On avait l'impression que c'était le nom de l'étoffe : la Georgette, la Notaire, la Horace, comme si le personnage était raconté par son costume.

C'étaient les couturières, elles font toujours ça pour reconnaître les costumes parce qu'elles ne rencontrent pas les acteurs. Donc, elles sont obligées de faire ça pour se repérer. Elles marquent le nom du personnage.

1. *L'École des femmes*, de Molière, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon, Cour d'honneur (2001)

Si la costumière n'amène qu'une chose, c'est quoi ?

Du sens. Même si ça n'a pas un rapport direct avec le tissu, le lien que je peux entretenir au sein de l'équipe, c'est d'arriver à maintenir du sens en le concrétisant avec toutes sortes de chiffons.

Je cherche à défendre un lien avec la scénographie et un parti pris esthétique global. Après il y a aussi effectivement le bien-être de l'acteur, le style, mais je ne vais pas enfilez n'importe quoi sur qui que ce soit au détriment du parti pris général du spectacle. Mon choix ne prendra jamais le pas non plus sur le vrai sens du texte ou le désir de la mise en scène. Mais je le défendrai toujours. Enfin je veux dire, je n'en fais jamais abstraction, parce que c'est impossible. Ça peut paraître futile de défendre certaines choses, c'est pourtant toujours nécessaire.

Quand ce sont des costumes modernes, on peut travailler à partir de vêtements existants. Ce n'est pas tout à fait la même méthode de travail. Ou vaut-il mieux toujours fabriquer ?

Non. Je fabrique quand c'est nécessaire. Et puis, sur les vêtements d'époque, on trouve parfois de très belles choses toutes faites, donc on peut fabriquer ce qui manque. Il n'y a pas de règles absolues. Évidemment sur un spectacle comme *Narcisse*, c'était formidable de fabriquer, parce que je ne pouvais pas mêler à cette époque-là des choses existantes puisqu'on avait fait le choix de certaines matières, de certaines stylisations des choses, des formes, une simplification. On ne pouvait pas tout mélanger, au risque de faire n'importe quoi. Mais parfois, on peut le faire. L'avantage des fripes, enfin ce qu'on appelle les fripes pour être rapide, c'est que c'est là, tout de suite. Tu peux dans une même séance essayer quatre costumes, et en jeter trois... On peut vraiment essayer des choses, et puis surtout les vêtements basculent sur les gens d'une manière tellement différente.

Rendez-vous est pris avec le comédien qui va passer pour la première fois son costume. Comment cela se passe-t-il ?

Il ne faut pas que ce soit la première fois. Il faut d'abord que je lui montre un tissu, d'abord que je lui en parle. *Grosso modo* que je lui

fasse une proposition, et puis qu'il comprenne comment ça s'intègre. C'est tout de même un peu violent d'imposer un costume à quelqu'un, même si moi, je ne l'impose pas vraiment. Souvent le dialogue avec le comédien est enrichissant par rapport à ce que je peux apporter après. Je ne veux pas non plus aller à l'encontre de ce que lui peut proposer.

Comment ça se négocie alors entre le comédien, le metteur en scène et la costumière ?

D'abord le metteur en scène, moi ensuite, le comédien après. C'est cet ordre-là. Donc, c'est la démarche artistique qui doit primer sur le confort. S'il y a une hiérarchie, c'est celle-là. Il y a des cas où ça se passe très bien : « ça m'aide », « merci ». Et puis on essaye de peaufiner, ça les aide parce que j'ai trouvé la matière qu'il fallait ou le poids, souvent le poids du tissu, c'est très important, par rapport au mouvement et à la sensation de bien-être, de confort. Il y a aussi la manière dont c'est maintenu, il y a des gens qui se sentent très bien dans des choses très lâches, d'autres dans des costumes très près du corps, très serrés. Mais ça, j'en parle avant. Je ne démarre jamais la fabrication d'un costume sans parler de l'idée première.

Il y a des cas où ça se passe plus difficilement. Par exemple avec Dominique Valadié, sur un spectacle de Philippe Adrien, un texte de Schwab. Je lui apportais tous les jours des costumes possibles, complètement différents, qu'elle essayait et je me rendais compte que ça lui apportait une couche supplémentaire dans le jeu, et puis, le lendemain, elle passait à autre chose et elle en voulait un autre et puis un autre. Elle allait jusqu'à emprunter les costumes de ses collègues dans les loges.

Ça se termine comment, dans ces cas-là ?

Parfois à force d'en voir et d'en éliminer, j'en arrive au point où finalement, je sais ce qu'il faut fabriquer, si je ne le trouve pas tout fait. Ça sert aussi à ça les fripes, quand même. Ça sert à définir ce qu'il faut faire. Avec Dominique Valadié, on a trouvé un costume la veille de la première. Finalement, elle se sentait très bien dedans, elle était très contente.

Certes, il faut être patiente, mais il y a parfois une cohérence qui me semble évidente, alors comment l'expliquer ? Je n'ai pas toujours les mots ; et pourtant il faut les trouver, écouter aussi. Avec Judith Magre, par exemple : habillée toute sa vie par Schiaparelli et par les plus grands couturiers, ce n'est pas une comédienne facile à habiller, elle se regarde sous toutes les coutures, et à son âge, elle est encore dans un rapport d'extrême séduction. Donc il faut absolument qu'elle se sente à son avantage. Avec ces comédiennes-là, j'arrive à un accord, même s'il est extrêmement difficile de les contenter. Je préfère quoi qu'il en soit ces rapports-là à une relation où je ne sais plus que faire, que dire, que proposer.

Mais, la plupart du temps, ça se passe très bien, comme ce fut le cas avec Geneviève Mnich dans *May*¹. Pourtant, elle aussi sait à peu près ce qui lui va et ce qui ne lui va pas. Elle n'a plus vingt ans, elle en a porté des choses, elle sait dans quoi elle peut se sentir à son aise. Je comprends très bien ce qu'elle me raconte, c'est un monde qui m'est familier, je peux l'aider, je me sens utile.

**C'est la confiance que le comédien a dans le regard de la costumière ?
C'est important ?**

Il faut qu'il y ait un dialogue, qu'on ne soit pas là dans le noir, dans l'incompréhension. D'abord, ce n'est pas évident de démarrer la fabrication d'un costume, si on le fabrique, il faut en être sûr. C'est la première étape. Il y a vingt ans, on faisait des maquettes, on ne savait même pas qui allait les porter, mais en tout cas, elles étaient dessinées, comme ça, d'emblée. On n'est plus du tout dans ce rapport-là. Avec la plupart des metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé, on est dans un autre mode de fonctionnement qui peut être très contraignant, parce que je n'ai jamais pu bénéficier des ateliers de création costume, ou très rarement. C'est un travail qui reste très souvent indécis et changeant. Ça fonctionne avec des ateliers volants de manière à ce que l'on puisse être très présent au moment des répétitions, et pouvoir changer à tout moment, jusqu'à la première, mais ça implique des conditions de fabrication particulières.

Est-ce qu'on peut dire qu'il y a deux grandes catégories de costume : le

1. *May*, d'après un scénario d'Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

costume unique, un peu essentialiste, du personnage qui n'a qu'un seul costume pendant tout le spectacle, et puis les spectacles où les personnages ont plusieurs costumes, selon les moments de la pièce. Est-ce que la démarche est la même ?

C'est plus difficile de faire un costume qui doit tenir tout au long d'un même spectacle. Même quelque chose de sobre parfois. Mais les deux sont intéressants.

Comment, concrètement, commence le travail ? Par des dessins ?

Moi, je commence à chercher des tissus. Je ne suis pas la seule, mais ça n'est pas ordinaire. En fonction du décor, des matières choisies pour le sol, les murs, des couleurs, je choisis des textures. Je peux faire pendant des jours et des jours le tour des magasins de tissus, pas forcément de tissus pour vêtements, je peux basculer dans d'autres matières.

Puis je fais un choix de couleur pour chaque personnage et globalement pour l'ensemble du spectacle. Après, la silhouette, je la trouve avec l'acteur. Je dessine les choses une fois les tissus trouvés, mais je peux aussi ne pas les respecter, c'est-à-dire qu'au premier essayage, je peux changer en fonction du corps de l'acteur.

Et après, voilà, il faut couper. Sauf qu'il faut un dessin technique très précis, pour que, comme je ne travaille pas toujours toute seule, la personne qui coupe sache ce qu'elle fait. Mais on se laisse toujours la possibilité de changer de volume au premier essayage avec le comédien.

Quand considère-t-on que le costume est fini ?

Une fois qu'il est porté. Le jour de la première, on peut considérer qu'il est fini, du moins si on décide de le garder... C'est assez éphémère.

Quel rôle joue la documentation dans l'élaboration du costume ?

Je rassemble beaucoup d'images, mais qui n'ont pas forcément de rapport avec ce qui se fera. Ça peut être n'importe quoi : une luminosité, une texture, quelque chose qui peut devenir essentiel en rapport avec un

parti pris particulier. Mais c'est rarement la reconstitution historique qui me guide. À moins que le texte ne l'impose absolument. Le lien commun entre les époques est intéressant, mais pas le reste. Je pense que la reconstitution scrupuleuse complique aujourd'hui la compréhension des choses. La vie est tellement différente.

S'agissant de documentation, sur un spectacle de Gilberte Tsai, un texte de Pirandello, j'ai trouvé des images de la première représentation et c'est drôle parce que je les ai trouvées après avoir fait les costumes, et en fait, je n'étais pas loin du tout. Je n'avais pas respecté l'époque et je suis tombée sur ce qui avait été fait à la création.

Est-ce qu'aujourd'hui tout costume au théâtre n'est pas un costume contemporain, même quand il est d'époque ?

Oui. Comme au cinéma, où le rapport est pourtant plus naturaliste qu'au théâtre. Au cinéma, l'habit fait sacrément le moine. On est sur des référents. Un jeune trader qui fait perdre 4,9 millions à la Société Générale, on va l'habiller comme pour habiller ces gens-là. On est tenu à une forme d'actualité.

Mais au théâtre on a la possibilité d'échapper au naturalisme, ou de le contourner, parce qu'il est souvent trop réducteur. Je crois amener une autre dimension, peut-être celle du rêve. Je ne sais pas. Je le sens, mais je ne saurais pas l'expliquer.

Par quoi doit-on commencer pour devenir costumière ?

Moi, j'ai essayé d'être styliste, mais ça ne m'intéressait pas beaucoup. C'est vraiment le travail d'équipe qui m'intéresse, c'est pas mon travail en particulier, je veux dire sans la lumière, qu'est-ce que c'est qu'un costume ? C'est juste un élément.

Le mouvement et la légèreté de l'étoffe, pourquoi c'est si important ?

Ça vient du fait que j'aime beaucoup choisir les tissus, donc je les choisis en fonction de leur tombée, de leur poids, et du mouvement que ça va impliquer. J'ai travaillé avec Erté (Romain de Tirtoff), un grand dessinateur mort presque centenaire, pour qui je faisais des

teintures. Il avait de grandes théories sur la couleur et le mouvement, par exemple. Je faisais des choses que, parfois, je ne voyais pas, mais lui après, en danse, quand ça bougeait, ces teintures se mêlaient et en devenaient d'autres, des couleurs différentes.

Pour moi, c'est inconcevable qu'on puisse former des costumiers sans qu'ils connaissent les tissus. Par exemple, au TNS, il y a beaucoup de scénographes qui font les costumes. Je me demande ce que ça peut donner. C'est vraiment un métier lié à la couture avant tout, du moins à une technique de couture qu'il faut maîtriser parfaitement.

Faire un costume, c'est évidemment répondre à la sollicitation d'un metteur en scène, à un certain nombre de contraintes dramaturgiques et à un texte plutôt qu'à un autre, à une époque plutôt qu'à une autre, mais c'est aussi très important de bien habiller un comédien. Le comédien mal habillé, à quoi cela tient-il ? Probablement à un mauvais choix de tissu, d'épaisseur, d'entoilage, de coupe. On le sent. C'est intéressant parfois qu'un comédien soit voûté, ou de faire qu'il le soit.

Est-ce qu'il y a des comédiens plus faciles à habiller que d'autres ?

Je n'arriverai pas à l'expliquer. Il y a des comédiens qui portent très bien le vêtement, qui « enlèvent », comme on dit, n'importe quoi. Par exemple, j'ai habillé récemment Gérard Hardy, il a 72 ans, il est toujours aussi beau. On lui met n'importe quoi sur le dos, c'est une splendeur. Ce n'est pas un problème physique. C'est vrai qu'il est beau, mais c'est le corps. Par exemple, Hélène Surgère, c'est une actrice extraordinaire à habiller. Elle a toujours été splendide dans tout. Alors effectivement, l'habiller en femme de ménage, c'est très difficile. J'y suis arrivée une fois. Elle m'avait prévenue. Elle le sait qu'elle est comme ça, et on y était arrivées ensemble. Mais voilà, c'était pas facile. Ça dépend tellement des comédiens, il y a des gens très beaux qui ne sont pas faciles à habiller, sur qui rien ne ressort, donc on a beau faire...

Quelle est la fonction principale du costume ?

En fait, c'est d'être juste. C'est un élément au milieu d'un tout. Si c'est trop voyant, ça ne va pas. Il suffit d'un rien, on est toujours sur un fil. Le costume s'intègre à la scénographie, de manière à apparaître

ou à disparaître. C'est ça qui fait qu'il est juste ou pas. Ça peut être un élément sans importance. Mais il suffit que ça soit juste ce qu'il faut.

Est-ce qu'il y a des scénographies qui rendent plus difficile la vision ou la réalisation des costumes ?

Je me suis une fois retrouvée dans un cas extrêmement difficile et je ne m'y attendais pas. C'était un spectacle de Catherine Diverrès, de la très belle danse avec une très belle scénographie de Daniel Jeanneteau, mais où tout était très clair, une toile très blanche, avec des lumières latérales. C'était très beau, mais j'avais beau faire, on était toujours comme sur un podium. Tout était trop représentatif. Et ça prenait une importance ! J'avais l'impression d'être dans une boutique en train de regarder un défilé ; tout devenait insupportable à force d'être trop « présent ». J'y suis arrivée. J'ai réussi à simplifier les costumes de manière à ce que ce soit possible, et puis après, avec la lumière aussi, ça m'a aidée. J'ai été obligée, pour convaincre Daniel, de tout remplacer à une semaine de la première, de ramener les costumes qu'il voulait pour qu'on essaye et qu'il voie que ça n'était pas possible. Et effectivement, avec ce qu'il voulait, on était dans un hôpital psychiatrique. On se retrouvait avec des vêtements très clairs, très sobres, mais on était dans un univers qui était très abstrait. Il a admis qu'il s'était trompé et on est revenus aux premiers costumes que j'ai essayé de faire en fonction de la difficulté du décor. Finalement le spectacle était très beau, on y est arrivés.

Sur le plan de la fabrication, c'est un métier de plus en plus difficile, il y a de moins en moins de moyens ?

Moi, j'ai perdu des équipes. On ne fabrique presque plus rien, j'ai l'impression que c'est un choix artistique, les metteurs en scène n'ont plus besoin de costumes. Tout est devenu extrêmement quotidien. Alors qu'en mode, on est dans quelque chose de très baroque, de très fourni, très riche, on est dans un univers complètement pictural. Au théâtre et en danse, on a l'impression que c'est fini. À tel point que les métiers du costume ont disparu et que le nombre des costumiers a diminué de moitié. C'est terrible. Tous les ans, il y a à peu près

douze élèves qui sortent de l'ENSATT, c'est trop : c'est la meilleure école de costume, et pourtant tous ne parviendront pas à travailler, peut-être seulement deux ou trois. Je pense que si je débute maintenant, je ne serais pas devenue costumière. D'ailleurs, je ne le conseille à personne. C'est dur de prendre des stagiaires et de ne pas croire en leur avenir car il est vraiment difficile aujourd'hui de gagner sa vie en étant costumier. Moi j'y parviens parce que ça fait des années que je travaille. J'ai quand même, avec les difficultés actuelles, perdu beaucoup de petites compagnies avec lesquelles je collaborais. Aujourd'hui je rencontre dans des CDN des conditions de travail semblables à celles que connaissaient les compagnies autrefois. Il y avait une grande exposition « costumes » à la Bibliothèque Forney la semaine dernière et j'en parlais avec un coupeur passionné, il enseigne à l'École LISAA (qu'a créée Jean-Paul Gauthier), et dès qu'il sait qu'un des élèves veut devenir costumier, il l'arrête tout de suite. Ça fait des années qu'il enseigne, alors qu'il a un autre métier. Voilà, on en est tous là. C'est un métier qui fait rêver et en même temps, il faut être prêt à ne pas en vivre. C'est vrai que quand je vois des gamins très motivés ou très doués, je préfère leur parler du textile. En mode, il y a plein de choses qui se passent, en couture, en montage, il y a du travail, mais en costume, il n'y en a pas. C'est aussi parce qu'il y a des tas de gens qui s'improvisent costumiers, puisque de toute manière, c'est devenu aussi du stylisme. Sans compter que les scénographes font aussi souvent des costumes pour arriver à gagner leur vie.

Quel est le costume que tu as préféré réaliser ?

Je pense à une robe que j'ai faite pour un Africain. J'étais partie d'une robe des années 50, dans un très beau tissu à faille changeante (un tissu qui n'existe plus) que j'avais rendu plus volumineux et sur lequel j'avais encollé de la corde très brute, des guindes, et il dansait avec ça, je trouvais ça très beau. J'étais contente de lui avoir fait cette robe qui n'était pas du tout féminine.

C'est plus facile d'habiller les danseurs ?

Pas toujours, non. Mais là, c'était à la fois très beau et très brut.

Est-ce qu'il y a une époque qui te plaît plus qu'une autre ?

J'aime beaucoup 1890, ou bien les années 30.

Pour les hommes et pour les femmes ?

Oui. Les deux. J'aime beaucoup les années 30, parce que c'est très intemporel. C'est un peu comme une base, à laquelle on pourrait revenir sans cesse. On peut puiser dedans presque indéfiniment.

Comment le costume peut-il évoluer ?

Je ne sais pas, c'est vraiment une question que je me pose mais je n'ai pas de réponse.

Propos recueillis par Laurent Caillon et Dyssia Loubatière.

Je me souviens, dans *La Serva Amatora* de Goldoni, mise en scène par Jacques Lassalle à la Comédie-Française, de ce personnage de servante aimante que je jouais, un beau rôle, qui, pour nourrir son maître qui avait été chassé par son père et qui n'avait plus d'argent, allait vendre les bas tout neufs qu'elle s'était fabriqués. C'était le début de leur histoire, elle gardait donc ses vieux bas.

J'avais une vulgaire paire de bas noirs en coton pour jouer mon personnage, on ne les voyait pas, ils étaient sous une jupe xviii^e assez longue, on ne voyait que les chaussures. J'avais dit à mon habilleuse : « Tu sais, même s'ils s'abîment, s'ils s'usent, je n'aimerais pas que tu les changes. » Elle a probablement été touchée par le personnage que je jouais.

Alors, non seulement elle ne les a pas changés, mais elle les a raccommodés à chaque fois que j'y faisais un trou, dans l'esprit du personnage, c'est-à-dire qu'elle utilisait pour cela des chutes de fil. J'assistais, de représentation en représentation, à des ravaudages rouges, verts... de toutes les couleurs.

J'avais ce secret sous ma jupe et ça m'aidait énormément.

Quand j'ai fini de jouer ce spectacle, je n'ai pas voulu rendre ces bas à la couture, je ne voulais pas m'en séparer, c'était devenu une sorte de chef-d'œuvre. Je les ai fait encadrer dans ma loge. On dirait un peu une œuvre japonaise, c'est très beau.

Ces bas ravaudés sous mes côtes m'apportaient une émotion pour le personnage que, sans l'initiative de l'habilleuse, je n'aurais pas eue.

Catherine Hiegel,
sociétaire de la Comédie-Française.

Entretien avec Cécile Kretschmar
à propos de maquillage

(8 février 2008)

Le maquillage étant l'habit du visage, il faut apprendre à le porter.

Georges Vitaly,
in *Le Petit Dictionnaire de théâtre*, Éditions Théâtrales, 2000.

La naissance du personnage

Comment peut-on décrire la démarche qui aboutit à l'image finale : le comédien maquillé et perruqué si nécessaire ?

Il y a plusieurs méthodes en fonction des projets et des metteurs en scène avec lesquels on travaille. Sur une pièce d'époque, à partir du moment où tu as décidé que tu allais la faire d'époque, ça renvoie visuellement à quelque chose d'assez précis. Est-ce qu'on va mettre des perruques ? Est-ce que les costumes vont être fidèles à l'époque ? Dans ce cas, on peut travailler vraiment en amont, parce que les comédiens profiteront mieux de ce qui est fabriqué, ils pourront répéter avec pour l'intégrer au jeu. Ils savent que s'ils ont une grosse perruque XVII^e sur la tête, ils ne jouent pas comme s'ils n'avaient que leurs cheveux. C'est une décision qu'on prend à l'avance comme pour les costumes. En l'occurrence, pour *L'École des femmes*¹, j'avais fait énormément de propositions avec des tableaux d'époque en intégrant les têtes des acteurs. Ça nous racontait déjà des choses sur cet Arnolphe. Des Arnolphe différents en fonction des perruques. Celui qu'on a choisi était proche de Pierre Ardit, mais avec des cheveux longs. On a imaginé une perruque beaucoup plus bouclée, plus ridicule, noire. Comme si cet homme plus tout jeune voulait se rajeunir ; on a fait des tentatives, pour Arnolphe et Horace, d'une certaine fraternité dans les cheveux, supposant qu'Agnès, entre les deux, puisse choisir le plus jeune. On a essayé comme ça plusieurs choses.

Qui décide finalement ?

J'ai un avis, mais je ne pense pas être la personne qui donne son avis

1. *L'École des femmes*, de Molière, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon, Cour d'honneur (2001)

en dernier. Les propositions que je fais sont déjà une manière de diriger le travail. Après, c'est au metteur en scène de choisir quelle direction il veut donner à son personnage.

Le maquillage ne règle pas seulement un problème technique ?

Forcément, c'est un peu dramaturgique, puisqu'on propose quelque chose. Un Arnolphe qui s'est rajeuni, peut-être que le metteur en scène ne l'a pas du tout imaginé. En lisant la pièce et en ayant vu ne serait-ce que des photos des acteurs, je me fais une idée, avec mon histoire à moi, de ce que je souhaiterais que le personnage raconte. J'ai l'impression que les propositions ne sont pas neutres.

Est-ce que ce serait juste de dire qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles on était fardé et qu'à partir d'une certaine date, la notion de maquillage est entrée dans le système des codes, des signes du théâtre, comme les costumes ou la scénographie ?

Je ne saurais pas dire. J'ai avancé dans ma réflexion au fur et à mesure. En fait, je n'ai pas eu l'occasion de travailler avec des maquilleurs. J'ai démarré toute seule, je n'ai pas suivi quelqu'un qui avait déjà du métier. J'ai découvert qu'on peut raconter des choses sur les acteurs avec l'expressionnisme allemand. Je l'ai découvert avec Katrin Michel, une Allemande qui a travaillé avec Pitoiset. Les Français sont assez frileux en la matière. Avant Katrin, je n'avais encore jamais compris ce que ça voulait dire. Je connaissais bien Murnau, et d'autres choses encore, mais je ne voyais pas du tout ce que ça racontait. Et tout d'un coup, travailler avec une Allemande, avoir vraiment, face à moi, la chose réalisée : un acteur entre, on sait qui il est, c'est une évidence, ça lui appartient. En découvrant ça, qui était très extrême, on est allés vraiment loin dans l'expressionnisme, plus loin encore que ce qu'on avait déjà tenté de faire avec Pitoiset sur *Faust* ou sur *Le Procès*. Tous les personnages étaient perruqués même pour trente secondes d'apparition sur scène, avec des cheveux de couleur, des maquillages tout blancs, les yeux très cernés, très violents. Ça m'a fait comprendre des choses sur l'outil que je possédais. Il ne s'agit pas seulement d'esthétique, d'être raccord avec la lumière, pour

qu'on voie mieux le comédien. Est-ce que tu lui fais les cheveux trois centimètres plus courts ? Est-ce que ça lui va mieux ? En fait, la réflexion est vraiment ailleurs, elle est dans ce que tu donnes à voir du personnage, qui n'est peut-être pas du tout ce que l'acteur connaît de lui-même ou ce que le metteur en scène a comme idée. C'est là que j'ai compris que j'avais cet outil entre les mains, que c'était moi qui pouvais décider de donner des éléments importants à l'acteur.

Est-ce que la maquilleuse a une vision que ni le comédien ni le metteur en scène ne maîtrisent ? Est-ce qu'elle voit mieux ?

On peut raconter par la coiffure et le maquillage quelque chose sur le personnage qui échappe un peu à tout le monde mais qui, quand ça marche évidemment, fait que l'acteur entre dedans comme une évidence et qui peut lui donner une liberté, de l'intérieur, pour jouer tout à fait autre chose. J'ai l'impression que c'est un peu le nœud du combat avec les acteurs français. On peut fabriquer un masque à un acteur, aller très loin là-dedans, faire que les cheveux soient bleus, une coupe vraiment trop bizarre, avec un maquillage tout blanc et des lèvres toutes rouges, avec les yeux complètement effacés, et que, quand la personne arrive sur la scène, c'est normal, on ne dit pas : « C'est un punk qui est tout blanc avec une bouche rouge », on se dit : « C'est untel, on l'a donné à voir comme ça, et il est comme ça. » L'important, c'est que ça peut libérer l'acteur d'un certain code, il n'a plus à s'en préoccuper, il peut prendre la liberté de jouer des choses beaucoup plus complexes, il peut même raconter le contraire du masque que tu lui fais porter, il a cette liberté-là.

Que reste-t-il du visage du comédien ?

J'ai l'impression que l'une des forces de mon travail, c'est que je ne triche pas. Je pars de leur visage. Je pars vraiment de leur tête. Par exemple, en maquillage, il y a toute une partie de mon métier que j'ai vraiment mise de côté, c'est tout ce qui est « corrections », ce qu'on apprend à l'école, que le sourcil doit être comme ça, comment tu creuses les joues – les chanteuses d'opéra qui sont bien enrobées aiment que tu leur fasses des joues minces, que tu leur caches un peu

leur double menton : que des trucs techniques de corrections que j'ai totalement enlevés de mon travail. Pour la lumière, on peut faire une peau un peu plus claire ou, pour une peau qui est un peu grise, la faire un peu plus lumineuse ; mais je ne fais pas du tout de correction morphologique. C'est finalement par la coupe de cheveux que se fait la chose, en cherchant par le maquillage à mettre le visage à nu, en le faisant assez uniforme, en faisant les yeux et la bouche, et tout d'un coup, c'est eux. Je pars d'eux. C'est pour ça qu'en général, ça marche bien avec les acteurs. J'utilise ce qu'ils sont. Par contre, je crois que 80% du personnage se fait dans les cheveux. Quand les maquilleuses viennent me voir pour des formations de maquillage, je leur dis : « Faites de la coiffure. »

Pourquoi ?

Je n'ai jamais vraiment analysé pourquoi, c'est comme ça, mais vraiment c'est ça. On a fait une expérience avec Didier Bezace qui était assez éclairante pour moi, là-dessus. Quand on a fait *La Noce* suivie de *Grand'peur*¹, on a essayé de jouer *Grand'peur* avant *La Noce*, comme si les personnages avaient rajeuni, comme si on avait fait un flash-back. Et on a fait d'abord l'expérience très bête, dans cette époque des années 40, de les rajeunir. Je me suis aperçue que vraiment, 80% de la réussite du rajeunissement, c'était la coiffure. Tout d'un coup, une fille qu'on a coiffée années 40 avec des rouleaux, on lui met une petite frange, c'est une jeune fille. Sans changer le maquillage. On pourrait exactement garder le même maquillage et juste ça, ça va nous raconter qu'elle est plus jeune.

Est-ce qu'il t'arrive de réaliser des choses avec lesquelles tu n'es pas d'accord ?

Oui. Tu peux avoir des demandes que tu ne trouves pas justes dans la conception que tu as de la pièce ou du personnage, mais ce n'est pas à toi de la donner. J'ai la chance d'être un peu connue pour faire des trucs bizarres ou bien marrants, disons personnels. On m'embauche pour ça. Souvent ça fait boule de neige, quand on a besoin d'un truc bizarre, on dit : « Tiens, il faut demander à Cécile. »

1. *La Noce chez les petits-bourgeois* suivie de *Grand'peur* et *misère du III^e Reich*, de Bertolt Brecht, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon (1996)

Ça veut dire que j'ai une certaine liberté, parce que les gens attendent quelque chose de moi. Par contre, il y a plein de metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé où je suis vraiment au service du spectacle et où il faut justement que je m'efface. Ça ne veut pas dire que je ne suis pas d'accord, j'essaye de m'effacer au maximum pour qu'on ne voie pas trop ma personnalité dans le travail que je fais.

Est-ce qu'on peut se passer de maquillage au théâtre ?

Moi, ça ne me gêne pas vraiment, en fait. Le maquillage n'est pas une obligation du tout. J'aime quand c'est utile. Alors, quelquefois (pas souvent), il m'est arrivé de dire au metteur en scène : « Il ne faut pas de maquillage. » Il y a une chose qui ne m'intéresse pas et que je n'aimerais pas du tout faire, c'est faire semblant, pour justifier mon salaire, de mettre un peu de poudre et d'acheter des lingettes démaquillantes. Au fond, je ne suis pas persuadée qu'on ait besoin de maquillage au théâtre. C'est même parfois un peu dur à assumer.

Est-ce que l'expression « la dernière touche » qualifie bien l'apport du maquillage ?

Là, on ne parle plus vraiment de la création, on parle de la mise en œuvre, quand tu mets la main à la pâte. Tout ce qu'on s'est dit avant, c'est plus sur la création, en fait. C'est plus la réflexion sur le spectacle, qu'est-ce que tu vas faire ? Comment tu entres dans l'histoire ? Après, il y a une deuxième chose qui est vraiment la mise en œuvre, souvent dans les dix derniers jours. Ça aussi, ça dépend des metteurs en scène. Avec Didier Bezace, j'ai eu l'occasion de commencer plus tôt, au début des répétitions. En fait, on est tributaire des costumes, de leur arrivée. Je viens après ou à peu près en même temps que la livraison des costumes. On arrive avec les perruques, on fait les essais de maquillage et c'est vrai que souvent, dans les derniers jours, quand tout le monde commence à être bien tendu, que la première approche, tu arrives avec tes pinceaux et en fait, ça finit vraiment. Évidemment que ça finit et que ça fait naître le personnage.

Comment le comédien réagit-il au moment de cette touche finale ?

Tout existe. J'ai eu la chance d'avoir quelques expériences où le comédien comprend le spectacle à partir de mon intervention. Tout d'un coup, il a trouvé tout son personnage. Le maquillage a pris en charge, comme on le disait tout à l'heure, une partie du personnage, et ça le libère totalement. Mais il y a des acteurs qui vont se sentir totalement déguisés ou vraiment malheureux. C'est ce qui nous est arrivé sur *L'École des femmes* où on a enlevé la perruque d'un des comédiens que moi j'adorais. Il y a des résistances qui peuvent aller jusqu'à supprimer la perruque. Concernant le maquillage, il peut m'arriver de renoncer à donner un coup de crayon et de dire : « Maquille-toi, si je ne peux pas le faire. » Mais, dans l'ensemble, en rapport avec ce que je disais tout à l'heure sur le fait que je ne transforme pas vraiment leur visage, qu'ils ne sont pas totalement masqués, j'ai l'impression que ça se passe plutôt bien. Par contre, j'ai remarqué que plus tôt je suis intégrée dans l'équipe artistique, plus je suis légitime dans ces derniers jours. Et quand vraiment arrive le dernier moment, on attend alors seulement de toi que tu choisisses une couleur de fond de teint, un rouge à lèvres et c'est fini.

Est-ce que tout maquillage est un masque ? Est-ce que le maquillage cherche avant tout à masquer ?

J'aime que l'acteur ne soit pas comme dans la vie, je trouve ça très important. Même si une coiffure très banale a toujours été super en répétition, il faut qu'il y ait un petit truc qui la sorte de son quotidien. J'ai toujours envie de décaler, et je prends plaisir à le faire. Et puis il y a des expériences où il ne faut surtout pas le faire, ce n'est pas utile. C'est pour ça que je dis que là, c'est plus mon caprice à moi. Ce plaisir de faire que quand l'acteur se voit dans le miroir, c'est lui, mais c'est plus lui, il est devenu le personnage. Je trouve ça génial. Je trouve que c'est un métier génial de pouvoir faire ça. Après, évidemment, il y a des acteurs qui ne supportent pas l'idée qu'on ne les reconnaîtra pas, il y a des acteurs qui ne veulent surtout pas que le maquillage raconte quelque chose, qui pensent qu'il n'y a qu'eux qui ont le droit d'avoir une pensée. Évidemment, il y a des acteurs qui refusent ça.

Une fois qu'il est créé, comment le comédien prend-il en charge son maquillage ?

Il y a plusieurs cas de figure. Au moment de la création, il y a cette période des dix derniers jours où on essaye un tas de choses, on change pour la lumière, on change un peu des couleurs, on finit des perruques, on les recoupe sur eux, on s'assure que tout marche bien. Et puis, en général, deux ou trois jours avant la première, je commence à leur apprendre à se maquiller quand je n'ai pas de maquilleuse qui reste sur le spectacle, ou pour quelques comédiens qui ont envie de se maquiller eux-mêmes, pour se concentrer, avoir un moment agréable devant le miroir. À ce moment-là, je leur fais un schéma. J'écris tout, les couleurs, les numéros de fond de teint, ce qui sert aussi bien pour eux, pour se maquiller (notes qu'ils perdent en général au bout d'une semaine), que d'archive, pour savoir ce qu'il faut racheter. Ils suivent le schéma, ils le font environ trois fois avec moi pour que je voie si ça marche bien. J'ai une façon de maquiller bien à moi, mais quand l'acteur ou la maquilleuse de l'exploitation reprennent le maquillage, à partir du moment où, dans la salle, ça ne trahit pas ce que j'avais dans l'idée, je les laisse un peu s'approprier la chose. Je ne suis pas maniaque au point de regarder s'ils ont vraiment fait le sourcil exactement comme je l'avais dessiné. Il faut que ça reste cohérent. Mais après, je trouve ça bien en fait. C'est aussi une manière pour eux d'endosser le personnage.

Est-ce qu'il arrive qu'au théâtre on se maquille pour que ça ne se voie pas ?

Je n'aime pas quand on prétend que les acteurs ne sont pas maquillés. Ça ne m'intéresse pas. À ce moment-là, il ne faut pas les maquiller. Si c'est ça dont on a envie, si on a envie de quelque chose de plus cru ou de plus nu, je suis vraiment pour. Après, le travail revient un peu à l'éclairagiste parce qu'il faut que les visages des personnages sortent dans la lumière, même s'il n'y a pas de maquillage qui peut aider. Les éclairagistes prennent tellement bien en charge la peau des comédiens. Quand on a deux acteurs l'un à côté de l'autre, qui n'ont pas le même teint de peau, il y en a un qui va prendre

énormément la lumière et l'autre qui va être tout éteint à côté, et ça, c'est vraiment un problème. Le maquillage, évidemment, aide dans ces cas-là. Mais si tu veux quelque chose de cru et nu, il ne faut pas faire semblant, je trouve ça ridicule.

On peut être un clown si on n'est pas maquillé ?

J'ai bien envie d'essayer en tout cas. Je ne sais pas. C'est ça qui serait intéressant. Tu mets le clown à nu et tu vois ce qu'il reste. Et puis tu lui fais un grain de beauté... ou un piercing dans les oreilles.

De ces trois verbes, lequel serait le plus proche de l'idée qu'on doit se faire du maquillage : embellir, codifier ou théâtraliser ?

Embellir, non. Parce que la notion du beau est personnelle.
Codifier. Oui, c'est sûr. Quand on raconte une époque, on codifie en détournant. Par exemple, pour le notaire de *L'École des femmes*, je me suis vraiment inspirée des perruques qu'ils portent encore aujourd'hui dans les tribunaux anglais, avec de tout petits rouleaux. On voit arriver ce notaire avec une perruque qui a l'air d'une perruque de fonction, on ne se pose pas la question : « Mais dis donc, c'est au tribunal, ce ne sont pas les notaires qui portent ça. » Simplement on entre dans un code qui est complètement faux du point de vue historique, mais qui marche très bien au théâtre. Parce que ce qui est étonnant dans ces perruques que portent les juges anglais, c'est que c'est un code justement, ça ne leur va absolument pas, ce n'est pas à leur mesure, ce n'est pas leur couleur.
Théâtraliser, c'est ce dont on parle depuis le début, c'est-à-dire cette idée que les acteurs ne se reconnaissent pas tout à fait à la fin, qu'ils sont un peu autres que « dans la vie ». C'est ce qui m'intéresse : le décalage de la personne au personnage en fonction du genre de spectacle et du metteur en scène avec lequel on travaille.

Est-ce qu'on peut parler d'une expérience unique de maquillage qui s'est déroulée en marge de l'exposition « *Le sexe de l'art* » au Centre Pompidou en 1996 ?

C'est une expérience de maquillage qui est à l'opposé de tout ce

qu'on s'est dit jusqu'à maintenant. La première chose que j'ai à dire là-dessus, c'est combien j'ai été touchée de rencontrer ces gens, de ne pas travailler avec des acteurs. Dans ce cas particulier, j'ai détourné mon savoir-faire, j'ai essayé d'utiliser les traits morphologiques des gens pour trouver tout ce qu'il y avait de féminin dans un visage masculin, ou bien de masculin dans un visage féminin, sans les déguiser. Le principe était de passer d'un genre à l'autre.

Imaginons une femme en train d'être transformée en homme. Tu vas mettre en valeur tout ce que les femmes cachent : leurs cernes, leur pilosité, leurs sourcils, la peau nue justement ; pas de fond de teint, rien qui te lisse le visage, au contraire. Au début, il y a des gens qui ne se sont jamais fait tripoter le visage, qui ne connaissent pas du tout ça. Donc, déjà, je pense que c'était une sensation assez agréable, c'est intime. Et puis, les gens, ils se regardaient dans le miroir et au bout d'un moment, quand ils commençaient à voir apparaître un cerne, une ombre de barbe ou un sourcil plus épais, tout d'un coup ils étaient très mal à l'aise, donc ils ne se regardaient plus dans le miroir, on voit leurs yeux qui fuient le grand carré réfléchissant en face d'eux. Et puis, il y a un moment, et moi, quand je maquillais, j'attendais ce moment-là, où ça bascule de l'autre côté, je ne peux pas expliquer ça. J'imagine que c'est la même chose quand tu fais de la photo, la photo dans un bain révélateur : il n'y a pas d'image et, tout d'un coup, elle apparaît. Dans le maquillage, c'était vraiment ça. Non sans surprises : tu as des filles très masculines qui arrivent, tu commences à les maquiller en homme et tu as un truc dans le regard qui est hyper féminin, que tu n'avais pas du tout perçu quand elles sont arrivées, et que tu n'arrives pas à faire basculer. Donc, il y a vraiment un moment comme ça. Les gens étaient fascinés, parce que tout d'un coup, ils avaient un masque. Et quand ils étaient passés de l'autre côté, les gens étaient vraiment émus.

C'est un processus très théâtral finalement. On faisait une photo avant et après. Chaque jour, l'exposition s'augmentait des photos de la veille.

Le maquillage se faisait en public ?

Oui, c'est drôle d'ailleurs de constater un phénomène qui se produit aussi au théâtre, quand les acteurs racontent que, tout d'un coup, ils

se regardent faire, ils se voient jouer, ça les met mal à l'aise, tout a l'air faux. Pour eux, c'était exactement ça. Tant que tu oublies le public, c'est-à-dire les gens qui regardent autour, tu arrives à te concentrer. Mais si tout d'un coup tu prends conscience du public qui te regarde, tu te vois faire et tu ne sais plus comment retravailler en concentration. Ça m'a fait comprendre ce que les acteurs peuvent ressentir quand ils racontent leurs déboires sur scène.

Comment étaient sélectionnés les candidats ?

C'était gratuit, les gens s'inscrivaient. À Beaubourg, à la fin de l'exposition « Le sexe de l'art », il y a eu un spectacle qui s'appelait *Décrochage*, que tu voyais en faisant un parcours dans le Centre Pompidou. On était au début de ce parcours et on prenait les deux personnes qui allaient le faire ensuite : un homme et une femme. Il y avait quatre parcours par soirée avec le public qui passait d'une salle à l'autre. C'était donc des gens qui venaient voir le spectacle qu'on maquillait. Après, très vite, il y a eu l'article dans *Le Monde*, et il y a eu beaucoup de demandes.

Ce qui est drôle, c'est que sur 250 personnes qu'on a maquillées dans les différentes villes où on l'a fait, il y en a peut-être 40 qu'on a démaquillées. Les autres sont tous partis comme ça. C'est dire à quel point ils entraient dans le masque, et ils étaient tous curieux de voir les réactions des gens, ne serait-ce que dans la rue ou à la maison, et évidemment dans leur entourage. À Beaubourg, les gens portaient avec la perruque, ils la rapportaient le lendemain. Quand ils nous rapportaient la perruque, ils nous racontaient leur soirée.

Le seul qui a refusé qu'on expose ses photos, c'était quelqu'un qui faisait du transformisme dans les boîtes. Quand je l'ai maquillé en femme, ça lui a fait penser à sa mère, il était très troublé. C'était vraiment réussi, il était beau. Ça touchait autre chose que l'apparence, parce qu'on utilise vraiment ce que sont les gens. Ma démarche au théâtre, elle n'est pas loin de ça.

Comment devrait-on enseigner le maquillage au théâtre ?

S'agissant des jeunes filles apprenties maquilleuses qui ont fait une

école et qui viennent me voir ou qui viennent faire un stage chez moi, je crois qu'il faut chercher à développer leur personnalité. Je leur dis : « Il ne faut pas que tu apprennes ce que moi je fais, il faut que tu développes ton univers personnel. » J'ai l'impression que c'est comme ça que ça fonctionne. Et après, évidemment, il y a quelques techniques. En ce qui concerne les perruques, je suis autodidacte, je ne me sens pas trop d'enseigner ça. Ces techniques, je les ai forgées moi-même, je les montre, je n'ai pas de secret. Si les gens viennent chez moi pour travailler, pour faire un stage, ils vont voir exactement comment je fais, je ne vais rien cacher. Mais de l'enseignement comme base solide, pour faire ci ou ça, je ne me sens pas trop.

Est-ce qu'on peut parler des perruques et de leur importance ?

En fait, je suis arrivée à la perruque pour une raison très simple. J'ai commencé à fabriquer des perruques parce que j'en avais assez de louer des perruques de mauvaise qualité. Parce que, dans le stock, les loueurs prenaient des vieux trucs, je n'étais pas quelqu'un de suffisamment important pour qu'on me sorte la belle perruque avec des cheveux magnifiques, donc on me donnait toujours les rogatons. Je me suis dit : « Je vais les faire exactement comme j'en ai envie, la couleur que je veux... » Et en plus, les perruques que tu loues, tu ne peux pas couper dedans.

Combien on met de temps pour faire une perruque ?

Ça prend six à huit jours, ça dépend de la longueur des cheveux. Et puis, ce n'est pas vraiment huit heures par jour en fait, c'est un peu plus. Je n'ai jamais réussi à calculer réellement. C'est un gros travail. Je travaille plutôt avec de vrais cheveux, ce qui permet toutes les teintures : tu peux faire une mise en plis, tu peux prendre ton fer à friser, tu mets des bigoudis chauffants, tu peux colorer trois mèches sur quatre. Ça permet aussi de réutiliser une perruque qui a été faite sur un autre spectacle. Par exemple, la perruque de Pierre Ardit pour Arnolphe, dans *L'École des femmes*, on l'a réutilisée dans les essais qu'on a faits avec Catherine Hiegel sur *Objet perdu*¹. Après elle a été réimplantée pour la mettre à sa taille. Avec le synthétique, ça vieillit mal.

1. *Objet perdu*, d'après 3 pièces courtes de Daniel Keene, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2006)

Une fois que la perruque est fabriquée, comment se fait l'essayage, est-ce qu'on peut encore la modifier ?

On peut modifier la couleur, un peu la coupe. Évidemment, on ne peut pas la faire plus longue, mais on peut la raccourcir. Tout l'art de faire de belles perruques consiste à implanter d'abord en observant la nature des cheveux, comment ils sont plantés sur nos têtes. En fait, c'est une spirale qui part du milieu de la tête, ce qui donne ce petit épi qu'on a souvent à l'arrière de la tête, et le mouvement en général, qu'on a au naturel et qu'on n'arrive pas trop à changer. C'est vrai que quand tu implantes une perruque, tu l'implantes rarement en ne sachant pas comment elle va être à la fin, tu l'implantes parce que tu sais qu'elle va avoir tel ou tel mouvement, tu auras envie qu'elle ait tel mouvement, que la raie s'ouvre naturellement sur le côté, ou au centre...

Est-ce qu'on a l'impression d'inventer quelque chose dans ce domaine ?

Non, je ne crois pas. Ça fait dix ans que je fais des perruques, et que je me demande toujours tous les dix cheveux que je plante : « Celui-ci, je le mets plutôt dans ce sens-là, ou plutôt comme ça. » Chaque création est une création originale où tu te poses un tas de questions. Il n'y a pas longtemps, dans *La Seconde Surprise de l'amour*, mise en scène par Luc Bondy, j'ai fait une perruque pour Pascal Bongard que je trouvais super. J'avais de vraiment très beaux cheveux qui bougeaient bien, qui étaient fins mais pas trop. Ce qui est difficile à obtenir en perruque, c'est que quand les gens baissent la tête en avant, les cheveux suivent le mouvement. D'arriver à faire ça sur une perruque, c'est une vraie prouesse, je ne crois pas qu'on puisse se rendre compte. La plus belle perruque est évidemment celle que personne ne peut imaginer être une perruque. Sur celle de Pascal, c'était vraiment dément. Les gens étaient surpris qu'il ait une perruque. Ça imitait bien sa couleur, comment les cheveux deviennent plus gris aux tempes.

L'autre perruque que je pense avoir vraiment réussie, c'était pour un opéra à Bruxelles, *Le Barbier de Séville* de Paisiello. Pour le personnage de Bartholo, j'avais fait comme un petit faux crâne et je lui ai collé quelques cheveux dessus comme un poussin déplumé avec des

petits bouts de plume d'autruche, c'était super beau. Du fait que les plumes, c'est tellement léger, il avait ses petites plumes dressées sur la tête, ça faisait comme des algues, c'est-à-dire que parfois, quand lui ne bougeait pas, ça bougeait quand même. Peut-être que mon obsession pour les perruques, c'est que ça bouge. Chez Arnolphe, ce qui était magnifique, c'était à Avignon, ses cheveux blancs qui s'envolaient tout le temps, ça me faisait... ! J'ai fait une perruque aussi pour la chorégraphe Joëlle Bouvier, une longue perruque blonde. Et dans la danse, quand les filles couraient, la chevelure volait. En fait, c'est le mouvement. Ce qui me rend le plus malheureuse, c'est quand c'est figé. À part si tu le fais exprès, comme un casque, ça peut être drôle, tu peux faire des choses amusantes comme ça. Mais en fait, le mouvement, c'est ce qui me plaît le plus.

Comment devient-on maquilleuse au théâtre ?

Très concrètement, ma mère a fait le TNS comme déco mais elle n'a jamais trop travaillé en fait. Elle a eu trois enfants, sa vie a fait qu'elle n'est jamais restée vraiment dans ce milieu. Mais elle a gardé un copain de sa promotion qui était hongrois et qui vivait au Canada, et qui chaque été montait un spectacle à Bussang au Théâtre du Peuple pour lequel elle faisait les décors et les costumes. Donc, moi, j'y suis allée, enfant puis adolescente, j'ai passé des étés dans ce théâtre et j'ai vraiment adoré ça : « Je ferai du théâtre quand je serai grande », mais je n'avais aucune idée de quelle serait ma place. Je ne me suis pas dit : « Je serai comédienne, je serai couturière, ou... », mais je me suis dit : « Ça sera là ma place. » Je trouvais ça vraiment passionnant. La vie a fait que j'ai eu de tellement mauvais résultats scolaires que j'ai fait un CAP de coiffure, je n'ai pas fait d'études. Après j'ai fait une école de maquillage où on t'apprend toutes ces bases de correction que je trouve vraiment stupides. Ça n'a pas été une grande expérience. Par contre, cette école m'a permis de travailler avec l'école du TNS dans un premier temps. Accrocher le théâtre, et pas un petit, un gros. Et donc, de faire les maquillages pour les élèves qui faisaient leur spectacle. Ça m'a permis de rentrer vraiment dedans, et puis, Jacques Lassalle m'a fait pas mal travailler. J'avais vraiment l'impression que j'étais là où je devais être. Je suis maquilleuse parce

que j'aime le théâtre, je ne suis pas maquilleuse parce que j'aime le maquillage. Je crois que si j'avais eu un autre mode d'expression, je l'aurais pris. Le son, c'est une des choses qui m'auraient vraiment intéressée. Si je n'étais pas partie de ce côté-là, je crois que j'aurais adoré faire du son. J'ai l'impression que c'est un univers où je me serais bien sentie.

À travers le maquillage, ce qui m'a toujours intéressée en fait, c'est le théâtre.

Il y a quelque chose que tu aimerais faire et qu'on ne t'a jamais donné l'occasion de faire ?

J'ai fait un opéra où – c'était une obsession depuis longtemps – j'ai peint aux chanteurs de grands yeux de Mangas. Et ça marche très bien, c'est vraiment très beau. C'est drôle comme parfois tu as des obsessions en tant que personne, tu as envie d'essayer un truc, et quand tu vois qu'il y a un spectacle où ça pourrait peut-être marcher, alors tu ramènes ton idée. J'ai essayé d'autres choses dans cet opéra, où j'ai osé les grands yeux de Mangas : j'ai fait des perruques pour les enfants, je voulais des perruques avec les cheveux accrochés par des ballons, comme s'ils s'envolaient avec leurs cheveux. Mais ça a été assez mal réalisé, je n'étais pas très contente du résultat. C'est quelque chose que j'aimerais faire pour de vrai : des cheveux accrochés à des ballons gonflés à l'hélium ; alors les cheveux volent. Je trouve ça très poétique comme image. Je fais pas mal de masques aussi. Par exemple, pour les masques, c'est drôle, j'utilise rarement deux fois la même technique, donc en fait, ce qui m'amuse, c'est de chercher, d'expérimenter des choses. Tu prendras autant de plaisir à faire une perruque pour Pascal Bongard, où vraiment tu vas essayer qu'elle soit la plus naturelle possible, que d'imaginer des gamins avec des perruques où les cheveux sont attachés à des ballons et tiennent en l'air. La beauté, elle est ailleurs, mais pour moi, ça participe de la même chose.

Propos recueillis par Laurent Caillon et Dyssia Loubatière.

Entretien avec François Weber

à propos de son

(8 février 2008)

Le malheur avec les bruits c'est qu'on ne sait jamais d'où ils viennent.

Adamov, *La Parodie*, 1947.

Le cheminement du son

Peut-on parler d'un usage spécifiquement théâtral du son ?

Oui et non. Oui, parce qu'au théâtre, il est question de dramaturgie, ce qui n'est pas forcément le cas du concert par exemple ; non, parce qu'au théâtre, et c'est peut-être ça sa spécificité, on est toujours en train de piocher des idées à droite à gauche : on utilise des choses qui viennent de la radio, de la musique, de la danse, et c'est cette multiplicité de facettes qu'on retrouve dans l'histoire du son au théâtre. On a commencé par faire des bruitages en direct, sans sonorisation ; après sont venus les sons et la musique enregistrés. Aujourd'hui, on va un peu plus loin. Daniel Deshays, créateur sonore, parle de plasticité sonore. Tout ça, je ne sais pas si on peut dire que c'est propre au théâtre. On comprend mieux quand on fait le parallèle avec la lumière. Pourquoi est-ce qu'on embauche un éclairagiste au théâtre ? Ce n'est évidemment pas seulement pour qu'on voie les acteurs. Il en va de même du son. Il y a des sons fonctionnels, je pense au téléphone par exemple, enfin des éléments qui peuvent servir la narration simplement. Et on peut aussi travailler sur des choses très induites qui vont, par exemple, participer à définir le lieu, l'espace, donc qui sont plutôt des éléments scénographiques. Ces lieux et ces espaces peuvent aussi être des espaces intérieurs, des espaces qui sont propres à des personnages, c'est-à-dire que là, on est pratiquement à la limite d'une écriture dramaturgique, ces lieux pouvant évoluer dans le temps en fonction de l'évolution des personnages.

Cela veut dire que le son peut se subjectiver. Il peut avoir à la fois un enracinement réaliste, disons, par exemple, un son de porte, mais si on le diffuse trois fois plus fort que dans la réalité, il va prendre une autre signification ?

C'est intéressant cet exemple de porte parce que ça ramène à deux choses qui sont la prise de son et le travail sur la diffusion. Récemment, j'ai fait un atelier où j'essayais d'expliquer au professeur de français qui animait l'atelier ce qu'était mon travail. Pour clarifier la chose, elle a fait une flèche devant l'expression « prise de son », une flèche devant « montage » et une flèche devant « diffusion ». Pour elle, c'était trois temps et en dessous du mot montage, pour préciser ce qu'était le montage, parce que c'était un peu flou pour les élèves, elle a mis entre parenthèses « composition ». Pour elle, c'était au moment du montage que se faisait la composition. Je l'ai arrêtée parce que s'il y a composition, c'est l'ensemble du travail depuis la prise de son jusqu'au montage. Si on prend l'exemple d'une porte, comment va-t-elle être rythmée, quelle couleur on va lui donner, dans quel espace on va la diffuser et dans quel rythme, par rapport au jeu, elle sera diffusée. C'est tout cet ensemble qui compose l'élément sonore.

Au théâtre, le son est coupé de ce qui le produit puisque quand on entend une cloche, on n'entend pas la cloche mais le son de la cloche dans un haut-parleur. Donc, on est en schizophrénie permanente avec le son, pour reprendre une expression de Murray Schafer ?

Là, je mets une distance avec Murray Schafer, je serais plus proche de Pierre Schaeffer... Murray Schafer a fait un gros travail sur la notion de paysage sonore : le paysage réel, architectural, urbain, rural, mais aussi social, c'est-à-dire qu'il a travaillé sur le sens social du son. Un son est toujours relié à un contexte. Il a notamment essayé de proposer une hiérarchie des sons, c'est-à-dire comment classer les sons. Son classement, si on y fait attention, se fait toujours par rapport à un contexte soit géographique, soit social. Au théâtre, ce qui va nous intéresser, s'il y a une porte, c'est le son porte, ce n'est pas l'objet porte, c'est la dynamique porte, c'est la vitesse de la porte rapportée

au contexte du plateau qui nous intéresse : dans quel espace on est sur le plateau, quel est le texte bien sûr, mais aussi quel est le projet de mise en scène et comment cette demande simpliste de porte ou de cloche, par exemple, va s'inscrire dans ce projet-là, à la fois le projet de l'auteur et du metteur en scène.

Est-ce que tous les sons sont clairement compréhensibles ?

Même si on travaille sur des sons abstraits, de toute façon le public se crée des images. Forcément. J'ai le souvenir d'un travail que j'avais fait à partir de bruits de chaîne. C'était la matière sonore qui m'intéressait, le raclement métallique. Après une représentation, une spectatrice m'a dit qu'elle avait adoré les chariots et que c'était vraiment une très belle prise de son. Elle avait retenu l'image sonore d'un chariot. Alors que pour moi, ça n'était pas un chariot, mais sa représentation était compatible avec le texte, elle était possible. Cet été, j'ai proposé comme petit boulot à ma fille, qui a 16 ans, d'archiver mes sons. Je lui ai dit : « Tu écoutes les bandes et puis tu notes ce que c'est. » Elle a commencé, elle notait, mais quand on relit ses notes par rapport à ce qu'était en réalité la prise de son, je ne peux rien en faire. Ce sont ses images à elle. C'était très touchant. Ses notes sont très intéressantes, mais elles ne peuvent absolument pas me servir.

Comment fabrique-t-on un univers sonore au théâtre ?

Ça dépend avant tout du projet. C'est évidemment le projet d'un metteur en scène, mais il y a aussi le choix d'un texte et d'un auteur. Puis il y a aussi des interprètes qui sont là et qui apportent des choses. Ma question, c'est toujours de me demander comment je peux m'inscrire dans ce projet ?

Ça m'est arrivé de travailler et qu'il n'y ait pas de sons. C'était un Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*. J'ai fait un tas de propositions et je les éliminais au fur et à mesure. Rien ne fonctionnait sauf un petit son, c'était un tout petit écoulement d'eau. Il ne nous a pas semblé intéressant de le garder. Pourquoi ? Parce que la mise en scène induisait déjà beaucoup de choses qui n'étaient pas le texte. Il

y avait ce rapport à l'eau par exemple, qui était de l'ordre ou du baptême ou du dernier sacrement. Quelque chose qui était déjà joué avec l'eau, donc chaque fois que je ramenaient une matière aquatique, j'étais dans le pléonasmie. L'espace scénographique était déjà très marqué, c'était un plateau légèrement en pente, lieu de passage et de rencontre du dealer et du client. Chaque fois que je me lançais sur une piste, elle était gênante et pas juste. Ce qui fait qu'au final, on a décidé de ne rien mettre. Mais ça n'a pas été un échec pour moi parce qu'on a vraiment mis en jeu ce que je proposais, il y a eu un gros travail pour arriver, au final, à dire non. Si on ajoute du son sans nécessité, on fragilise le spectacle. J'ai fini par vouloir qu'il n'y ait pas de sons. J'en arrivais à la conclusion que l'objet tel qu'il était ne nécessitait pas autre chose.

Est-ce que c'est le réalisme sonore qui est gênant au théâtre ?

Non, parce que j'ai essayé aussi de travailler sur des choses complètement abstraites, mais j'ai du mal à faire la différence entre réaliste et pas réaliste. Yann Paranthoën, preneur de son et réalisateur à Radio France qui travaillait sur des reportages, disait qu'un son, même si on voulait qu'il soit hyperréaliste, il fallait le « re-fabriquer ». C'est-à-dire le monter, le mixer, lui donner sa place dans un ensemble. Je ne fais pas vraiment la différence entre ce qui est réaliste et ce qui ne l'est pas. Je vais plutôt raisonner en termes d'espace, d'image, d'élément narratif. Si c'est du réalisme, c'est du réalisme. Dans le travail sur *May*¹ par exemple, où il s'agissait de traiter de manière sonore les travaux de la maison, les sons étaient hyperréalistes : j'ai enregistré les outils à l'atelier du théâtre et j'ai fait en sorte qu'ils soient le plus bruts possibles. Mais dans la manière dont ils étaient diffusés, on s'apercevait que tel son fonctionnait et tel autre ne fonctionnait pas, que le rythme était important.

Dans certaines scènes, c'était des clous et dans d'autres plutôt des scies, mais ce n'était pas forcément lié à l'action. Effectivement on a des éléments réalistes, mais c'est la manière dont ils sont traités et dont ils sont diffusés qui est importante, peu importe qu'ils soient réalistes ou pas. Les sons réalistes induisent des choses qui ne le sont pas et les sons qui ne le seraient pas *a priori* induisent des images

1. *May*, d'après un scénario d'Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

qui elles le sont. On est dans la mise en jeu. Je dis souvent que ce qui m'intéresse, c'est de donner à jouer. Le son, la technique peuvent être générateurs de jeu.

Il y a dans *Le Quart livre* de Rabelais, ce fameux passage sur les paroles gelées : les héros qui naviguent entendent, venant on ne sait d'où, des bruits effrayants de cris et de guerre, et ce sont les bruits et les paroles d'un combat naval qui a eu lieu l'année précédente et que le grand froid a gelés. Et comme le temps se radoucit, les paroles gelées fondent et se font entendre. Est-ce que c'est ça, le son au théâtre ?

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est le rapport à la mémoire. À la fois la mémoire immédiate, on peut s'amuser avec des répétitions, des choses entendues, pas entendues, et aussi la mémoire collective, enfin, une mémoire culturelle.

Effectivement, il y a un côté gelé mais qui reste vivant. Si on reprend l'exemple des outils, on a commencé à travailler avec les vrais outils en coulisse et quand on a amené les sons enregistrés, on s'est vite aperçus que c'était cette direction qu'il fallait prendre et que les sons réels fonctionnaient en tout cas moins bien que les sons enregistrés. Les sons sont gelés, mais dans la manière dont ils sont mis en jeu, ils prennent vie.

Il y a une autre piste qui m'intéresse et que j'ai eu l'occasion d'expérimenter, c'est justement des sons qui évoluent en fonction du jeu, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas figés. Si on intervient, ne serait-ce que sur un volume par exemple, on agit déjà sur un paramètre du son qui va le faire vivre. Et on peut agir comme ça sur beaucoup d'éléments : la fréquence, l'épaisseur du son, la vitesse, le déplacement dans l'espace, etc. Il y a des compositeurs qui travaillent, dans tout le courant de la musique mixte par exemple, sur des évolutions de sons en temps réel et c'est très intéressant. J'ai eu l'occasion de faire des essais.

Est-ce qu'on peut prendre quelques exemples précis ?

Par exemple, dans le spectacle de Michel Jacquelin sur lequel j'ai travaillé, il y avait dans le décor une planche dans un mur. La planche

bougeait. Les comédiens la prenaient et ils la tiraient, ils la sortaient du mur. Pour fabriquer le son de la planche, j'ai enregistré un aspirateur et j'ai modulé la vitesse. Dès que le comédien prenait la planche, ce son l'accompagnait. À l'aide du logiciel Max/MSP – un outil créé à l'IRCAM, qui sert beaucoup en musique contemporaine –, et d'une tirette, je pouvais suivre le mouvement de la planche déclenché par le comédien. Évidemment, la première fois, ça a un effet comique mais vu que la planche fait vraiment partie du jeu, ça fait de moins en moins rire. Par contre, dès qu'on entend le bruit de l'aspirateur, tout le monde regarde la planche.

Comment peut-on qualifier cette démarche ?

C'est une question de code. Le code du texte, le public le connaît et dès qu'on va chercher à travailler avec un autre type de narration, il faut absolument donner des codes aux spectateurs pour qu'ils puissent les reprendre. Avec le son, on peut donner ces codes. On peut en inventer, mais on peut aussi jouer avec ces codes, on peut tricher avec ces codes, ça devient très riche.

Pour revenir à notre planche qu'on tire et qui fait un bruit d'aspirateur quand on la tire, on l'a dit, on a changé l'image sonore, elle est propre à ce geste-là, à ce théâtre-là, à cette scène-là. Comment on peut qualifier ça ? C'est-à-dire, on franchit quel pas ? Un pas poétique ? On a franchi un pas dramatique ? Pourquoi on le fait ?

Il y avait aussi d'autres éléments : un frigo qui faisait un bruit de chien, un four à micro-ondes qui faisait un bruit de machine à laver, on était dans un univers déréalisé. Et ce n'était pas le son de la planche qui créait cette déréalisation, c'était l'ensemble.

Quand je dis donner à jouer, là évidemment, les comédiens, c'est du pain bénit pour eux. Ils peuvent jouer avec les éléments. Ce qui était intéressant dans ce travail-là, c'est que ces objets étaient dispersés dans l'espace. En fait, c'est la somme de tous ces petits sons qui donnait une unité à l'espace. Les sons, même s'ils étaient très typés, restaient cohérents les uns par rapport aux autres. C'était clair qu'on était dans une cuisine ou quelque chose qui s'apparentait à la cuisine, ou en

tout cas un intérieur fonctionnel. C'est cette multiplicité d'objets qui faisait qu'on décrivait l'espace.

Est-ce qu'il y avait une évolution ?

Oui. Il y avait une évolution, mais avec d'autres sons. Ces objets étaient là mais c'était des points de rendez-vous. Évidemment, on ne passait pas deux heures à faire bouger des objets. Mais il y avait d'autres matières qui arrivaient pendant le spectacle.

Est-ce qu'avec du son, on peut raconter une époque comme avec un costume, par exemple ?

Là, les travaux de Murray Schafer sont intéressants... Il y a quand même des sons très typés. Si on entend un combat et qu'on entend des bruits d'épées, on va associer. Évidemment, au temps de Molière, on n'enregistrait pas les épées, mais ce son-là, on l'a dans l'oreille, il est typé.

J'ai travaillé à Castelnau. C'est un château sur les bords de la Dordogne où il y a une collection de machines de jet. Ils ont décidé de faire une maquette qui reproduisait le siège de Castelnau. Ils voulaient faire vivre la maquette avec des lumières et du son pour l'arrivée des premiers occupants, la mise en place du siège, comment à l'intérieur on se débrouille, parce que le siège, ce n'est pas le siège du château, c'est le siège de la cité. Un siège qui pouvait durer des mois et des mois. Et puis, l'attaque finale et la défaite du château, puisque c'est historiquement ce qui s'est passé. J'étais bien embêté. Comment identifier le bruit d'une machine de jet ? Comment reconstituer le bruit d'un village au Moyen Âge ? On est obligé de l'inventer. Dans le cas du siège, la forge était sans doute assez importante, donc ça, c'est un élément sonore. Mais si je détache ce son de la maquette, si je le fais écouter à quelqu'un d'autre, il ne le situera pas forcément dans une époque. C'est difficile. Pour ce qui est proche de nous, je pense qu'on doit pouvoir trouver des éléments sémantiques assez forts, au-delà, ça devient compliqué. La musique permet plus facilement d'identifier une époque tout de suite, à condition d'en partager la culture.

Quelle place faut-il accorder au son dans la fabrication d'un spectacle ?

Il y a deux questions : comment je me situe dans le travail et comment le son se situe au théâtre ? Pour moi, la question c'est toujours comment être en phase avec le plateau, c'est une question vitale. Comment ça se passe par rapport à la lumière, au décor. Pour répondre à la deuxième question, il faut redire que c'est une profession qui est arrivée tard dans l'histoire du théâtre. Je le vois dans la gestion des budgets par exemple. C'est historique. Et on peut très bien faire du théâtre sans son. Le cœur du théâtre, c'est le plateau, et si pour être en phase avec le plateau, il n'y a pas besoin de son, n'en mettons pas. Mais posons-nous la question. C'est un peu le problème des metteurs en scène, la question de l'univers sonore. Cette question est rarement posée. Quand je regarde le programme du Festival d'Avignon, par curiosité je regarde qui est là, pour rencontrer des copains : musique, il y en a de temps en temps, mais le son, sur 50% des spectacles, il n'y en a pas.

Le son n'est pas signé, mais il y en a dans les spectacles.

Le problème n'est pas la reconnaissance. Je ne suis pas frustré de ça. Mais ce qui me dérange, c'est que si le son n'est pas signé, quitte à ce que ce soit le metteur en scène qui ait fait le son, ça veut dire qu'il n'y a pas forcément de pensée derrière et que cette question-là n'est pas prise en compte.

Mais il faut dire que de plus en plus de metteurs en scène utilisent le son comme un des éléments importants, au même titre qu'un comédien. Là, j'entame un travail avec un metteur en scène, Colette Froidefont. Sa demande est de travailler sur une distance que peut avoir le comédien par rapport au texte. C'est-à-dire que le texte soit parfois dit en off. Cela revient à lui trouver une forme qui ne soit pas liée au corps du comédien. C'est un travail particulier par rapport au corps : l'histoire d'un personnage qui est petit (le comédien doit mesurer 1m40) et le thème c'est : comment peut-on grandir ? Comment le texte peut quitter le corps ? Je ne sais pas ce que ça va donner mais c'est un axe de travail intéressant. C'est presque comme si le son était un autre personnage.

Est-ce que la complexité technique grandissante du son est un obstacle à la bonne entente et à la complicité avec le metteur en scène ?

C'est la question de l'outil. Dans le domaine du son, les outils ne sont absolument pas adaptés. Il n'y a pas d'outil développé et conçu pour le théâtre. On a des outils qui viennent de la sonorisation, du studio. Par exemple, la gestion d'une multidiffusion : on détourne les consoles, on utilise les auxiliaires des groupes, mais on n'a pas d'outils qui ont été pensés pour ça. On peut faire de plus en plus de choses techniquement, mais comment faire pour que nos outils soient aussi souples que les outils des machinistes par exemple. Ça ce n'est pas résolu, c'est vraiment une question très importante.

Cette question d'outil va aussi formater la manière dont on travaille. Si j'étais peintre, je choisirais de l'aquarelle ou de l'huile, du fusain, peu importe, mais le choix de la technique que j'utilise va évidemment influencer mon travail final. Les gens qui font du son n'en sont pas forcément conscients. Ils utilisent des outils parce qu'ils sont à la mode, censés être les « meilleurs ». Cette question de la subjectivité du choix d'un outil est rarement prise en compte dans le travail du son. Pour revenir à la question de la communication entre le metteur en scène qui n'est pas forcément compétent en son et l'hyper-compétence du technicien, il faut qu'ils arrivent à se comprendre. J'ai une anecdote, j'ai travaillé avec Jean-François Duroure, qui est chorégraphe, on était en Hollande. J'avais un plan à la face et un plan au lointain, et j'avais décalé le plan à la face pour qu'il soit en phase avec le plan au lointain, c'est-à-dire pour qu'on ait vraiment l'impression que le son vienne du cyclo, du lointain, ce qui aide en plus les danseurs. Jean-François me dit : « Monte, monte, ce n'est pas assez fort. » Je monte, je monte. « Monte, monte, ce n'est pas assez fort. » Et puis, je monte, je monte et je me dis là, ça va. « Monte. » J'ai continué à monter, le technicien est allé chercher un sonomètre, on était à plus de 100 décibels. Là, j'ai dit : « Jean-François, ce n'est pas possible. » Il m'a répondu : « Mais non, il faut plus fort, on n'est pas dans le son. » Et c'est au moment où il m'a dit « on n'est pas dans le son » que j'ai compris. Effectivement, le son venait de loin, donc j'ai enlevé les délais et là, il m'a dit : « Baisse, baisse, c'est trop fort. » Parce que ce qui l'intéressait, c'était cette proximité, cet enveloppement

qu'on peut avoir quand on a des enceintes dans la salle. Alors que si ça vient du lointain, on a une distance. J'ai compris sa démarche. Le tout, c'est de se comprendre. Évidemment, Jean-François ne savait absolument pas ce qu'était un délai, ni pourquoi les enceintes sont là. Il faut arriver à avoir un langage commun, des références communes. Or, au niveau du sonore, on manque de vocabulaire. En plus, on est en pays francophone, donc on a des expressions qui sont vraiment francophones, mais quand on travaille avec des anglophones, c'est encore pire, parce que eux parlent de couleur, par exemple, pour les sons. Quand on va parler d'un son gras ou d'un son acide, si on traduit littéralement, ils ne vont pas comprendre. Même pour communiquer entre nous, on manque de vocabulaire. Parler de la couleur d'un son, ça n'est pas évident.

On manque de vocabulaire parce que précisément, ce qu'on demande à l'univers sonore, c'est un peu l'objet de cette discussion, c'est quelque chose qui est assez difficile à formuler, parce que c'est d'abord une sensation, d'abord une chose sensible.

On ne peut pas attraper un son. Un son n'a de sens que dans le temps de son déroulement. C'est aussi un rapport au temps, contrairement à l'image. L'éclairagiste va faire une proposition, on va s'arrêter avec le comédien dedans, sans le comédien, mais l'image reste. On va travailler sur une image, on va rester à travailler pendant trois quarts d'heure, mais au niveau du son, on ne peut pas l'arrêter, sinon il n'y a plus de son. Donc, c'est quelque chose d'immatériel.

Le théâtre est le dernier lieu où le son peut bouger ?

On joue avec l'espace. Je repense à un acousticien à l'ENSATT : c'était un jour où je travaillais sur un atelier de multidiffusion avec des élèves de deuxième année. Ceux de première année travaillaient avec cet acousticien sur la directivité des enceintes. Tout le travail qu'ils faisaient, c'était pour voir, en fonction justement de différents types d'enceintes, par rapport à l'acoustique d'une salle, comment on pouvait avoir une couverture homogène, quel est le bon placement ? Je lui ai dit de venir voir ce qu'on faisait. L'atelier que je proposais

était une réflexion sur l'espace et la multidiffusion : comment on peut créer un espace sonore en multidiffusion ? Quand il est entré dans la salle et qu'il a vu des enceintes tournées vers le mur ou accrochées n'importe comment, il s'est dit : « À quoi je sers ? » Effectivement la question de la couverture n'est pas notre unique problématique et ce qui était intéressant dans sa réflexion, c'est qu'en fait, on entend toujours la source, et donc même si je positionne mes enceintes, quelque part, quand je vais à un concert amplifié, j'écoute les enceintes. Si je ferme les yeux, le son vient des enceintes.

Est-ce que le son n'a pas un statut un peu particulier, du fait qu'il est enregistré, par rapport à tout ce qui se fait au théâtre qui est vivant ?

Le son doit s'inscrire dans cette donnée spécifique. Comment ? On ne refait pas la bande tous les soirs. Le travail de la régie fait partie du travail du son. Sur quels paramètres peut-on agir pour s'inscrire dans ce vivant-là ?

Au théâtre, la référence sonore, c'est la voix du comédien. Un comédien n'est pas une machine, d'un jour à l'autre, il faut le suivre. C'est aussi le problème des niveaux qui sont notés, des mémoires qui sont faites. J'ai arrêté d'être rigoureux sur les mémoires parce que – sauf peut-être en danse, où les danseurs ont besoin de repères –, on enregistre une mémoire, on l'essaie en répétition, ça marche une fois, deux fois, puis on va passer à une autre scène, on va travailler un autre moment du spectacle ; et quand on y revient, ce n'est plus possible, parce que les comédiens ne sont plus exactement dans la même énergie et parce que notre écoute aussi a changé. Quelque chose qui nous semblait cohérent et juste ne marche plus. Il faut donc accepter une certaine souplesse, c'est elle qui paradoxalement rend le son enregistré vivant.

Comment en es-tu arrivé à faire du son au théâtre ?

Je suis tombé dedans quand j'étais petit. Mon père était déjà régisseur de théâtre. Dans les années 70, le titre de régisseur son n'existait pas. À l'époque, même en lumière, je me souviens d'avoir vu mon père travailler sur les jeux d'orgues à auto-transfo où il y avait six circuits et deux préparations. Et puis après, il y avait un

deuxième jeu avec des manettes, et comme il ne pouvait pas s'occuper des deux en même temps, c'était ma mère qui l'aidait. Moi, j'étais gamin. Comme évidemment la compagnie n'avait pas de studio, mon père faisait le son à la maison. Il avait un Thompson, je me souviens. Ce magnétophone m'impressionnait. J'ai toujours été sensible au son, à la musique. Ma mère m'a montré des photos où j'ai 14 ans, c'était la première fois que j'allais à Paris. Pour cette occasion, j'avais un petit magnétophone à cassettes et un micro. Et c'est une photo où je suis dans le métro en train d'enregistrer la fermeture des portes. Après j'ai eu pas mal de difficultés scolaires, j'ai fait de l'électronique, puis une spécialisation en maintenance audiovisuelle. Dès que j'ai eu fini cette formation, j'ai fait du théâtre. J'ai fait du théâtre sans chercher à faire du son particulièrement. J'étais avec un copain qui faisait de la lumière, alors j'ai commencé à faire de la lumière. Voilà.

Propos recueillis par Laurent Caillon et Dyssia Loubatière.

Comment parmi les paroles gelées
Pantagruel trouva des mots
de gueule

Le pilote répondit : « Seigneur, ne vous effrayez de rien. Ce lieu est l'extrémité de la mer glaciale, sur laquelle au commencement de l'hiver dernier s'est déroulée une grosse et mauvaise bataille entre les Arismapiens et les Nephelibates. À ce moment gelèrent en l'air les paroles et les cris des hommes et des femmes, les chocs des masses d'armes, les heurts des armures et des protections des chevaux, les hennissements et tous les vacarmes d'un combat. Maintenant que la rigueur de l'hiver est passée, suivant la sérénité et l'air tempéré du beau temps, elles fondent et sont entendues. – Mais pourrions-nous en voir une ? Je me souviens avoir lu que près de la montagne où Moïse reçut la loi des Juifs, le peuple voyait les voix physiquement. – Tenez, tenez... Voyez celles-ci qui ne sont pas encore dégelées. » Alors il nous jeta sur le pont une brassée de paroles gelées, elles avaient l'air de dragées en forme de perles de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots de gueule [rouge], des mots de sinople [vert], des mots d'azur, des mots de sable [noir], des mots dorés. Après avoir été un peu réchauffés dans nos mains, ils fondaient comme de la neige, et nous les entendions réellement. Mais nous ne les comprenions pas. Car c'était une langue barbare. Excepté un mot assez volumineux qui, frère Jean l'ayant réchauffé entre ses mains, fit un son pareil à celui des châtaignes jetées dans la braise sans avoir été entaillées quand elles éclatent, et qui nous fit tous tressaillir de peur.

Entretien avec Laurent Caillon
à propos de musique

(8 février 2008)

La musique, langue des émotions

Dans l'Antiquité, théâtre et musique étaient inséparables. Qu'en est-il aujourd'hui ?

La musique a très vite été associée au théâtre soit par le chant, soit instrumentalement, à tel point qu'au xvii^e siècle, notamment dans le théâtre classique, les pièces, comme celles de Molière, avaient la plupart du temps de la musique, sous forme d'intermèdes, en alternance avec les scènes de théâtre proprement dites. Et puis, bizarrement, il y a eu une période, au xix^e siècle, où la musique a disparu du champ théâtral pour réapparaître progressivement au début du xx^e siècle. Et encore, à une place toute relative. Vilar disait : « Le moins possible, de la musique au début, dans les inter-actes, mais pas de fanfreluches. » Il disait la même chose pour la lumière et pour le son. Maintenant, on utilise la musique enregistrée la plupart du temps et ce pour des raisons financières. Mais il arrive qu'on écrive des musiques originales pour le théâtre.

En dehors des problèmes de budget, pourquoi choisit-on d'écrire une musique plutôt qu'utiliser une musique déjà existante, ou inversement ?

Cela dépend essentiellement de la volonté du metteur en scène. S'il n'a pas une volonté particulière, je commence à puiser dans le vivier existant. Il y a tellement de belles musiques qu'il est difficile de dire qu'il n'y a rien qui corresponde à ce dont on a besoin. Mais parfois, si rien ne se rapproche de ce qu'on veut, il faut écrire. Mais il faut savoir rester modeste pour ne pas faire de l'écriture musicale un

enjeu en soi. Le fait d'écrire permet de choisir les instruments et de réaliser plus vite ce qu'on réalise de toute façon aussi avec une musique déjà existante, c'est-à-dire créer une *musique originale* au théâtre. Que l'on diffuse une musique qu'on a écrite spécialement ou qu'on diffuse une musique déjà existante, à partir du moment où on la diffuse dans un contexte théâtral, cette musique devient une musique originale. Elle fait corps avec l'idée théâtrale, elle s'en imprègne au point de la refléter quand on la réécoute. J'aime cette idée-là.

Qu'est-ce qui explique l'engouement des spectateurs pour les bandes originales de films ou ce vif intérêt pour la musique à la sortie des spectacles ?

C'est la charge émotive. Si on arrive à créer, ce qui me paraît le plus important, l'émotion, on a gagné : on a créé cette musique originale, c'est-à-dire une musique qui est totalement adaptée aux propos qu'on veut tenir. Au cinéma, quand Stanley Kubrick utilise Haendel ou Schubert dans *Barry Lindon*, il crée « la musique originale de *Barry Lindon* ». Mais la musique seule, s'agissant du cinéma ou du théâtre, n'est pas suffisante. C'est dans un contexte et à un moment donné que la musique va avoir une fonction. C'est dans la manière dont elle est associée à l'idée et à l'image théâtrale.

Dans ce processus, sa fonction première, et la plus importante, c'est l'émotion. La capacité d'émotion est telle, reliée à l'image, que ce serait dommage de s'en priver. Mais si le comédien, le décor ou la lumière portent suffisamment cette émotion, il ne faut pas mettre de musique. C'est comme ça que j'ai envie de travailler.

La musique est aussi expression du temps ?

Oui, la musique permet bien sûr de « raconter » du temps. On l'utilise souvent pour cela au théâtre. En l'adossant à l'image d'un rideau en mouvement, par exemple, on crée du temps qui passe, un temps qui va bien au-delà du temps réel que le rideau met à passer. Si on n'en diffuse pas, on crée à l'inverse un effet de suspension du temps. La musique est donc toujours liée à une image. Le cas contraire est rare. On en fait l'expérience quand on diffuse de la musique dans le noir.

C'est ce qu'on a fait pour *Conversations avec ma mère*¹. On a obtenu un effet d'arrêt sur image. On diffusait de la musique, mais on ne voulait pas raconter d'ellipse précise (« une demi-heure plus tard », « un jour après » ou « cinq mois ont passé »). C'était simplement après, un peu plus tard : un temps indéterminé. Parfois, c'est le texte qui nous racontait combien de temps avait passé. Ici, la musique quittait sa fonction temporelle de base pour être utilisée à contretemps si on peut dire. Elle n'exprimait pas de temps précis, elle portait une humeur, celle de la fin d'une conversation ou celle du début de l'autre. Elle était en fait l'expression d'une continuité morcelée, comme s'il n'y avait eu qu'une seule conversation entre cette mère et son fils.

On parle quelquefois de décor sonore ?

La musique seule ne peut pas créer un décor, contrairement au son. Mais on peut créer de l'espace en diffusant de la musique. Selon la musique que l'on utilise et selon la manière dont on la rapporte à la scénographie ou à un élément de la scénographie, on peut arriver à créer de l'espace. Par exemple, sur *Les Heures blanches*², il y avait une voiture sur le plateau. Quand on m'a demandé d'écrire la musique, j'ai proposé de sonoriser le moteur de la voiture au violoncelle, j'ai créé de l'espace avec ça. La voiture ne bougeait pas sur le plateau mais avec la musique, elle se mettait en mouvement. Tous les débuts de morceaux étaient des *glissando* qui imitaient le moteur. Juste à la fin, il y avait une mélodie qui pouvait enfin se formuler. C'était ma manière à moi de résoudre la psychanalyse de cet homme. Je créais de l'espace, mais pas continûment et pas seul : s'il n'y avait pas eu la voiture sur le plateau, mes histoires de *glissando* n'auraient pas marché. Les gens avaient l'image de la voiture, le comédien entra dans la voiture, il fermait la portière et moi, je faisais démarrer la voiture, alors évidemment on voyageait. Puis il ressortait et une autre séquence commençait. La musique nous avait transportés d'un point à un autre, d'une séance à l'autre.

Sur le plateau, quels rapports les comédiens ont-ils avec la musique ?

Il y a deux catégories de comédiens, ceux qui aiment la musique au

1. *Conversations avec ma mère*, d'après un scénario de Santiago Carlos Ovés, mise en scène Didier Bezace Théâtre de la Commune (2007)

2. *Les Heures blanches*, d'après *La Maladie humaine* de Ferdinando Camon, mise en scène Didier Bezace Théâtre de l'Aquarium (1984, reprises en 1987 et 1991)

théâtre et ceux qui ne l'aiment pas. Évidemment, avec les premiers, il n'y a pas de problème, on trouve avec le metteur en scène ce qui est le mieux. C'est plus problématique quand le comédien n'aime pas la musique. Parfois, le metteur en scène veut de la musique et il faut mettre en place quelque chose qu'il ne peut ou ne veut pas prendre en charge lui-même : faire chanter des comédiens ou leur faire dire un texte sur de la musique. S'ils n'ont pas envie de le faire, ils te mettront toujours dans l'embarras. Il faut alors arriver à les séduire et à les convaincre, les assurer que ça ne les met pas en danger, au contraire. Le problème n'est jamais quantitatif. Il serait plutôt de ne pas se priver de quelque chose dont on sent que cela peut apporter un incontestable plus au spectacle.

Tu as écrit plusieurs musiques de spectacle avec Teddy Lasry. Comment fonctionne votre binôme ?

J'ai contacté Teddy Lasry quand Jacques Nichet m'a demandé d'écrire la musique des chansons des *Marchands de caoutchouc* d'Hanokh Levin. Le texte contenait des chansons en hébreu sur une musique originale. La traduction faisait qu'on ne pouvait pas utiliser la même musique, il fallait donc en écrire une autre. Teddy est un fin connaisseur de la musique yiddish, mais surtout un excellent clarinettiste. On a commencé comme ça. On a collaboré de manière complémentaire : j'ai écrit la mélodie des chansons et lui, les arrangements. On a cosigné la musique.

Selon les projets, on fonctionne ensemble différemment. Pour *Le Square*¹ de Marguerite Duras, par exemple, il a ajouté un autre instrument, la clarinette, à partir d'une proposition de violoncelle. Pour *May*², je suis arrivé en lui disant : « Voilà, j'ai l'idée d'un petit thème pour guitare, j'aimerais que tu essayes sur ce thème différents instruments et on verra en répétition comment ça se passe, on est dans le flou le plus absolu, on ne sait pas s'il va y avoir 2 minutes 50 de musique, pas de musique, beaucoup de musique, mais *a priori*, on cherche autour de ça. » Et il s'en est emparé à sa manière. Moi ensuite, je m'arrangeais. Et c'est mieux ainsi, parce que si je lui donne trop d'informations, ou si on a les mêmes informations, il y a quelque chose qui ne se fait pas. Il garde toute sa liberté parce qu'il n'a pas

1. *Le Square*, de Marguerite Duras, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2004)

2. *May*, d'après un scénario d'Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

la charge de savoir à quoi ça va servir ; moi ensuite, j'ai la liberté de lui dire : « Ça, on peut le garder pour autre chose, par contre, je prends ça. » Alors évidemment, on écrit beaucoup de choses qu'on enregistre et puis après, on voit ce qui s'adapte au plateau et on se réadapte à la demande. Sur *May*, finalement, il y avait beaucoup de musique. Notre collaboration se fait dans le respect de ce que chacun sait faire. Moi, je suis plutôt un mélodiste et Teddy est plutôt un harmoniste. Nous avons une admiration réciproque de nos compétences respectives. Il n'y a donc pas de concurrence ni de surenchère. Nous avons le projet commun d'écrire la musique la mieux adaptée au projet théâtral.

Toi-même, comment t'es-tu retrouvé à faire de la musique au théâtre ?

Je me suis retrouvé au théâtre quand Didier Bezace a fait sa première mise en scène et qu'il m'a demandé si j'acceptais d'être musicien sur *Mademoiselle Else*¹ en 1983, dans un trio à cordes. Le décor était un petit bi-frontal avec au milieu une grande allée de gazon, de vrai gazon. Entre la chaleur des projecteurs et l'humidité, l'entreprise était périlleuse, en fragilisant notamment l'accord des instruments. Et cela a donné lieu à une chose qui est restée mémorable : tous les jours Didier entrait dans notre loge et nous disait : « Je vous en prie, messieurs, ce soir, la justesse. » On faisait ce qu'on pouvait. Ensuite, il y a eu *Les Heures blanches*. Après, Didier a souhaité élargir notre collaboration, ce qui s'est fait sur tous ses spectacles à partir de 1986. Il y a eu parallèlement dix ans de travail avec Jacques Nichet, plusieurs spectacles avec Jean-Louis Benoit et avec d'autres metteurs en scène, Jean-Yves Lazennec notamment, qui m'a permis d'écrire une musique pour *La Fugitive* de Jean-Pierre Sarrazac, un souvenir important pour moi.

Est-ce qu'il y a un spectacle où tu n'as pas pu faire ce que tu voulais faire ?

Je travaille à partir des désirs du metteur en scène, alors ce que je peux regretter, c'est de ne pas avoir satisfait le metteur en scène. Je mets toujours en jeu le fait qu'il peut ne pas y avoir de musique. C'est important de réfléchir à partir de ça. Il ne doit y en avoir que si on

1. *La Débutante*, d'après *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de l'Aquarium (1983)

sent qu'elle a une fonction intéressante, soit du côté de la théâtralité, soit du côté de l'émotion, sinon il ne faut pas en mettre. On se retrouverait dans un genre hybride, ce qui n'est pas bien. Il y a des genres parfaits comme l'opéra, il y a une fonction très conventionnellement réglée et nécessaire au cinéma. Ne pas mettre de musique au cinéma, c'est vertigineux. Les gens ne s'en rendent plus compte, mais quand ils sortent d'une projection, ils ne réalisent pas qu'ils ont entendu de la musique quasiment pendant toute la durée du film. Dans les films où il n'y a pas de musique ou très peu, comme les films de Bresson ou certains documentaires, cela crée un effet de fermeture, de dureté. La musique est un élément nécessaire pour rappeler le côté fictif, je crois. L'absence de musique crée un effet de réalité, de présent, qui nous fait oublier que c'est une histoire. Ce n'est pas le cas du tout au théâtre. Mais le théâtre doit ici « s'accommoder » de la manière dont notre perception musicale a été formatée notamment par les médias mais aussi dans les restaurants, dans les cafés, dans les magasins. Ce formatage se fait principalement en référence à ce qu'on peut appeler le fond sonore, c'est-à-dire une musique continue faite pour se mélanger au tissu sonore du lieu dans lequel elle est diffusée. Craint-on que le silence angoisse les gens ? Pense-t-on que la musique les rassure à ce point ?

À propos du silence, que te suggère cette citation d'André Comte-Sponville, dans son *Dictionnaire philosophique* : « Un bruit peut être silencieux, comme un silence peut être sonore. »

Ce paradoxe me plaît bien sûr. Je crois qu'on peut raconter en musique un silence et je crois qu'un silence, dans un contexte particulier, peut devenir l'expression d'une musicalité. On a coutume de dire que le silence « après Mozart » est encore du Mozart. Le silence, entre les musiques que l'on peut utiliser, est très important. J'aime beaucoup travailler la musique pour arriver à du silence. La base de travail d'un univers sonore au théâtre, c'est le silence du plateau. Mais un plateau n'est pas du tout silencieux. On donne comme convention aux gens que c'est ça, le silence. Et donc, la musique va venir consciemment perturber ce silence pour y revenir.

Il y aurait un mauvais emploi de la musique ?

Le principal reproche que je peux faire, c'est d'en utiliser trop. L'inconvénient de l'usage immodéré de la musique, c'est, d'une part, de se priver de l'émotion, parce qu'on ne peut éprouver de l'émotion sur une durée longue et, d'autre part, de mettre le texte musical en concurrence avec le texte théâtral. Ce qui n'est pas souhaitable. Le spectateur ne sait plus quoi « entendre ». La continuité musicale place la musique quasiment sur le même plan que la lumière, sauf que la lumière est beaucoup moins bavarde que la musique. C'est là où sa continuité est gênante, elle raconte trop de choses. On se demande souvent pourquoi une musique convient et pourquoi une autre ne convient pas. C'est que dans un cas, elle raconte la juste chose, et dans l'autre, si elle est trop mélodique, trop ci ou trop ça, elle est trop bavarde. Et elle raconte quelque chose qui a déjà été raconté par le texte, ou qui va l'être. Et ça, ce n'est pas possible.

L'autre point, c'est que la musique peut être inappropriée, mais c'est difficile à dire car on peut vouloir créer un effet non conventionnel : rappelons que la musique n'a pas de sens, comme le disait Stravinsky. C'est un vieux débat, celui des tonalités qui font que, si on entend un merveilleux accord mineur, on va le trouver plus triste qu'un merveilleux accord majeur, alors qu'il y a des musiques écrites en mineur qui ne sont pas tristes et des musiques écrites en majeur qui ne sont pas gaies. Le sens qu'elle prend au théâtre ne lui vient pas d'elle-même. Tout l'intérêt du travail est dans l'alchimie, souvent intuitive, du mélange de son caractère propre et du moment où elle est utilisée. Gérer son économie, sinon sa rareté, c'est rappeler encore le credo de sa non-nécessité, sans doute parce que c'est encore plus émouvant quand ça n'est pas nécessaire.

Cahier réalisé par le Théâtre de la Commune
Propos recueillis par Laurent Caillon et Dyssia Loubatière
Retranscrits par Dyssia Loubatière
Avec l'aide précieuse de Séverine Magois et Delphine Menjaud

Réalisation Bob Moulin
Illustration Marc Daniau
Achévé d'imprimer en juin 2008 par l'imprimerie La Compo-photo
Dépôt légal juin 2008
N° de licences 931142-43-44

7 €