

De l'utilisation des projecteurs automatisés...

*** Philippe Warrand

L'an dernier, à l'époque du Festival d'Avignon (AS n°155), nous évoquions *Le Roi Lear* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes et la rencontre avec l'éclairagiste du spectacle, Philippe Berthomé. Dernièrement, une rencontre fortuite, et tout recommence par un échange !

Philippe Berthomé : ... Je commence bientôt un opéra. C'est au Palais Garnier, si tu veux passer...



Vue de projecteurs asservis sur le plateau de l'Opéra Garnier - Photo © Philippe Warrand

Philippe Warrand : ... Belle idée! ... Peux-tu m'en dire un peu plus ?

Ph. B. : Il s'agit d'une création autour du roman *Melancholia* de Jan Fosse. La scénographie est une toile tendue sur un cadre souple, qui peut être plafond, devenir mur ou se tordre pour faire diverses formes suspendues ou posées au sol.

C'est "l'espace mental" du personnage principal. Cette toile est entourée par des murs hauts de 8 m. Cet espace est réduit et proche du proscenium. Concernant la lumière, les angles sont très fermés ; les latéraux et les rasants sont impossibles. Je compte travailler avec beaucoup d'asservis, type *profile* -notamment une perche de contre-jour avec 13 machines collées l'une à l'autre (il y a juste la place pour faire le reset !)-. J'ai aussi à ma disposition le "rigging" normal du théâtre, le plafond préinstallé, bien fourni en asservis. Cette volonté de travailler avec des asservis est due au fait que nous serons en alternance entre deux spectacles (moins de re-réglages nécessaires à chaque remontage pour les répétitions et les représentations), et aussi à cause des nombreuses positions de la toile. Enfin, ces machines ont d'énormes possibilités dites dynamiques (mouvement de position en *live*) que j'ai encore peu utilisées au théâtre ou à l'opéra. Cette situation est due au manque de temps car, malgré de gros avantages, toute source de lumière a ses inconvénients : par exemple, enregistrer les palettes de positions sur les asservis type *profile* demande du temps.

Nous nous rencontrons pour la première fois, au Nord de Paris, dans les ateliers de l'Opéra devenus salles de répétition. Dans ce bâtiment des années 60', le décor y est installé, afin de pouvoir inventer et répéter les mouvements de cette fameuse toile. En effet, tout se manipulera à

la main, et même en partie "à vue". Les photos au mur des diverses positions de toile, imaginées par le scénographe sur maquette, donnent une vision claire de l'ampleur du projet. Si cette toile bouge autant, comment l'éclairer correctement ? Avec une installation de projecteurs traditionnels, il faudrait effectivement des centaines de découpes... ensuite, comment les régler par-dessus la toile, elle-même ?

Lors d'un service d'éclairage, installés devant les répliques des écrans des jeux d'orgues, Philippe et Christophe (le régisseur lumière) donnent, via le casque HF, les indications aux pupitreurs. L'équipe de l'Opéra a décidé de travailler avec un jeu, dédié aux traditionnels, et un autre, dédié aux asservis. Les équipes changeant en fonction du planning, la qualité de la prise de note de la conduite est fondamentale. C'est Stéphane -régisseur de scène du spectacle- qui, à la table d'à côté, est le "topeur" pendant les répétitions et représentations. À ses côtés, l'assistante à la mise en scène "maison" s'occupe des choristes, figurants et musiciens. Ce sont eux deux qui suivront le spectacle, en représentation et en tournée. Ils sont la mémoire vivante du spectacle.

La toile apparaît et devient la source de lumière principale de la scène. Philippe travaille l'acte 1, pendant lequel cette toile va bouger imperceptiblement pendant près de vingt minutes. Les asservis la suivent : la coordination des mouvements et des mémoires se répète, la dextérité s'acquiert. La toile est parfaitement éclairée pendant tout le mouvement. En regardant les écrans de contrôle, l'enchaînement des mémoires se lit précisément à la seconde.

Fin de la répétition : l'équipe de démontage arrive. Elle va démonter et ranger *Melancholia* pour mettre en place *Iphigénie*, qui se répète le lendemain matin. Et demain soir, le travail inverse...

Il aura fallu rendre possible ce travail de concert entre scénographes et éclairagistes de chaque création. *Iphigénie* étant un spectacle "lourd", alors que *Melancholia* se révèle "léger". Philippe a pu installer ses projecteurs là où il le voulait, et il ne sera pas nécessaire de les déséquiper chaque fois.

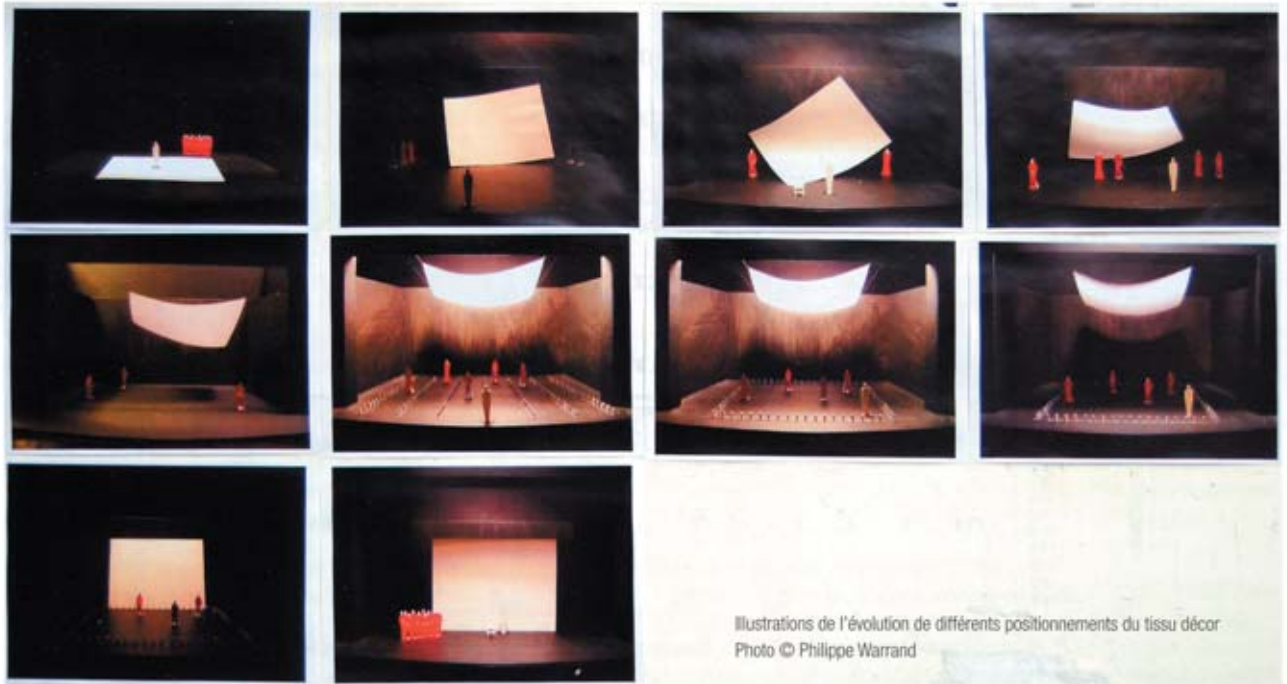
Ph. W. : C'est la première fois que tu travailles à l'Opéra ?

Ph. B. : Je travaille pour l'opéra depuis environ dix ans en France et à l'étranger. C'est la seconde fois à l'Opéra de Paris. En 2004, j'ai découvert l'immense plateau de l'Opéra Bastille ; aujourd'hui, c'est le Palais Garnier. Il y a un côté magique dans ce théâtre chargé d'histoire, le lieu m'a immédiatement séduit.

Ph. W. : L'usage des automatiques était-il vraiment nécessaire sur ce spectacle ?

Ph. B. : Oui, cette fois-ci, les automatiques sont indispensables pour la manière dont on éclaire ce spectacle. Il y a beaucoup de

ACTUALITÉ DE LA SCÉNOGRAPHIE N°160 AOÛT 2008



Illustrations de l'évolution de différents positionnements du tissu décor
Photo © Philippe Warrand

mouvements de machines, à vue. Je suis finalement très content du résultat, d'avoir pu utiliser un petit peu le potentiel de ces machines, et non seulement pour simplifier la problématique de l'alternance.

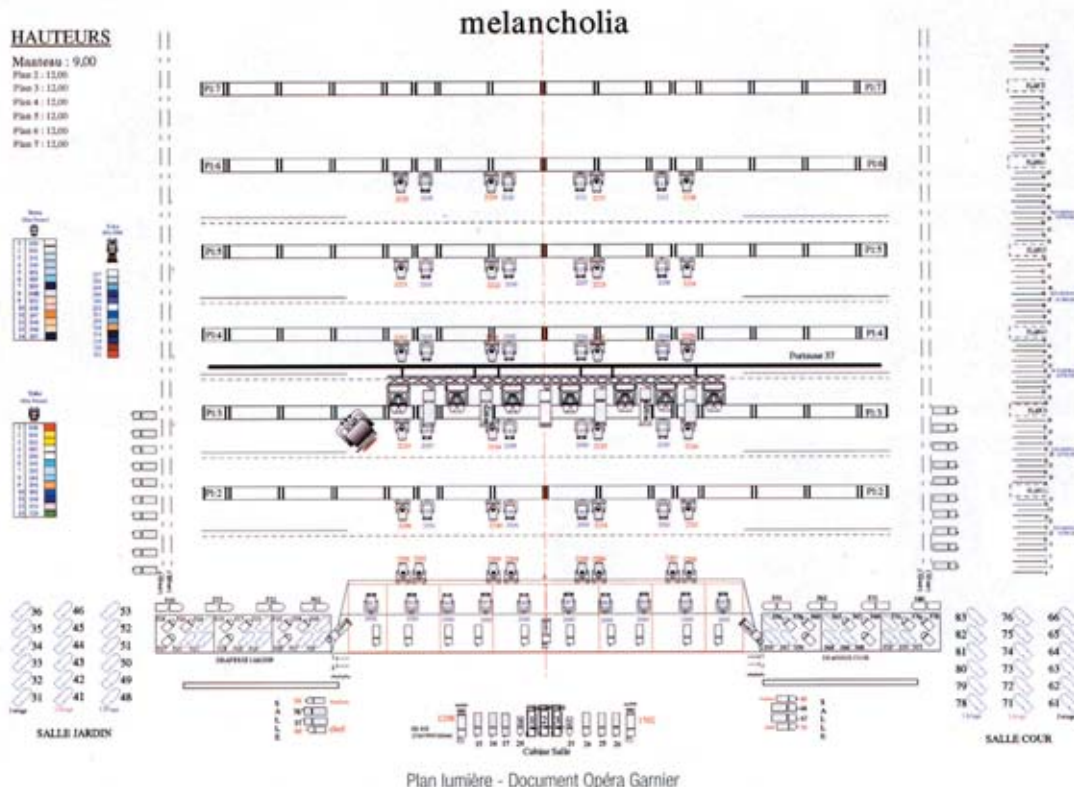
Concernant le temps de travail, l'asservissement des sources lumineuses permet d'alterner les spectacles beaucoup plus facilement. Une fois la création terminée, tout est encodé et extrêmement facile à reproduire. Mais pendant la création, l'encodage demande du temps et malheureusement, on n'a pas tant que ça. Le temps, c'est le nerf de la guerre !

À Londres, au Coven't Garden, les régisseurs ont mis au point un système virtuel de réglage pour les asservis en studio, avec la projection en vidéo de la scène et du décor. Ce système informatique est relié à un jeu d'orgues simulant le *live*. Ils m'ont proposé des séances de réglage trois mois avant le montage du spectacle *Pelléas et Mélisande*. Une fois rendu sur le plateau, j'ai été très surpris de la précision du rendu des sources comme les Fresnel ou PC sur lyre. Concernant les découpes, cela nécessite encore des améliorations, mais j'ai vraiment gagné beaucoup de temps. Bien au point, ce système peut résoudre ce besoin de temps, crucial et nécessaire à la création lumière.

Ph. W. : As-tu le choix des machines ?

Ph. B. : Je suis obligé de respecter la fiche technique du lieu. Concernant l'Opéra de Paris, ils sont largement fournis. Ensuite, si j'ai besoin de

machines spécifiques, je peux la demander, et si le budget le permet, ils la louent. Ce sont les chefs électro qui choisissent et achètent les machines, ils définissent leurs critères selon les besoins de tous les éclairagistes accueillis, je pense que l'avis des concepteurs est entendu. Sur *Melancholia*, l'Opéra de Paris venait de faire l'acquisition du Varilite VL 3500. J'avais entendu du bien de cette machine, (le zoom 10°/60° est bluffant !). Pour l'acte 1 et 3, je savais que j'allais éclairer "en froid" ; j'avais besoin de suivre la toile "à vue" et réaliser des effets -genre rotation de gobos-, c'était donc parfait. Par contre, au moment de la création, l'acte 2 devait être dans des ambiances "chaudes", voire colorées. Là, j'ai souhaité travailler avec de l'halogène. L'opéra ne possédait pas de découpes asservies halogènes. Très vite, j'ai parlé des Revolution d'ETC, car je les connais bien. Ayant également travaillé avec des Warp d'ADB, je connaissais aussi leur potentiel, dû à la rotation complète des couteaux, pouvant résoudre certaines positions de toile torsadées. Nous avons donc opté pour ces trois machines. De son côté, Pascal Boulanger -chef électro de Garnier- était très satisfait de pouvoir comparer les deux différentes découpes halogènes. Toutes ces machines ont leurs spécificités, leurs avantages et leurs inconvénients. J'ai trouvé une cohérence dans l'utilisation de ces outils de travail. La qualité de la lumière à décharge est indéniable. Par contre, un HMI (ou autre lampe à décharge), corrigé en "chaud", n'aura jamais, pour moi, la qualité d'un halogène, ni sa gradation.



Plan lumière - Document Opéra Garnier

Ph. W. : Je t'ai vu devoir retoucher régulièrement des réglages (je pense à ce contre-jour global qui évite la toile suspendue)...

Ph. B. : Très honnêtement, je me satisfais de ce minimum de précision. Ce n'est pas au millimètre près, mais c'est acceptable. Ces machines offrent par ailleurs de grandes possibilités. Quand au contre-jour global, je l'ai repris surtout car je n'avais pas assez de marge de sécurité : la toile avait des positions pouvant varier à chaque remontage et j'avais besoin d'être au plus près de la toile pour obtenir l'effet souhaité.

Ph. W. : Est-ce qu'un halogène peut se marier avec un HMI, par exemple, au niveau de sa puissance ?

Ph. B. : J'ai envie de dire qu'on peut marier ce qu'on veut, rien n'est interdit ! J'ai plutôt tendance à les utiliser à des moments différents. Si je mélange halogène et HMI, je corrige l'un vers l'autre : il est facile de refroidir l'halogène, mais il y a une perte de la puissance ; réchauffer un HMI est plus difficile.

Sur *Melancholia*, nous sommes plantés très haut (21 m) ; donc, un halogène corrigé "froid" s'essouffle un peu. D'un autre côté, la hauteur permet de gagner en ouverture et scénographiquement, c'est magique. Ça vaut la peine de sacrifier un peu de puissance.

En Avignon, à la Cour d'Honneur, à 19 m, deux années de suite, je n'ai pas manqué de puissance avec les Revolution. Finalement, cela dépend probablement de ce que l'on fait. En ce qui concerne le bruit de ventilation, il faut dire que les Warp et les Revolution sont des machines vraiment silencieuses.

Ph. W. : Comment cela va-t-il se passer en tournée ?

Ph. B. : En tournée, on utilisera, peut-être, d'autres machines, mais elles doivent avoir des caractéristiques similaires. Concernant *Melancholia*, le fait de ne plus être en alternance, me permet de remplacer une partie des asservis par du "trad". Par contre, pour faire les mouvements, je veux les mêmes qu'à la création. En résumé, je demande moins d'asservis, mais j'impose le type de machine.

Ph. W. : Les soucis de gélatines dans les changeurs de couleurs : c'est un souci qui n'existe plus avec la trichromie...

Ph. B. : J'ai beaucoup de mal avec la trichromie HMI, mais, paraît-il que c'est en progrès. Ceci dit, je n'ai pas eu à utiliser celle des VL, donc je ne peux pas vraiment en parler. L'avantage d'avoir des changeurs rouleaux sur les découpes halogènes asservies, c'est de retrouver les mêmes couleurs que sur le "trad". Par contre, il faut bien choisir ses couleurs et, surtout, dans quel ordre on les place (choix cornélien !) ; afin d'éviter des passages "à vue", ou d'être obligé d'éteindre la source pour changer la couleur, puis la rallumer. Une nouvelle trichromie sur halogène est sortie et semble très performante. Bien mis au point, si on peut avoir vraiment toutes les couleurs (y compris les pastels), il n'y aura plus "photo" avec les rouleaux. Ça ouvre de nouveaux horizons comme, par exemple, de pouvoir faire évoluer les teintes durant tout le spectacle, insensiblement, n'avoir à aucun moment une couleur stable...

Ph. W. : Parle-nous du temps de travail ?

Ph. B. : Le temps de travail était serré. L'alternance, c'est comme un rouleau compresseur, tu cours toujours. J'ai malgré tout eu assez de temps, car j'ai été très bien secondé par Christophe Bouteloup -responsable lumière- et par son équipe, mais aussi par Hubert Duquesne -régisseur général- et Stéphane -régisseur de spectacle- au plateau, qui ont fait le maximum pour me donner du temps. Concernant les librairies d'effets, je n'ai pas regardé le pourcentage, mais nous n'avons pas tout utilisé. Je dirais que c'était le processus normal de création. Je pense que l'on a passé plus de temps à régler les asservis que les trads. C'est assez logique puisque la création repose essentiellement sur ces machines et aussi, sur des poursuites qui sont en quelque sorte un asservissement manuel. Pour l'anecdote, il y a un moment dans le spectacle où notre fameuse toile chute, tombant au sol chaque fois différemment ; on a une position en mémoire, mais c'est trop imprécis ; donc, nous re-positionnons la machine doucement en live. C'est une manœuvre délicate et je remercie les pupitreurs de l'avoir exécutée. Un petit mot également sur



Vue du plateau en répétition aux ateliers de construction - Photo © Philippe Warrand



Le plateau de l'Opéra Garnier en cours de répétition lumière - Photo © Philippe Warrand

les poursuivants. C'est très sensible comme travail ; les poursuivants prolongent le travail de l'éclairagiste.

Ph. W. : Ta conclusion ?

Ph. B. : Globalement, j'ai été très satisfait par toutes ces machines, pas encore totalement parfaites, (heureusement, peut-être !). Mais derrière les machines, les décors.... il y a les hommes. Sans eux, rien ne se passerait. Je tiens à leur rendre hommage et les remercier pour l'accueil qu'ils ont réservé à toute l'équipe de *Melancholia*. Le théâtre reste de l'artisanat, une affaire d'équipe, de complémentarité.

Melancholia, un opéra d'aujourd'hui

Création mondiale de l'Opéra national de Paris

Mise en scène : Stanislas Nordey

Scénographie : Emmanuel Clolus

L'écrivain norvégien Jon Fosse a écrit son roman *Melancholia*, dont il a tiré lui-même le livret de l'opéra, à partir de la vie d'un peintre paysagiste de la fin du XIX^{ème} siècle, lui aussi norvégien, Lars Hertevig. Le 6 janvier 1902, mourut, à l'asile des pauvres de Stavanger, l'un des plus grands artistes de Norvège.