Document generated on 06/03/2025 4:27 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

De la chandelle à la DEL

Michel Vaïs

Number 170 (1), 2019

Métiers de la scène

URI: https://id.erudit.org/iderudit/90089ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Vaïs, M. (2019). De la chandelle à la DEL. *Jeu*, (170), 26–31.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

DE LA CHANDELLE À LA DEL

Michel Vaïs

Comment est-on passé de la maîtrise du feu et des chandelles aux éclairages savants ? Survol historique d'avancées technologiques en incessante évolution.

Dès l'origine, on a joué, dansé et chanté le jour, en plein air, mais on pense aussi qu'un feu devant les cavernes éclairait les premiers conteurs et conteuses. Lorsque le théâtre est entré dans une salle, on s'est d'abord contenté de la lumière naturelle. Par exemple, on perça des baies dans les murs du Teatro Olimpico (Sabbioneta, 1588) et du Teatro Farnese (Aleotti, 1618). En France, une ordonnance de 1609 fixait les représentations théâtrales en après-midi. Quand les spectacles furent donnés le soir, on dut recourir à l'éclairage artificiel. On passa alors de la chandelle au suif à la bougie en cire, puis à la lampe à huile, au gaz, à l'électricité et aujourd'hui à la DEL.

On éclaira d'abord la salle et la scène ; ce n'est qu'à Bayreuth, en 1875, que Richard Wagner imposa le noir dans la salle pendant la représentation. Charles Garnier, qui donna son nom au Palais-Garnier (ou Opéra de Paris), préférait le grand lustre, qui soutient mieux l'ambiance festive et conviviale d'un théâtre français. Il plaida pour cette « gerbe de feu, de diamants et de lueurs dont la forme gracieuse, la ceinture miroitante sont le complément indispensable de toute salle de fête[1] ». La lumière dans la salle faisait aussi du théâtre un événement public, dépourvu du caractère d'intimité que favoriserait plus tard l'obscurité. Le metteur en scène André Antoine serait le premier Français à plonger la salle dans le noir à la fin du 19e siècle.

On suspendait souvent des lustres dès le 12e siècle en Italie. Fabriquée de bois ou de fer au début, la *lucerna* (lampe, en latin) était en bronze au début du 14e siècle. On a pris l'habitude de l'utiliser au 16e siècle, et le *bozze* est alors inventé pour concentrer la lumière et la colorer. Cette bouteille de verre remplie de vin ou d'eau colorée servait de lentille de focalisation grâce à sa forme convexe. Mais, en 1801, le machiniste Boullet notait, dans son *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, qu'en Italie les lumières de la salle ne sont pas toujours allumées pendant le spectacle, car le grand lustre rend impossibles les effets de nuit ou de demi-jour. En fait, déjà en 1598, le compositeur Marc Antonio Ingegneti avait réclamé pour la première fois l'extinction complète de la lumière dans la salle[2].

Le flambeau a été peu utilisé au théâtre comme moyen d'éclairage, car il représentait des risques d'incendie. Aux 16e et 17e siècles,

1. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

2. Dans *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche*, dans Juan Antonio Hormigón, *La Máquina escénica : drama, espacio, tecnología*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 2012.

Le grand lustre de l'Opéra de Paris, Palais Garnier. © Patricia Belzil

Les Farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus peints en 1670, tableau attribué à Verio. À gauche, Molière dans le costume d'Arnolphe. © Collection de la Comédie-Française

on utilise plutôt la chandelle qui, fuligineuse, produit peu de lumière mais beaucoup de suie, de fumée et d'odeur. Un « moucheur » devait donc ôter la partie brûlée de la mèche avec des ciseaux et une « mouchette » toutes les 10 à 30 minutes, selon la qualité des chandelles. Cela coûtait cher. Molière a été emprisonné en 1645 parce qu'il devait 142 livres à son marchand de chandelles. (Corvin)[3].

Les lampes à huile ont été utilisées dans les théâtres jusqu'à la fin du 18e siècle. On faisait flotter une mèche dans une graisse comme le lard ou le suif de baleine de Nouvelle-France, mais on préfèrait une huile de bonne qualité ; celle de l'olive dégageait une odeur agréable.

Les premiers réflecteurs, invention de l'ingénieur Joseph Furttenbach, étaient constitués d'une chandelle et d'un réflecteur de mica. Le gradateur arriva au 17e siècle : le scénographe Nicola Sabbatini, dans *Practica de fabricar scene e machine ne'teatri* (1638), explique « comment obscurcir toute la scène en un instant ». Des cylindres sont abaissés sur les chandelles placées hors de la vue du public, pour vite créer une obscurité enveloppant toute la scène comme par magie.

LE 17e SIÈCLE EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

En 1641, au Palais Richelieu (qui deviendrait le Palais-Royal, où Molière s'installerait avec sa troupe), trois rangées de deux chandeliers suspendus éclairaient le plafond de la salle et de la scène, et des séries de chandelles au sol, en avant, constituaient la rampe. D'autres chandelles, sur les côtés, éclairaient les décors. Dans un tableau du musée de la Comédie-Française où l'on voit Molière en scène, on compte 12 chandelles à chaque chandelier et 34 à la rampe, pour un total de 106 allumées en même temps, et encore plus dans la salle. En 1668, Carlo Vigaraini, intendant des plaisirs du Roi à la cour de Louis XIV, a disposé 39 lustres dans *Le Triomphe de Bacchus* de Lully, au nouveau théâtre de Versailles. Sous la Régence, la Comédie-Française utilisait jusqu'à 268 chandelles qu'il fallait moucher régulièrement, ce qui obligeait le morcellement de la représentation en actes et en scènes. Le remplacement de la chandelle, puis de la bougie, par le gaz a permis de faire disparaître les actes et d'offrir une représentation continue.

Au Théâtre de Covent Garden, en 1674, la scène à éperon (en forme de pointe s'avançant dans le public) et la salle étaient éclairées par des chandeliers au suif et des bobèches murales, sorte de disques qu'on ajoutait pour recevoir la cire fondue. Dans son *Treatise of the English Stage* (1658), Richard Flecknoe affirme que le théâtre anglais est en retard sur celui de la France et de l'Italie, regrettant que les Anglais ne sachent pas où placer les appareils d'éclairage pour créer une lumière intense et efficace. En 1669, après s'être assis au deuxième balcon du Lincoln's Inn Fields Theatre, il s'est plaint que l'éclairage avait abîmé sa vue à cause de la fumée irritante produite par les chandelles de suif bon marché[4] !

3. Pour la suite de cet article, les références proviennent surtout du site du Musée de l'histoire de l'éclairage de Dan Redler en Israël : www.stage-lighting-museum.com (site consulté en novembre 2018).

4. Traduit du site *Stage Lighting: The CD-Rom* de Dan Redler, publié par Ben Tzion Munitz.

INNOVATIONS AU 18e SIÈCLE

À partir de 1700, les chandelles ont peu à peu été remplacées par des bougies de cire, plus coûteuses (le nom vient de Bougie, ville d'Algérie produisant une cire d'abeille de bonne qualité). Les quelques effets d'éclairage étaient peints sur les toiles du décor... et parfois contredits par la lumière projetée par la rampe ! Les lustres furent quant à eux supprimés à partir de 1750. On en laissa un seul, grand, au-dessus des spectateurs et spectatrices. En Angleterre, David Garrick, de retour de Paris en 1765, mit en place de nombreuses réformes au Drury Lane Theatre : élimination des lustres sur la scène au profit de sources lumineuses provenant de derrière le manteau d'Arlequin (cadre de scène où figurent des rideaux), dans les coulisses et sur la rampe, où subsistait une version améliorée de lampes, les « flotteurs ». Le réflecteur était fixé au sol, tandis que le récipient d'huile, avec ses mèches, pouvait être remplacé facilement et rapidement.

Le Suisse Ami Argand inventa en 1782 une « lampe à huile à double courant d'air, à mèche plate enroulée de façon à former en son centre un canal d'air, dotée d'une cheminée de verre » (Corvin) et d'un réservoir d'huile. Cette lampe, qui produisait une lumière brillante et intense équivalant à une douzaine de bougies ou de lampes à huile réunies, réduisait, grâce à son cylindre de verre, les risques d'incendie. On l'appella « quinquet », du nom de l'apothicaire Antoine Quinquet, qui l'a copiée et commercialisée. C'était l'ancêtre de la lampe à kérosène, inventée en 1859, que l'on utilise encore. On en installa au Théâtre de l'Odéon en 1784, à l'occasion de la première du *Mariage de Figaro*. En peu de temps, le quinquet se répandit en Europe comme source principale de l'éclairage scénique.

19e SIÈCLE : LA RÉVOLUTION DU GAZ

L'éclairage au gaz est inventé et mis au point de 1790 à 1800 en France, en Grande-Bretagne et en Allemagne. On commence à l'utiliser pour les rues en 1815. La première démonstration publique eut lieu dans un théâtre anglais, le London Lyceum, en 1804. Au début, dans les théâtres, le gaz ne servait qu'à éclairer la façade et l'entrée du public dans la rue. Ce n'est qu'en 1817 que le gaz arriva sur la scène du Lyceum, après le Olympic Theatre en 1815. On l'utilisa à l'Opéra de Paris en 1822 pour *Aladin ou la Lampe merveilleuse* de Nicolò.

Le gaz agit comme un révélateur du lieu et de l'espace scéniques. On plaça les lampes sur la rampe, au dos des châssis ou sur des herses, comme on l'avait fait auparavant avec les chandelles et les bougies. Sous la surveillance de pompiers, un « gazier » règlait l'ouverture et la fermeture des tuyaux d'alimentation pour modeler l'intensité lumineuse. Le « jeu d'orgue » (le régulateur ressemble à un orgue) est d'abord placé sur un côté, puis sous le trou du souffleur, là où jadis se trouvait le moucheur de chandelles. L'éclairage au gaz produisait un impact dramatique sur le public. Après avoir vu des spectacles éclairés au gaz au Covent Garden et au Drury Lane Theatre, James Henry Leigh Hunt, du *Examiner*, écrivit en 1818 que l'effet se comparait à l'apparition soudaine de la lumière du jour. Il ajouta que, si l'on pouvait diriger l'éclairage du haut vers le bas, « l'effet serait parfait ».

L'usage du gaz se répandit vite en Europe. En 1832, la Comédie-Française installa un système perfectionné, tout en continuant d'utiliser des lampes à huile pour la rampe jusqu'à la moitié du 19e siècle, les comédiens trouvant trop aveuglants les projecteurs au gaz placés à leurs pieds. Aux États-Unis, le Chestnut Street Theatre de Philadelphie fut équipé au gaz dès 1816. Selon une annonce dans le journal *Aurora*, c'était la première fois qu'on éclairait un spectacle théâtral au gaz en Amérique du Nord, et le système était aussi sécuritaire qu'éclatant. Cependant, le théâtre a brûlé quatre ans plus tard, dans un des premiers incendies de ce nouveau système. Cela n'empêcha pas d'autres théâtres, à Baltimore, à Boston et à La Nouvelle-Orléans, d'équiper leurs scènes d'un éclairage au gaz, offrant parfois des expériences d'inflammabilité pour rassurer les spectateurs et les spectatrices.

Le gaz comportait des avantages, mais aussi des contraintes. Il fournissait une lumière plus intense, modulable, contrôlable de loin et provenant d'angles divers, colorée de différentes manières pour évoquer un lever de soleil ou de lune, mais les décorateurs et décoratrices devaient s'y ajuster. Le maquillage et les costumes devenaient moins outranciers, le jeu pouvait désormais se déployer dans le décor plutôt qu'à l'avant-scène, devenant plus corporel que verbal : on allait voir du théâtre plutôt qu'on allait l'écouter. Cette exigence d'une plus grande vraisemblance a conduit au réalisme et au naturalisme.

LA FÉE ÉLECTRICITÉ

Les *limelights*, lampes à incandescence ou calcaires, produites par la combustion de chaux, ont été inventées par l'Écossais Thomas Drummond, en 1816, et les *arclights*, ou lampes à arcs voltaïques, permettaient de focaliser et de concentrer la lumière. En 1846, l'Opéra de Paris installa l'éclairage électrique. La Comédie-Française suivit, en 1887. Les premiers appareils étaient bruyants, vacillants et, tout comme la lampe calcaire, exigeaient la présence constante d'un technicien pour chaque projecteur, la source électrique provenant d'énormes batteries situées au-dessous de la scène.

Dans plusieurs théâtres, on a simplement adapté le système de conduites au gaz pour l'électricité, passant les fils dans les tuyaux, des douilles remplaçant les brûleurs ; on a même conservé les cylindres de couleur. Les premiers gradateurs fonctionnaient à l'eau salée, pour contrôler le voltage et, ainsi, l'intensité lumineuse. On a cependant gardé l'éclairage au gaz, et même des quinquets dans la salle, car certains se méfiaient de la « fée électricité ». Cette technique marque tout de même la plus grande révolution au théâtre, car c'est avec elle que la représentation est devenue plus complexe, avec l'apparition des métiers d'éclairagiste et de scénographe, et que le metteur ou la metteuse en scène a commencé à supplanter l'acteur et l'actrice comme grand·e responsable du spectacle.

Placé sous la scène, le régulateur des effets de scène, ou jeu d'orgue, dans les débuts de l'éclairage à l'électricité à l'Opéra de Paris.

Le scénographe suisse Adolphe Appia (1862-1928) est un visionnaire de l'éclairage théâtral moderne. Dans *La Mise en scène du drame wagnérien* (1897), il constate que la lumière souligne crûment le trompe-l'œil (qui, au tournant du siècle, créait l'illusion sur un plateau faiblement éclairé), rendant choquant le contraste entre les objets peints et ceux en trois dimensions. Dans *Musique et Mise en scène*, en 1899, il propose une esthétique qu'il raffinera en 1904 et en 1908 : un décor en trois dimensions plutôt qu'une toile de fond, la peinture — élément le moins expressif — étant subordonnée à son antagoniste, la lumière ; un éclairage diffusé plus uniformément sur les acteurs et actrices et les décors dans un tout artistique suscitant l'émotion du public : il ne suffit pas de voir clair, mais de plonger l'acteur et l'actrice « dans une atmosphère qui lui est destinée » ; un éclairage mobile et de couleur faisant contrepoids à la musique ; un éclairage suivant les interprètes et les endroits où se passe l'action.

Les années 1920 voient l'avènement des projections avec le metteur en scène Erwin Piscator, qui se sert de films à caractère documentaire ou d'images fixes projetées comme décor, évoquant des situations sociales pour un public prolétaire. À Berlin, il collabore avec Bertolt Brecht, notamment pour *Raspoutine* (1926) et *Le Brave Soldat Schweik* (1928).

L'invention de la lampe à DEL date de 1907, mais elle ne sera utilisée couramment qu'à partir de la fin du 20e siècle. Plus petits et légers, chauffant moins et se refroidissant plus vite, plus souples, lumineux et durables, moins énergivores, plus fiables et sensibles aux gradateurs, les projecteurs à DEL s'imposent vite même s'ils coûtent plus cher.

LE « CORPS PROJETÉ »

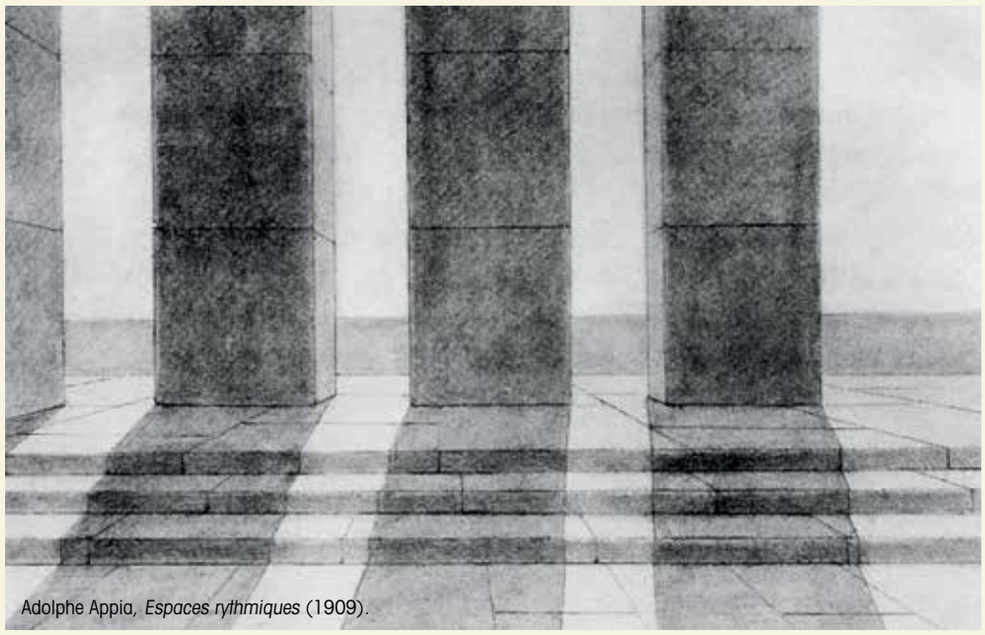
Des techniques de projection mettent en présence des êtres virtuels et d'autres en chair et en os, démontrant que, même absent, le corps humain peut continuer d'exercer une forte présence sur scène. Il s'agit d'exemples

fascinants d'incursions du cinéma et des arts technologiques dans la représentation théâtrale. Par exemple, le Théâtre de la Dame de Cœur crée la marionnette-écran pour *L'Île aux fromages* en 2001, puis la perfectionne pour l'inauguration de l'opéra de Singapour, en 2002. La partie mobile de la marionnette géante sert d'écran à des projections de parties de corps animées. La projection et l'écran ont la même forme et leurs mouvements sont coordonnés par ordinateur.

Dans les spectacles de Michel Lemieux et Victor Pilon (4D Art), notamment *Grand Hôtel des étrangers*, *Orfeo* puis *Anima*, l'acteur ou l'actrice finit par contrôler les images qui l'entourent grâce à des senseurs cousus dans son costume. Des personnages et des décors, véritables hologrammes, atteignent là une matérialité étonnante, en interaction avec les interprètes vivants.

Enfin, la « fantasmagorie technologique » sans acteurs ni actrices du Théâtre UBU, *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Denis Marleau, est l'aboutissement artistique d'une technique de projection sur masque sans support apparent, déjà utilisée par lui (dans *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* et *UrFaust*), et auparavant par Robert Lepage (dans *Les Sept Branches de la rivière Ota*). Marleau continue de recourir à cette technologie, avec Stéphanie Jasmin qui s'impose à ses côtés comme vidéaste, dans trois pièces qu'il monte en Belgique à partir de 2003 : *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse, *Comédie* de Samuel Beckett et *Le Moine noir* d'Anton Tchekhov. Ainsi, du feu de camp aux projections sophistiquées d'aujourd'hui (sans parler des immenses possibilités du laser), l'éclairage, en permettant d'expérimenter beaucoup d'avancées technologiques, accompagne la représentation comme un révélateur, révolutionnant le jeu et absorbant le public dans la fiction, le rendant de ce fait toujours plus exigeant. ●

L'éclairage au gaz est utilisé à l'Opéra de Paris en 1822 pour *Aladin ou la Lampe merveilleuse* de Nicolò. Esquisse par Louis Daguerre du décor du 1er tableau de l'acte III. © Bibliothèque nationale de France



Adolphe Appia, *Espaces rythmiques* (1909).

Anima de Michel Lemieux et Victor Pilon (4D Art, 2002). Sur la photo : Noémie Godin-Vigneau, Pierre-André Côté et deux personnages virtuels. © Victor Pilon