

# LA LLUM AL TEATRE\*

Dossier realitzat per Georges Banu

Traducció de Maite Labourdette

... Justificar aquest...  
... dir per que hem...  
... En primer lloc se us plant...  
... relacioada amb el treball...  
... teatral actual: ¿encara té...  
... el mateix abast que tenia fa uns anys? ¿No ens trobem, ara...  
... en un moment, si no de replantejament, si d'indiscutible...  
... recessió? L'ús dels focs ja és tan habitual que sembla que...  
... la llum no tingui altra funció que la d'illuminar; es fan...  
... molts espectacles a l'altre lliure i per això mateix no preocu...  
... penen tant les qüestions d'illuminació; molts grups de tea...  
... tre es troben amb dificultats econòmiques i la falta d'equi...  
... paments i de mitjans econòmics fa que es doni una mica...  
... de bruda tota la qüestió d'illuminació.

... Malgrat aquest retrocés, és un fet que molts directors...  
... encara s'apassionen per la llum i la utilitzen amb un plaer...  
... no dissimulen. La llum i la seva funció al teatre es troben...  
... en un encreuament en el qual convergixen i difereixen vies...  
... contràries. És d'aquesta confrontació que voldríem parlar.

... No ens hem volgut dirigir als directors, mestres inqüestio...  
... nables sobre tot discurs referent al teatre, sinó als tècnics...  
... en il·luminació, dels quals no se sent parlar mai. Es tracta...  
... va de veure amb ells quin lloc ocupen dins el món de la...  
... institució teatral, fins on arriba la demanda del director o...  
... de l'escenògraf i on comença la seva originalitat d'artistes;...  
... quins lligams tenen amb la tècnica i els seus canvis contínu...  
... s. Hem volgut provocar per primerx vegada una polèmica...  
... sobre la llum amb la mateixa gent que la realitza.

Aquest dossier no és tant un estudi sobre la llum com un...  
... replantejament sobre aquesta mateixa llum. Per enfocar mil...  
... llor aquesta qüestió, hem entrevistat els tècnics en il·luminació...  
... Pierre Savron, André Dioz i Patrice Trotier, que pertanyen...  
... històricament a generacions diferents i que, amb les...  
... seves col·laboracions amb Vilar, Chéreau o Mesguisich, han...  
... aconseguit un nou tractament de la llum i del seu funciona...  
... ment en l'interior de la imatge teatral. No es tracta de fer un...  
... inventari d'estils, sinó d'encetar un debat en el qual el rudi...  
... calisme de cada procés genera una polèmica implícita.

G. B.

Un dossier sobre la llum al teatre... ¿Cal justificar aquest projecte? Potser el que cal, més aviat, és dir per què hem sentit la necessitat de fer-lo *avui*. En primer lloc se'ns planteja una qüestió molt concreta, relacionada amb el treball de la llum en les produccions teatrals actuals: ¿encara té el mateix abast que tenia fa uns anys? ¿No ens trobem, ara, en un moment, si no de replantejament, sí d'indiscutible recessió? L'ús dels focus ja és tan habitual que sembla que la llum no tingui altra funció que la d'illuminar; es fan molts espectacles a l'aire lliure i per això mateix no preocupen tant les qüestions d'illuminació; molts grups de teatre es troben amb dificultats econòmiques i la falta d'equipaments i de mitjans econòmics fa que es deixi una mica de banda tota la qüestió d'illuminació.

Malgrat aquest retrocés, és un fet que molts directors encara s'apassionen per la llum i la utilitzen amb un plaer no dissimulat. La llum i la seva funció al teatre es troben en un encreuament en el qual convergeixen i difereixen vies contràries. És d'aquesta confrontació que voldríem parlar.

No ens hem volgut dirigir als directors, mestres inqüestionables sobre tot discurs referent al teatre, sinó als tècnics en il·luminació, dels quals no se sent parlar mai. Es tractava de veure amb ells quin lloc ocupen dins el món de la institució teatral, fins on arriba la demanda del director o de l'escenògraf i on comença la seva originalitat d'artistes; quins lligams tenen amb la tècnica i els seus canvis continus. Hem volgut provocar per primera vegada una polèmica sobre la llum amb la mateixa gent que la realitza.

Aquest dossier no és tant un estudi sobre la llum com un replantejament sobre aquesta mateixa llum. Per enfocar millor aquesta qüestió, hem entrevistat els tècnics en il·luminació Pierre Savron, André Diot i Patrice Trottier, que pertanyen històricament a generacions diferents i que, amb les seves col·laboracions amb Vilar, Chéreau o Mesguisch, han aconseguit un nou tractament de la llum i del seu funcionament en l'interior de la imatge teatral. No es tracta de fer un inventari d'estils, sinó d'encetar un debat en el qual el radicalisme de cada procés genera una polèmica implícita.

G. B.



## VEURE I SENTIR ELS COMEDIANTS

*Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman  
amb Pierre Savron*

G. B.: Ens hem dirigit a diferents tècnics en il·luminació, tant per les seves diferents opcions estètiques com per les característiques dels llocs que ocupen en relació a un equip, a un teatre. Vós treballeu a Chaillot des de fa més de vint anys, esteu integrat en una determinada estructura, teniu un lloc de treball fix. Des d'aquest punt de vista, la vostra situació dins el teatre és exemplar.

P. S.: Vilar és el primer director que ha acceptat el pes econòmic d'un lloc de treball creat per ell. Quan el 1951 va estructurar el teatre, va crear les funcions d'administrador d'escenari, d'administrador de la música, d'administrador constructor i d'*administrador de les il·luminacions*. Va ser el primer d'oficialitzar aquest ofici donant-li un règim concret, Em sap molt de greu, però, que cap més teatre no ho hagi fet. Amb els sindicats, també, ens hem topat amb les mateixes reticències. Jo mateix he tractat de crear un nou lloc de treball, un nou ofici, però he topat amb una total indiferència. Vam tenir un conveni col·lectiu que reconeixia aquest ofici, i després en vam tenir un altre en el qual tot va desaparèixer. No és cap casualitat. Va haver-hi una oportunitat de legalitzar aquest ofici, com ha passat als Estats Units, però ningú no va badar boca.

J. K.: ¿Creieu que aquesta indiferència venia donada per un problema més general —la gent no entenia la necessitat d'aquesta funció— o era més aviat un problema d'ordre econòmic?

P. S.: Hi ha teatres a Lió, a Marsella, que reben unes subvencions considerables i que podrien crear aquest lloc de treball. Però deixant de banda aquests casos bastant excepcionals, crec que es tracta d'un problema econòmic. La majoria dels directors no poden incloure el sou d'un tècnic en il·luminació en el seu pressupost. També és veritat que molts no en veuen la necessitat: ells mateixos es fan la llum. Potser per economia, potser també perquè els agrada.

G. B.: Si ho he entès bé, vós sou partidari d'un lloc de treball fix, institucionalitzat.

P. S.: No dic que tothom vulgui lligar-se per sempre a una companyia: hi ha tècnics en il·luminació que els agrada tocar el cinema, la televisió i, eventualment, el teatre. Això

no vol dir que un teatre no hagi de tenir un lloc per al tècnic en il·luminació. Aquest últim és molt útil en un teatre, no solament per la qüestió dels llums, sinó també per assegurar el control de l'espectacle. Amb Vilar això quedava ben clar: jo participava en la creació, però també, cada nit, em feia responsable de l'espectacle. Dirigia les il·luminacions, mai no deixava la maquinària sense el maquinista. L'espectacle s'ha de dirigir: es dirigeix la representació, se'n corregeixen els errors, s'hi fan retocs... Tant per Vilar com per mi, això també era feina del tècnic en il·luminació. El contracte de treball, tal com Vilar l'havia concebut, era un contracte per un treball a jornada completa.

J. K.: Quan vàreu participar en l'aventura de Vilar, hi havia una companyia molt coherent que va durar molt de temps. Avui dia cada vegada es troben menys casos com aquest.

P. S.: Sóc un incondicional del teatre... Al llarg de vuit anys, durant els sis o set mesos de la temporada amb Vilar, no tenia ni un dia de descans. No tothom està disposat a acceptar això. Si hagués dit a Vilar: «Ho sento, però el dilluns és el meu dia de descans; dimarts recupero la nit de fa un mes», Vilar no hagués dit res, però sé que això no hauria durat gaire. Aquest és el problema moral del compromís d'un sol home respecte a un equip. Quan hom fa un treball eventual, preserva la seva llibertat.

G. B.: Sobre quina base trebal·leu amb el director?

P. S.: En primer lloc, és una qüestió de confiança, i després una qüestió de cortesia. Vilar no m'ha demanat mai res. Rectificava després. No va passar mai cap nit aquí per muntar la il·luminació. El director m'ha de donar plena llibertat. Després es poden fer modificacions, estic obert a tota classe de suggeriments. Es poden fer canvis (aquí no trebal·lem amb bronze), però sempre que el director sàpiga què vol fer. És així com jo entenc una col·laboració. En canvi, hi ha directors que des d'un bon principi et vénen amb idees molt concretes que tenen pensades, però que no saben com realitzar-les tècnicament i no et deixen fer res. Aquest tipus de treball no m'interessa i no l'accepto.

J. K.: Però, llavors ¿què passa aquí, a Chaillot, quan heu de treballar amb diferents directors que de vegades vénen amb mètodes i enfocaments oposats als vostres?

P. S.: Jo parlava del meu treball fora d'aquí; aquí sóc un assalariat i haig d'acceptar-ho tot. Per exemple, treballar



amb Terry Hands m'interessa molt, cosa que no significa pas que hi estigui d'acord. Crec que des del punt de vista tècnic li he facilitat el treball, ja que les opcions d'illuminació li pertanyien.

J. K.: Us heu limitat, doncs, a fer de tècnic?

P. S.: Sí, he portat l'espectacle respectant l'esperit que ell havia marcat. Ha estat una col·laboració tècnica, però no artística.

G. B.: ¿Això no dóna un altre «enfocament» a la proposta d'institucionalitzar la funció del tècnic en il·luminació?

P. S.: Potser sí, però el que ens fa treballar és aquesta passió per la llum. Encara que no sempre estigui d'acord amb els espectacles en els quals participo; m'agrada il·luminar.

G. B.: Quines són les vostres preferències? ¿Com concebeu l'elaboració d'allò que ha esdevingut gairebé un estil d'illuminació?

P. S.: Prefereixo fer una il·luminació puntual, una il·luminació d'ambient. Diot és més aviat partidari d'una il·luminació difusiva, basada sobre tota una tècnica que prové en general del cinema. Jo, al contrari, m'inclino més per coses molt puntuals que retallen, que localitzen. Potser això sigui una deformació professional que em ve d'haver treballat amb Vilar, ja que així era tal com ell concebia la il·luminació. A causa de les dimensions de l'escenari d'Avinyó o de Chail·lot, no volia que es veiés tot i només n'utilitzava una part. Preferia que s'utilitzés un cercle d'un radi de 3 m i que s'oblidés tota la resta. Això em va influir.

Al llarg de quinze anys mai no he il·luminat un decorat, solament uns comediants. Abans de treballar amb Vilar havia il·luminat decorats al teatre, al music-hall, i un bon dia vaig descobrir una cosa diferent, a través de l'estil d'una realització feta per un home que, contràriament, volia il·luminacions molt puntuals perquè es poguessin veure els comediants. Us diré amb franquesa que, ara, no sé com fer-ho quan haig d'il·luminar un decorat (a més a més no m'agrada el color). Treballant amb Vilar vaig aprendre una tècnica per retallar el comediant, com aïllar-lo, com fer-lo viure. (No sé si coneixeu el petit poema de Brecht sobre la il·luminació. Diu que, en certa manera, hom té tantes ganes de veure els comediants com el teatre.) Cal veure el comediant. (Petites penombres, sí, però no gaire estona.) Quan no es veu el comediant no se'l sent. Aquesta convicció potser em ve del fet d'haver treballat en grans escenaris.

M'agrada aïllar el comediant. Quan més aïllat, més gran és i més se'l sent. L'ull i l'orella van junts gràcies al poder de concentració de la llum. Ella és qui cristallitza l'atenció sobre el personatge. Il·lumino el comediant perquè em recolzo més en els personatges que no en els decorats.

G. B.: Això correspon perfectament a l'estètica vilariana, centrada en la problemàtica del personatge, de l'heroi.

P. S.: Hem treballat junts i va ser ell qui va fer les grans propostes de diferents tipus d'espectacle, per a les quals vam intentar de trobar les millors respostes específiques: quant a la llum, la música, etc.

J. K.: Vilar va formar una companyia, l'homogeneïtat de la qual era exemplar. ¿Com s'ho feia el tècnic en il·luminació per treballar en un equip? ¿Quin tipus de relacions de treball hi havia?

P. S.: Us parlaré del treball a Avinyó. En aquell temps teníem entre quaranta i cinquanta projectors per a un escenari gran. Disposàvem els llums segons la creació única de cada temporada. Disposàvem de cinc o sis dies. Aquesta creació és la que es feia durant els primers dies del festival, després, l'endemà a la tarda, es feia un reajust per a una reposició i el dia següent se'n feia un altre per a la segona reposició. Era impossible modificar les il·luminacions —no hi havia temps—, servien les mateixes. Aquí és on intervenia la comprensió d'un director d'una companyia que sabia que tots teníem una tasca determinada; encaixar un espectacle dins un muntatge prèviament determinat. No es tractava, doncs, de trasbalsar-ho tot, ni de traslladar una taula del jardí al pati, però sí que Vilar acceptava desplaçar-la dos o tres metres més enllà a fi que quedés il·luminada. Ell tampoc no entenia la realització com una peça de bronze. D'aquesta manera, jo podia recompondre ràpidament la direcció amb, exactament, les mateixes fonts lluminoses utilitzant nivells i angles diferents. Així, el mateix any, i sense que els espectacles es repetissin quant a la il·luminació, *Le Prince d'Hamburg*, *Loranzaccio* i *Richard II* es representaven utilitzant els mateixos arranjaments lluminosos. Vilar tenia l'agilitat d'un director que confia en els seus col·laboradors.

Amb els comedians passava el mateix. Gerard Philipe em preguntava: «¿En quin moment m'haig de parar per quedar enfocat?» Tenia present les possibilitats de la tècnica. Vilar deia a un comediant: «Posa't on quedis ben enfocat.» Ara el director et diu: «A aquell li falta llum. ¿No li'n podries



posar una mica més?» Caldrien sis-cents projectors. Hi ha massa aparells, massa projectors. És per tornar-se boig: quant més se'n posen, més s'embolica l'espectacle.

G. B.: Com veieu ara la tècnica? Fa temps vàreu treballar amb un material diferent del que s'està intentant introduir avui dia en el teatre, especialment amb el material que prové del cinema.

P. S.: És cert que una funció neix amb el progrés. Quan Jouvét va muntar «L'École des femmes» va utilitzar per primera vegada llums de vapor de mercuri. No es parlava de res més, després aquesta innovació esdevingué una moda, i després una cosa habitual. Més endavant hi hagué més descobriments i quasi tots van tenir la mateixa història.

Vaig conèixer la bateria i els llums hertzians. Això va marcar l'estil d'illuminació d'una època. Vilar va trencar amb tot allò; va suprimir la bateria i els llums hertzians per utilitzar només els projectors. Per ell era la millor forma per localitzar els comedians i els llocs. La tècnica escollida s'explica per l'estil de llum que necessitava el director quan feia realitzacions extremament simples. Necessitava jugar amb illuminacions potents però sense gaires complicacions ni sofisticacions. A tot això, cal afegir que el T.N.P. va ser el primer teatre en el qual la llum provenia pràcticament de la sala. Abans, tan sols s'emprava el marc de l'escenari.

A Chaillot durant molt de temps hi va haver solament projectors de pla convex. Això ve donat, ja ho he dit, pel tipus de llum que Vilar volia: no volia illuminar el decorat, sinó crear zones de llum molt concretes amb una reverberació mínima. Vilar no volia cap projector que escampés la llum. Era impossible, doncs, sortir d'aquest material clàssic per tan sols un o dos efectes concrets. Per exemple, la situació d'André Diot és diferent de la meua: quan va a un teatre per fer la il·luminació de l'espectacle, pot demanar un material ben concret. Jo, en canvi, com que treballava tot l'any sota les ordres de Vilar, no podia demanar que es comprés un material que no fos rendible a la llarga.

El que passa avui dia és que sempre hi ha la necessitat de comprar material nou; abans, en canvi, hom s'espavilava per passar amb el que tenia. Hom se les apanyava per transformar, a diferència d'ara. Si es comprava material, no era per utilitzar-lo una sola nit. Sempre que he fet comprar coses, potser eren una mica tradicionals, però han servit sempre.

J. K.: André Diot ha creat noves imatges a partir de nous



aparells. La utilització dels H.M.I. ha creat una nova estètica de la llum.

P. S.: Per sort també existeix aquest tipus d'investigació, i el teatre se'l pot permetre. Però això és possible gràcies a l'existència d'un director que ho accepta i que hi inverteix. Vilar em va dir un dia: «No tens gaires projectors dins la sala. No en podríem posar al balcó?» «Sí, li vaig dir, és molt fàcil. Suprimim dues llotges i ho tenim tot resolt.» «Demana-ho a Rouvet» em va dir. Vaig parlar amb Rouvet, el director administratiu. De seguida va estar fet: «Dotze places suprimides en una temporada, són tants diners. No, Pierre, passem de projectors.» Vaig anar a veure Vilar i ho va acceptar sense dir res. Uns quants anys més tard, Wilson em va demanar el mateix. Jo, com que ja m'havia après la lliçó, li vaig dir: «Són dotze places suprimides.» «Tant se me'n dóna.» Res més. Vam afegir els projectors. No sóc l'amo, depens d'un director, d'una estructura administrativa.

J. K.: Ara, a Chaillot, teniu nous jocs de llums, jocs programats que sovint plantegen problemes a causa de la seva manipulació, totalment diferent de la dels antics jocs de llums, i de les seves característiques. ¿Aquestes modificacions suposen un canvi en el paper del tècnic en il·luminació?

P. S.: Aquests jocs són molt sofisticats, però cal emmotllar-s'hi. Tothom fa el mateix. Això permet moltes coses, com per exemple, fer dos efectes en tres segons, però també hi ha coses que no es poden fer sobre un joc programat, i si es fan, surten malament. Costa bastant prendre una decisió i a més a més avui dia s'intenta fer jocs programats que també poden ser utilitzats manualment.

Ja no es treballa com abans. Quin remei. És una altra tècnica d'il·luminació que ara s'està imposant, i això suposa noves relacions dins el món de l'espectacle. Amb els jocs programats disminueix la participació en el treball de la representació; hom esdevé un tècnic pitjaborat. No cal mirar tant l'espectacle. Abans, costava més manipular els comandaments, però els tècnics encarregats de portar-los no arribaven a equivocar-se dues vegades en tot un any. Després, amb la nova tecnologia, més fàcil de manipular, s'equivocaven molt més: els comandaments requerien menys atenció i menys concentració. No vull dir, amb això, que no calgui modernitzar les tècniques, però arriba un punt en què la direcció de l'espectacle perd tot l'interès; hom se'n desconnecta per raó de la impossibilitat de jugar amb la llum. El plaer de portar un espectacle potser és quelcom que els



que fem treballs eventuais desconeixem. Gaudeixo portant un espectacle que, de vegades, m'aporta emocions fortes, ja que em sembla començar de nou cada vegada, com si tot es replantegés novament. La sincronització de la música, la llum i el comediant em donen un gran plaer. M'agrada aquest aspecte artesanal de confraria en el treball. Cada nit visc l'espectacle a mesura que el vaig portant, i em sento molt a prop dels comediants.

## LA LLUM, EL TEMPS I LA VIDA DE LES OMBRES

*Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman amb André Diot i Patrice Trottier*

J. K.: André Diot, ¿creieu que el tècnic en il·luminació té a França un lloc ben determinat?

A. D.: No fa gaire vaig sentir l'entrevista feta a France Gall sobre el seu últim recital: «He agafat músics americans, els millors, i un *lighting designer*, un senyor que fa llums.» L'entrevistador: «No se'n troben a França?» France Gall: «No, no, no se'n troben.» En va agafar un que era canadenc.

A Gran Bretanya i als Estats Units hi ha molts *light designers*, però treballen més amb ballet i òperes que no amb el teatre. Sovint, en els ballets, el tècnic en il·luminació és el mateix creador del decorat. Quan no hi ha decorat, la llum esdevé molt important. A França els ballets no són tan nombrosos i els tècnics en il·luminació, tampoc.

G. B.: A part d'això ¿quins serien per vós els motius d'aquesta manca de tècnics en il·luminació a França?

A. A.: Són principalment econòmics. Potser encara no tenim per costum de contractar un tècnic en il·luminació. Al cinema, com que la tècnica és complexa, el director es veu obligat a recórrer a un especialista, mentre que al teatre, la visió de la imatge, pel fet de ser directa, molts directors s'encarreguen ells mateixos de la llum. En el teatre, tothom se sent competent, com en el futbol, ja que només cal mirar per veure què passa.

G. B.: Pierre Savron ha treballat amb un equip, vós més aviat feu treballs eventuais, passant d'un director a un altre, d'un tipus d'espectacle a un altre completament contrari.

A. D.: Això ve donat pel camp professional d'on ve cadascú. Jo, de jove, no vaig passar pel teatre, jo provinc de

la televisió i del cinema. En aquest camp es canvia d'equip per cada producció. No tinc ganes d'especialitzar-me en un gènere determinat. Faig moltes coses, ja que em deixo portar per la meva passió pels projectors i els raigs lluminosos, tant si estic il·luminant Halliday com si estic il·luminant Nurejev. Prefereixo continuar com fins ara, fent treballs eventuals; en el fons, és el tipus de vida que he escollit.

G. B.: Heu parlat de la vostra carrera professional. ¿Com, doncs, provenint de la televisió, us heu introduït en el món del teatre?

A. D.: He fet de càmera durant deu anys a la televisió; després he fet de director de fotografia. Un o dos anys més tard, vaig trobar Bernard Sobel, el qual em va dir: «Tu que has treballat amb Averty, podries fer una il·luminació d'ambient», i em va presentar Chéreau, que en aquell moment estava muntant *Les soldats* a Gémieux. Tanmateix, només havia fet una o dues emissions amb Averty, i no és que m'entusiasmés gaire aquest tipus d'il·luminació, però em vaig adonar que adaptant les il·luminacions d'ambient al teatre, sobretot amb decorats molts alts i tancats, creava una imatge que em satisfesia molt més que treballant amb enfocaments puntuals. Crec que l'èxit de la il·luminació de *Les soldats* va ser conseqüència de la precisió en la direcció de la il·luminació. Era la precisió del sol.

J. K.: Quan es passa del cinema a l'escenari d'un teatre, es deuen plantejar tota una sèrie de problemes —per exemple el de la continuïtat o el de la diversitat de punts d'enfocament.

A. D.: Jo havia treballat sobretot a la televisió. Moltes vegades a la televisió hi ha la necessitat d'il·luminar amb tres o quatre càmeres a l'hora i des d'angles diferents. Això s'apropa bastant a la problemàtica de la multiplicitat dels punts d'enfocament al teatre. Un altre problema va ser el del material. Jo coneixia sobretot el del cinema i quan Sobel em va donar la possibilitat de comprar-ne una mica, vaig triar només *plats à barbe* i *quars*, que en aquell temps ben pocs teatres tenien. Només coneixia aquest material i, a més a més, era l'únic que em satisfesia visualment: no m'agrada tenir cercles ni canons, és a dir, tot el que es fa amb els projectors.

J. K.: També vàreu ser el primer d'introduir els H.M.I.

A. D.: Això més aviat m'ho va demanar Chéreau, després d'haver vist aquest tipus de projectors en el Piccolo. Correspondia, doncs, a la petició de Chéreau. En general he procu-



rat adaptar-me al programa estètic del director, i la introducció d'un material nou queda molt més justificada per això que per la recerca de qualsevol novetat lligada a la llum del cinema.

Si les meves il·luminacions són més aviat fredes, és a causa de la meua preferència, del meu amor per la llum dels pintors holandesos, per tot el que recorda la llum del dia. És per això que he intentat utilitzar els fluorescents. L'interès d'aquesta font lluminosa es troba en el fet que es pot disminuir, per exemple, sense canviar les característiques del color, cosa que és impossible de fer amb llums incandescents. Al principi ens va costar tenir graduadors especials, ja que aquest material era bastant desconegut en el món del teatre, perquè no es podia disminuir gradualment la intensitat amb graduadors normals. Només amb el material de cinema podia aconseguir la qualitat de llum que jo desitjava, que a mi m'agradava.

G. B.: ¿Es tractava, doncs, d'una certa voluntat d'aconseguir una qualitat determinada de la imatge?

A. D.: Sí, la meua gran obsessió, que em ve del cinema, són les ombres. Vaig conèixer un director de fotografia amb qui vaig treballar i que m'agradava molt. Per fer la seva llum, ell agafava sempre un projector de 250 wats i el passejava fins que en un moment determinat es parava i deia: aquí és on posarem el 10K, perquè aquí és el lloc on va el projector. No cal posar-ne deu, sinó un de ben situat que doni una direcció a la llum. Si se'n posen deu, hi ha deu ombres que giren al voltant de l'actor. Sé molt bé que això es nota molt més en el cinema que en el teatre, però tot i així, em molesta moltíssim veure moltes ombres. El material que normalment hi ha als teatres no em permet resoldre aquest problema.

J. K.: Heu parlat de la vostra passió per la llum del dia, ¿això us ha portat a plantejar-vos la qüestió del moviment d'aquesta llum, dit d'una altra manera, la qüestió del temps natural?

A. D.: La col·laboració amb Chéreau va ser entorn d'aquesta idea: la dinàmica del temps. I vam voler portar a terme aquesta idea: jo provenia de la imatge cinematogràfica, en la qual la referència al temps real és sempre present i Chéreau estava influït per la pintura italiana, les realitzacions del Piccolo, on sempre hi havia una necessitat de llum natural. Amb Chéreau es parteix generalment de la llum de la sortida del sol per arribar a la llum de la posta



de sol. Potser sigui aquesta la línia més simple, però no per això és la més fàcil. Per exemple en *L'italienne à Alger*, l'acció començava a les dues de la tarda, una part de l'espectacle transcorria de nit a l'òpera, i una vegada acabada l'òpera, Chéreau havia afegit tres quarts d'hora de text durant els quals sortia el sol. El decorat representava una sala de teatre una mica desmantellada i al fons hi havia una maqueta on era reproduïda. Aquesta era il·luminada amb una llum que girava independentment de l'ambientació general i que seguia el procés de la llum natural del dia.

Amb Chéreau ens hem quedat amb una il·luminació ambiental que ve del cinema. Des de *Massacre à Paris* fins a *La dispute*, la il·luminació es manté més o menys en la mateixa línia. No es tractava de fer «naturalisme» —queda clar que ens trobem en un escenari—, però el que volem, això sí, és que l'espectador percebi una indicació del temps, del moment del dia en el qual passa aquesta escena. En la il·luminació dels espectacles de Patrice, es fa sempre una referència a la natura.

P. T.: En *Loin d'Hagondange* el que més em va interessar va ser la relació amb la natura. S'havia creat una falsa natura que resultava de la interacció entre dues natures: d'una banda, l'enorme apartament, i darrera el paisatge que s'engrandia i que passava de l'hivern a la primavera. Les dues natures no funcionaven al mateix temps, i la funció de la llum consistia a crear una dinàmica de la natura —la primavera, l'hivern— dins el règim de la convenció teatral. El breu pas de la llum d'una estació a l'altra, interromput per un pla fosc, trencava la naturalitat de la imatge, descartant la temptació de la il·lusió. A dins mateix de cada quadre hi havia subtils moviments de la llum, de davant cap endarrera, en relació al temps natural, res no estava quiet a fi que en cap moment no semblés que allò era una imitació de la natura.

G. B.: En els espectacles de Chéreau, feu servir molt sovint els clarobscurs que envolten els comedians sense que se'ls vegi gaire. Això, demostra una determinada actitud tant respecte al comediant com als personatges, que sempre són a la penombra i mai aïllats.

P. T.: Crec que en un principi, a Chéreau, els comedians li feien una mica de por, els camuflava, gairebé els amagava, potser a causa de la seva dificultat a l'hora de dirigir-los. És el que jo he notat, pel fet de treballar molt a contrallum: llavors la llum era com una màscara per als actors (això no



vol dir que només s'hagin de fer enfocaments dels comedians quan se'ls hagi de veure). Ara, Chéreau, de mica en mica, vol que se'ls vegi més. Últimament, quan s'ha fet la reposició de *La dispute*, hem hagut d'afegir projectors de cara. És cert que Chéreau ha creat un estil que ens ha marcat tots, tant Pedduzi com a mi. La seva estètica pròpia ens ha fet ajuntar en un equip. El que em sorprèn és que hi hagi directors que, coneixent el nostre treball, em demanen de fer el contrari, com per exemple, il·luminar molt intensament els actors. Però jo, això, no ho sé fer. En el tipus d'il·luminació que jo faig, il·lumino més aviat el decorat, o bé creo un ambient i en funció d'aquesta il·luminació, el moviment dels actors introdueix una atmosfera incontrolable i incerta. A més a més, no m'agrada il·luminar quan els actors són a l'escenari, no vull ser tributari de llurs moviments. Això no vol dir que els ignori: ben al contrari. Durant els assaigs prenc tot un seguit de notes, però no pretenc il·luminar-los ni limitar els seus moviments sistemàticament. Quan dono una certa direcció a la llum, per exemple un contrallum a partir d'una finestra, vull que es respecti aquesta direcció i, en aquest cas, no m'agrada afegir projectors de cara perquè es vegin més bé els comedians. Si es vol que sigui així, caldrà posar la finestra davant.

J. K.: Per exemple, en *La manifestation*, espectacle en el qual esteu treballant actualment, hi ha una taca de llum molt violenta que cau sobre el llit, i de vegades sobre els comedians, els quals queden molt sovint a la penombra, gairebé perfilats.

P. T.: Potser aquí he exagerat una mica massa el contrast, perquè són al mig de l'escenari, sense parets que els envoltin, i aquest contrast ha de donar la sensació que una forta llum ve d'una finestra, mentre que ells es troben en un espai tancat. Potser aquest contrast no hagi quedat prou marcat, o bé que falli la col·laboració amb el director. Els comedians podrien jugar amb la llum i la penombra, però en general tots els moviments són determinats abans de fer la il·luminació. Chéreau, en canvi, a l'hora dels assaigs, posa uns projectors per delimitar els espais escènics i els comedians es mouen en funció de la llum. Aquest és el cas de l'escenografia de *La dispute*, on al llarg de la seva realització sempre s'ha tingut en compte la qüestió de la llum.

J. K.: Això no és gaire corrent a França.

P. T.: A França no, però a Alemanya sí. Zadek em va demanar que li fes il·luminacions. Per un problema de dates



només podia anar-hi els últims deu dies. Em va dir que això no podia ser, calia que la il·luminació estigués a punt abans, a fi que els comedians coneguessin l'espai on havien d'actuar, atès que *jugen amb la llum*. És veritablement fantàstic quan l'organització dona al comediant la possibilitat d'assajar durant bastant de temps amb el vestuari i amb el decorat il·luminat. Llavors és quan apareixen coses noves a nivell de la realització. En aquest cas no tinc res en contra del fet de parlar amb els comedians, ja que la llum els pot assenyalar trajectes que de vegades no acaben de veure clars. Entre nosaltres existeix una adaptabilitat recíproca. Solament és en aquest cas que la llum es converteix totalment en un element de la interpretació dels comedians, *i no tan sols un acabament estètic de l'espectacle*. Per desgràcia, això és pràcticament impensable a França, i no crec que només es tracti d'un problema econòmic. Villeurbane és pràcticament l'únic lloc on m'he quedat quinze dies per seguir els assaigs i provar diferents solucions d'il·luminació.

G. B.: Heu treballat molt de temps amb Planchon, quasi tant com amb Chéreau, però sense que la il·luminació adquirís la mateixa força. El seu impacte és inferior.

P. T.: Per mi és difícil treballar amb Planchon però tinc moltes ganes d'aconseguir una bona col·laboració amb ell. Crec, per exemple, que A. A. no està bé des del punt de vista de la il·luminació. Al començament no teníem una línia d'il·luminació ben determinada, com passa amb Chéreau.. Potser és per aquí que caldria buscar. Roger dona poques informacions —potser no en dona prou o potser sóc jo que no les entenc bé. Amb ell tot queda poc concret. En els muntatges de Patrice sempre hi ha la línia del temps de la qual us parlava, en canvi en els de Planchon no hi ha res que relacioni llum i temps. S'han de fer il·luminacions que tinguin una dinàmica no realista i que al mateix temps han de funcionar segons l'estil de Roger.

G. B.: ¿Es tracta de fer una il·luminació per a cada quadre?

P. T.: No necessàriament; es tracta més aviat de fer una divisió en primers plans i en colors. Per exemple, en *Les follies Bourgeoises* he procurat buscar i conservar una il·luminació general, i a partir d'aquí, de dividir o modular en seqüències. En A. A. volia fer «primer plans» intentar retrobar, pel joc de la llum, la sensació del «primer pla», de la concentració sobre un personatge. Això no suposa cap problema si s'il·lumina una zona de dos metres de diàmetre i el



contorn es deixa a les fosques, però volíem aconseguir «primers plans» tot conservant l'ambient. En cap dels dos casos no ho vaig aconseguir del tot.

G. B.: En aquest cas el tractament de la llum és més abstracte. És això el que us molesta o bé és el caràcter més dispers de la llum?

P. T.: M'és difícil definir-ne la causa. Potser si ho aconseguís, em sortirien millor les il·luminacions per a Planchon. Cal que trobi l'estil que li convé, aquest estil que tampoc ell mateix no em pot explicar amb claredat.

Potser és a causa dels decorats. Aquests sempre em serveixen de referència quan treballo amb Chéreau. En aquest moment, Roger està fent uns decorats que no es fan gaire simpàtics a l'hora d'il·luminar-los. El decorat que a mi em resulta simpàtic, és un decorat construït.

No és gaire fàcil il·luminar un gran espai amb uns elements que es mouen, que puguen i baixen, perquè resulta impossible col·locar els projectors, i encara que sigui una idea concreta em costa molt aplicar-la.

J. K.: En *La manifestation* de Rosner, encara que la llum només se centrés sobre pocs elements, donava un sentit. Com la vàreu concebre? Penso, per exemple, en l'escena del llit.

P. T.: El llit és un element estable, però el projector mai no enfoca el llit, perquè, per mi, la noia que és allà, malalta, ja no existeix per a l'home que se'n va a la manifestació. Té ganes d'anar-se'n. Aquí la llum defineix les relacions entre ell i ella: la noia és una cosa acabada, terminada, forma part dels llençols, ja és morta, mentre que ell és l'únic que es mou i tan sols desitja una cosa, anar-se'n. La llum assenyala el trencament, però no solament això. El que diu és bastant desagradable, i jo volia que ho digués a plena llum, dirigint-se a algú que gairebé no es veu, i que està arraulit en el llit. Aquests efectes són els que em costen en el muntatge de Planchon. Aquest tipus de referència —dia, vespre, finestra— no funciona, i, per trobar un altre sistema, potser hauria de trencar amb aquest tipus de convencionalisme que porto dins. No sé si podré aconseguir-ho.

A més a més, mai no m'he proposat seriosament d'utilitzar un nou tipus de material amb Planchon, H.M.I., per exemple. Com que el H.M.I., té un funcionament diferent, em veuria obligat a recórrer a d'altres mitjans, i això m'obligaria a replantejar-me tot el conjunt de la llum i de la seva distribució. És per això que convé, de vegades, renovar



completament el material que s'utilitza. Una mica com un pintor que sentís la necessitat de renovar-se i per això canviés el seu mitjà, encara que en un principi aquest se li resistís. Entre parèntesis, cal dir que, de vegades, la tria del material i, per consegüent, del tipus de llum ve donada per la distribució del decorat. Per exemple, en el *Tartuffe* de Planchon, no podia posar res més que «floods» i això em va obligar a fer una il·luminació corresponent a aquest tipus de material. Sovint, la il·luminació es fa en funció de les necessitats tècniques imposades pel decorat. Però sempre que puc procuro que la il·luminació reflecteixi la meua manera de veure l'obra.

—J. K.: ¿La introducció d'un material no interfereix en els hàbits dels tècnics amb els quals treballem? ¿No us trobeu de vegades amb conflictes i rebuigs?

P. T.: No, quasi mai. La introducció d'un material nou d'il·luminació no planteja tants problemes com els nous jocs de llum electrònics. Amb aquests, el tècnic es converteix en «pitja-botons», i la seva participació en l'espectacle esdevé pràcticament nul·la. Això no passava amb l'antic material. El tècnic participava en l'espectacle i per mi aquesta participació és fonamental: cal salvar l'aspecte artesanal del teatre, que és el que fa que, només aquí, encara perdurin uns equips apassionats. Aquest treball artesanal és humà, té una història, mentre que al cinema ja no queda res d'això.

J. K.: Ara que parlem d'aquesta humanitat en el camp del teatre, voldria preguntar-vos fins a quin punt voleu controlar la llum d'un espectacle.

P. T.: Sé que no pot ser totalment controlada, que sempre queda una part que es deixa a l'atzar: el raig potser quedarà una mica difuminat cap endavant o cap a l'esquerra, i això farà ressaltar una part del decorat o bé farà sobresortir algun objecte... Aquest component d'atzar forma part del plaer que només es troba en el teatre. És per això que no m'agraden gaire els plans de llum que fan alguns a fi de no deixar res a l'atzar, a la incertitud.

G. B.: Avui dia es veuen sovint tots els llums oberts. Vós no els feu servir quasi mai i jo em pregunto si no es tracta d'un rebuig. Per què aquesta desconfiança? Com s'explica? Per raons tècniques, estètiques?

P. T.: Crec que el que costa més en la il·luminació és obrir tots els llums i cal no abusar-ne. Costa molt que amb tots els llums oberts hi hagi relleu, que no sigui pla. Però no són tant les dificultats tècniques les que em frenen, com la con-



vicció que no és pel fet que s'illumini tot que la gent hi veurà millor. És enmig de la multitud que hom se sent sol, i el mateix passa amb la llum: si es veu tothom, resulta finalment que no es veu ningú. No és tant el fet que hom no vegi res, sinó que es vegi el que hom té ganes de veure, i jo, vull que es vegin o que no es vegin certes coses, que l'espectador sàpiga què ha de veure. Si jo faig la il·luminació, és perquè sigui jo qui triï el que s'ha de veure. Aquí potser ens trobem de nou amb una deformació que prové del cinema, on s'ensenya el que es vol ensenyar. Quan vaig al teatre i em trobo amb tots els llums oberts, em ve son o bé penso en una altra cosa. La penombra obliga a estar atent, i quan un personatge dins aquesta penombra queda il·luminat, de seguida pren un relleu extraordinari. Té vida.

Per mi fer una il·luminació és veritablement donar vida a un decorat, a un personatge. Sense llum no hi ha vida. Aquest «donar vida» sempre és present en el plaer que sento quan faig la il·luminació d'un espectacle, d'una pel·lícula, sigui el que sigui. Abans he dit que les ombres em feien por; de fet el que no puc suportar no són les ombres mateix sinó el seu desordre. Les ombres són la vida de la llum. Quan es volen suprimir les ombres en les il·luminacions, se suprimeix la vida. És per això que dono tanta importància a l'ombra.

## EL PROJECTOR O COM CREAR UN SENTIT

*Entrevista de Georges Banu i Jean Kalman  
amb Patrice Trotter*

G. B.: Pierre Savron ha treballat amb projectors. André Diot ha introduït el material cinematogràfic, modificant així, fins i tot, l'estètica de la il·luminació. On et col·loques tu en relació amb aquestes dues vies? Quina és la teva elecció tècnica?

P. T.: Jo treballo amb el projector, però, per respondre aquesta pregunta voldria refrescar algunes evidències. Un projector és principalment una màquina per fer llum —més exactament, un raig de llum. Dit d'una altra manera, divideix l'espai en dues parts. Llum i foscor. És una màquina pel fet que funciona encenent-se més o menys, o bé apagant-se, ja sigui de cop o suaument. Tant pot il·luminar una part

d'espai gran com petita (per exemple, un sol comediant). A més a més, i va ser sobretot a partir d'aquesta constatació que jo vaig començar a treballar, assenyala una direcció mitjançant el seu raig. És un vector, amb el seu origen —la caixa— i el seu objectiu —l'objecte il·luminat. Aquí és on s'oposa al «quars», el qual crea una llum ambiental no definida.

Quan em vaig trobar Daniel Mesguisch i vaig començar a treballar-hi, em vaig adonar que el projector podia «interpretar» tant com ho fan els comedians, que podia actuar. Així, doncs, la llum sortia de la seva funció decorativa per esdevenir significant. Va ser trencant amb el costum normal de trobar una atmosfera per tota una escena, sense preocupar-se del temps, i tallant el quadre gairebé a cada rèplica per introduir un nou «estat» de llums, que hom es va adonar que això, en lloc de perjudicar la comprensió general, podia contribuir a enriquir-la. La llum participava plenament de l'esforç de creació del sentit de l'espectacle. Cal dir, també, que nosaltres actuàvem en llocs petits, amb poc material: el nostre mètode és un reflex d'aquesta limitació. Poques vegades disposàvem de més de tres projectors que funcionaven alhora. Potser va ser aquesta manca inicial de material el que ens va instar a concebre d'una altra manera el funcionament de la llum.

Amb *Le Prince Travesti*, que va ser la nostra primera temptativa en comú, volíem marcar una divisió ben clara entre espectador i actor. Per això, jo havia escollit la il·luminació lateral i els projectors eren visibles. Quan vam tenir la instal·lació feta, cada vegada que ho creiem necessari trencàvem l'estat de llums existent i el substituïem per un altre que li donava més sentit i que corresponia exactament a les noves intencions dramàtiques. Això tenia dues conseqüències: 1. L'espectacle rebutjava qualsevol projecció de l'espectador en una imatge pseudonatural, global; 2. Com que hi havia entre els estats de llums i la realització la mateixa relació espai/temps que hi ha entre aquesta i la interpretació dels comedians, es creava un sistema de signes. La il·luminació mantenia un continu contrapunt amb l'espectacle. Això contribuïa, entre altres coses, a posar de manifest els trencaments entre la realització del text en si, tot el distanciament entre el sentit primari del text i els seus sentits posteriors. La llum posava de manifest el sentit de l'espectacle d'una forma tan activa com els comedians.

En aquest tipus de treball, el que també m'agradava és



que l'artifici, un dels ingredients principals del teatre, era directament perceptible com a tal. Ell mateix es manifestava, i així feia possible una lectura més immediata de la realització. Com a conclusió, diria que m'agrada el projector perquè no és un escenari només per il·luminar, sinó que també pot interpretar juntament amb els comediant.

G. B.: Això comporta, en certa manera, la revisió dels principis jeràrquics que encara són molt arrelats en el tipus de representació occidental. Respecte al Kabuti, Einsestein parlava d'una equivalència del mitjans de la representació, d'una jerarquia absent.

P. T.: Penso que avui dia s'ha de reconèixer que no hi ha elements privilegiats en un escenari. El personatge interpretat per un comediant no deixa de ser un artifici, tant com pot ser-ho el decorat o la il·luminació. Em sembla interessant de mostrar que no hi ha cap element funcional prioritari, que cap element no pot fer-se càrrec tot sol de la globalitat de la realització.

G. B.: Així, doncs, hi ha, d'una banda, el projecte de mostrar la totalitat dels mitjans teatrals a l'obra i, d'altra banda —gairebé com a conseqüència d'aquesta labor inicial—, el d'accedir a la «llegibilitat» de la llum. ¿Vols dir que la llum pot ser veritablement llegible a l'escenari? ¿Vols dir que no es queda ençà de la «llegibilitat», en el llindar de la lectura?

P. T.: Sovint es confon justificar i significar. Actualment, en el millor dels casos, es procura que la il·luminació justifiqui el sentit de la realització. Justificar suposa que la il·luminació funciona d'una manera bastant psicològica a partir de la imatge: suggereix una impressió general, un «clima» que recolza en el decorat, o bé remarca el contorn dels cosos o del color (avui dia es tendeix a utilitzar el blanc esgrogueït per suggerir un món mineral, dur). La il·luminació és molt més abstracta que un decorat i la llum tan sols adquireix materialitat quan recolza en un suport. Aquesta propietat ha afavorit la funció «impressiva», suggestiva de la qual estic parlant. Però, es vulgui o no, cal afegir: una imatge (és a dir, un objecte il·luminat «visible») connota. És aquí on molts s'equivoquen pensant significar quan tan sols es limiten a obrir el camp de les connotacions. Pensant en això, hem volgut intentar crear un sistema d'il·luminacions més complex, susceptible de significar realment. Així doncs, ens hem decidit a donar una dinàmica a la il·luminació, a establir un sistema de signes concrets i a organitzar-lo en



una sintaxi que pogués articular-se amb la de la realització.

Per fer-me entendre, em referiré a *La dispute* de Chéreau, perquè crec que aquesta obra ilustra bastant bé la idea d'illuminació «impressiva» o, dit d'una altra manera, connotativa. Quan el teló s'alçava després del pròleg, apareixia un decorat realista tancat per un bosc fet d'arbres de veritat. La il·luminació, que constituïa una novetat a la seva època per la seva bellesa plàstica, no privilegiava cap personatge per raó de la seva uniformitat. El conjunt proposava una mena d'univers mental de la realitat natural que permetia una obertura envers un temps i un espai extradramàtics, i això afavoria l'aparició de connotacions extradramàtiques, sovint encara més fortes (a causa de l'impacte d'aquesta imatge meravellosa) que els signes emesos pel sistema actors-gestos-text. Per raó de la seva immobilitat, del seu caràcter essencial, aquest espai «naturalitzant» donava la possibilitat d'identificar-se amb els personatges i oferia un camp ideal per a totes les projeccions personals de l'espectador, per als seus fantasmes, anul·lant així la temptativa d'interpretació antipsicològica dels actors. No tinc res en contra de l'esteticisme, el que em molesta és que aquest onirisme aclaparador de la imatge pugui ocultar completament la dialèctica text-actor, en la mesura que imposa un món de l'essència.

En contraposició a aquest tipus de treball, hi ha la il·luminació èpica de tipus brechtian que introdueix una jerarquia de valors entre els personatges aïllant-los, però ha estat el primer d'assumir la possibilitat d'autodenunciar-se en tant que artífici.

Per definir-me respecte a aquestes dues tendències, diria que les meves temptatives se situen ençà de la il·luminació «impressiva» i enllà de la il·luminació èpica d'inspiració brechtiana.

J. K.: Podries concretar això?

P. T.: És difícil. Caldria tenir un exemple al davant. Referint-nos altra vegada al *Prince Travesti*: triaré un exemple molt simple, i, per descomptat, limitador. Per a l'escena d'amor entre el Príncep i la minyona, Hortense, vaig crear primer, mitjançant la llum, un clima expressionista (no utilitzo citacions pictòriques, sinó més aviat citacions d'estil: teatre expressionista, de boulevard, etc.) il·luminant tots dos personatges amb un sol projector lateral que provenia del jardí. Aquesta il·luminació, com totes les altres, connotava aparentment l'angoixa, però, a més a més, oferia la possibi-





litat de donar altres informacions. La primera que destacava es referia al món, al món que els envoltava, un món amb aspecte de presó, delimitat per l'únic raig, en el qual els dos personatges s'havien reunit. Després, una segona informació indicava en quin sentit s'establí la relació de força entre ells dos: Hortense es trobava més a prop del projector, i el Príncep li donava l'esquena, el raig esdevenia la mirada de la minyona i el Príncep quedava travessat per aquest raig-mirada com si fos una papallona. De sobte, quan hi havia un canvi en la interpretació dels actors, en el qual es veia que la relació de forces s'invertia, el projector del jardí s'apagava simultàniament i era substituït immediatament per un projector simètric que provenia del pati. Així, amb la llum, es veia que sense haver de canviar d'univers, l'espectacle proposava un canvi de sentit, una bàscula dramàtica. Més tard, quan els dos personatges s'abraçaven fent-se un petó, jo els

aïllava en l'espai mitjançant dos punts molt propers entre els quals apareixia un immens buit negre. En aquest moment, la il·luminació contradeia el text, per tal de fer veure la pluralitat de sentits de l'obra de Marivaux.

Evidentment, es tracta d'un exemple molt simple, però crec que permet d'entendre el nostre propòsit. Tenint present la funció «impressiva» (el «clima» expressionista), pel fet de donar a la llum una funció significant, a *més a més* es desestabilitzava el camp connotatiu. En lloc d'establir un sol univers mental, fèiem sorgir diverses imatges, cada una de les quals tenia present els sentits plurals que la realització descobria, una mica com el somni quan juxtaposa, entrecreuats, diferents fragments mnèsics heterogenis.

Al principi de la nostra entrevista, assenyalava la funció del projector com a màquina d'il·luminar i de produir un sentit: l'exemple que acabo de donar potser aclareix allò que, al principi, hauria pogut semblar una asserció abstracta.

G. B.: Em sembla que en el teu treball la llegibilitat es presenta com un imperatiu, ja que l'espectador es veu obligat a «llegir» sempre la llum. Fora del sentit, no hi ha res... però ¿vols dir que la llum pot crear veritablement un codi? En el teu exemple encara queden incertituds relacionades amb la comunicació.

P. T.: No es pot comparar enterament la llum amb el llenguatge, però pot emetre un cert nombre de signes llegibles d'ençà que, tant en l'espectacle com en qualsevol altra semiologia, cada signe té un valor respecte als altres. En aquesta semiologia, els signes de la llum, menys refinats que els del llenguatge, tenen aproximadament el mateix valor que els signes gestuals.

La semiologia que vaig intentar d'elaborar amb Mesgusch es basava en uns elements pertinents. Per exemple, el color: el blanc fred s'oposava a la llum dita natural (projector sense gelatina) utilitzada sobretot en el teatre de boulevard. Així, per oposició i confrontació, podíem emetre el signe del codi teatral boulevard (il·luminació frontal que reuneix espectador i actor en la mateixa «comunió espiritual»), quan apareixia en una seqüència curta, enmig de la il·luminació puntual i dinàmica utilitzada en altres moments. D'aquesta manera assenyalaven l'aspecte fictici del final il·luminat pels llums oberts de boulevard.

Els altres elements es refereixen, evidentment, a l'orientació dels projectors: lateral pati→jardí, lateral jardí→pati,



contrallum, cara, dutxa i totes les possibles combinacions. Hem intentat utilitzar tot el ventall de possibilitats que hi ha en la il·luminació del teatre: diversos tipus d'aparells que no emeten la mateixa llum, el projector, el quars, per exemple, que és l'antiprojector, la baixa tensió que produeix un grau de llum especial, etc. Per a cada obra, partint de la funció pròpia de tal o tal aparell o de tal o tal orientació, establíem un codi que tan sols es podia llegir en funció de la realització, és a dir, es manifestava tan sols en la mesura que cada element esdevenia pertinent en relació a l'altre. Tornem altra vegada a la qüestió de la jerarquia: Mesguisch treballa l'actor com un altre element actuant, molt especial, evidentment, però no jeràrquicament superior a aquests altres elements actuants com són la llum, el vestuari i els mateixos accessoris. Desitja que tot pugui produir un sentit, i això replanteja seriosament la noció de personatge.

J. K.: En el vostre treball la «desconstrucció» del personatge com a entitat és recurrent. ¿Com pot la llum participar d'aquesta preocupació que és present en tots els espectacles de Mesguisch?

P. T.: Per al tractament d'Orestes, en *Andromaque*, havíem recollit una proposta de Débauche, segons la qual cada personatge està associat a una part del temps del dia: Hermione era l'alba, Pyrrhus el migdia, Andromaque, vídua d'Hèctor, el crepuscle i Orestes, la nit, ja que ha passat la frontera dels morts. Per mostrar això, Oreste sols apareixia a contrallum. Quan la llum basculava, ell donava mostres d'encegament, de tortura.

G. B.: Jo diria que aquesta concepció del tractament de la llum suposa una estreta col·laboració amb el director.

P. T.: Sempre comença per una llarga entrevista amb el director i el decorador: decidir junts com treballarem. No parteixo mai d'un sistema preconcebut, ja que, si ha d'haver-n'hi un, aquest ha de ser immanent a la realització. Amb cada director intento començar de zero per reconstruir en funció d'allò que em proposo.

G. B.: Tu tractes la llum «per punts», multiplicant les intervencions en nom de la producció de sentits. Pot ser que en oposició a això, no hi hagi la llum «connotativa» amb la qual el teu tractament, malgrat tot, té alguna cosa a veure, sinó l'opció que consisteix a reduir la llum a la seva funció primordial d'il·luminar. Brook, per exemple, tan sols treballa amb llums oberts, sense amagar, cal dir-ho, el seu efecte teatral. Segons tu, ¿es tracta d'una desconfiança envers la

llum al teatre, o més aviat d'un rebuig degut a una estètica especial?

P. T.: Crec que Brook, i potser també Vitez, ha entès tota la no innocència de la llum. Tinc la sensació que, tant l'un com l'altre, trien expressament el no tractament de la llum quan utilitzen els llums oberts, el més neutre possible (sobretot Brook des que està al Théâtre des Bouffes-du-Nord). La diferència entre la riquesa del que succeeix a l'escenari i aquesta llum neutra és tal, que tot passa com si la il·luminació no existís. Brook il·lumina i després crea l'espai escènic amb el seus comedians. La llum és tractada deliberadament com si no existís. En cap moment no s'intenta crear cap natura en concret, cap lloc imaginari.

Jo entenc molt bé que un director vulgui treballar només amb l'element comediant, intentant treure'n el màxim profit. És una mica el que passa amb la fotografia: el color existeix, però alguns fotògrafs l'ignoren i es limiten al blanc i negre, a un treball amb el blanc i negre que potser no s'ha fet mai.

G. B.: ¿Vols dir que això no és significatiu de l'existència d'un cert diagnòstic sobre la llum?

P. T.: En primer lloc és significatiu d'una cosa: la gent és conscient del fet que la llum té aquest poder de despistar, de donar moltes dades difícils de captar. Prefereix treballar amb alguna cosa que pugui manejar que no pas produir un espectacle que podria ser desviat, o bé per la llum o bé pel decorat.

J. K.: Totes les arts de la il·lusió —la pintura, el cinema— són arts de la llum. En el fons, potser cal buscar en aquest rebuig de la llum, un rebuig de la il·lusió, més que la por de la inseguretat del discurs. Tu, en la teva forma de treballar, rebutges la il·lusió però no per això sacrificues la llum. Desvies el seu poder d'il·lusió.

P. T.: És una llàstima haver de rebutjar completament el plaer de la il·lusió. Potser caldria desmuntar el mecanisme de les connotacions inconscients que la imatge produeix per utilitzar millor el que s'ha descobert. Quan tinguem analitzat el camp semiòtic de la llum i sapiguem com crear la il·lusió, aleshores potser podrem utilitzar plenament la llum, però sense enganyar-nos i sense pretendre hipnotitzar l'espectador.

J. K.: ¿No tens la sensació que el funcionament ideal de la llum en què somies no és res més que un estat transitori,



que ara et trobes en una fase d'anàlisi i que caldria accedir a una estètica més àmplia que ho englobés tot?

G. B.: La teva il·luminació «per punts» demostra un cert rebuig de la globalitat, de la imatge globalitzadora, en profit d'un treball amb una part, amb un fragment. ¿Aquest projecte de semiologitzar la il·luminació, el recolzes únicament en aquest sistema d'utilització puntual de la llum? ¿No hi ha cap risc de naufragar en l'estil?

P. T.: Cal dir que, al principi, vaig treballar sobretot a partir de la dissecció del raig, però després vaig intentar treballar, tot i tenint en compte aquests resultats tècnics, amb altres elements d'il·luminació, per exemple, els ambients.

La meva primera prova, la vaig fer amb un espectacle muntat pels alumnes al Conservatori. Es tractava de *L'oncle Vania* de Txèkhov. (El tractament teatral de l'obra diferia enterament del fet per Mesguisch.) Com que no disposàvem de gaires mitjans, el director havia decidit utilitzar el decorat fix de la sala del Conservatori: un decorat de tela pintada de tal manera que podia evocar l'interior d'una casa burgesa. Alguns mobles i objectes de veritat completaven el decorat. La il·luminació del segon acte, que transcorre durant la nit, imitava la il·luminació estàtica obtinguda mitjançant làmpades de petroli d'un color ambre intens. No hi havia cap llum provenint de la sala i, d'altra banda, no es veia cap projector. Tot estava concentrat en l'escenari. Aquest marc tan delimitat creava la il·lusió de la realitat que s'espera habitualment de l'univers de Txèkhov. Però subtilment es produïa una fisura en aquesta il·luminació, diguem-ne realista: per representar la tempesta fèiem pampalluguejar la llum com passa quan les línies elèctriques no funcionen degudament. Es produïa un efecte artificial que funcionava anacrònicament atès que la llum se suposava que era d'origen natural (les làmpades de petroli). Aquesta irrupció incongruent de la modernitat, per una banda, presentava la tempesta com a factor dramàtic intencional i, d'altra banda, desmitificava la impressió de natura del conjunt decorat-llum. Cal afegir —detall important— que l'efecte precedia el text, que el signe artificial de la tempesta precedia la rèplica de Vània: «Mira, hi haurà tempesta.»

En el tercer acte, que passava en el mateix decorat, la il·luminació, sempre realista, provenia aquesta vegada d'un punt de la sala com si hi hagués hagut un finestral a la «quarta paret». Al llarg de l'acte, tan sols es modificava imperceptiblement el color de la llum, assenyalant les di-

ferents atmosferes d'una tarda des del ple sol fins al vespre. Com a apogeu d'aquest moviment, hi havia la tempesta que havia estat assenyalada mitjançant un signe artificial durant el segon acte i que es representava segons l'estil realista de l'espectacle en el tercer acte. Queda clar que no hi hauria tots els signes convencionals de la tempesta: simplement la llum s'enfosquia a poc a poc fins agafar un color d'un gris blavós. Mentre que en el segon acte hi havia un desfasament entre la manifestació de l'estat de la natura —el pampallugeig de la tempesta— i la rèplica de Vània, ara en el tercer acte, havíem fet coincidir l'estat de tempesta de la natura, del qual el text ja no parlava, amb la gran baralla de la família entorn del projecte de venda. En accelerar el procés còsmic i en donar-li el ritme d'un desenvolupament dramàtic, introduïem una bretxa en l'univers realista creat. Ja no era la natura la que dirigia els comportaments dels personatges: contràriament, la natura era solament el resultat de les peripècies dramàtiques. No era l'estat de tempesta que influïa l'humor dels personatges, eren els personatges qui desencadenaven entre ells la transformació còsmica del seu univers. Així doncs, vam utilitzar components del realisme sense conservar-ne la coherència intrínseca. El funcionament d'aquest muntatge, d'acord amb el tractament de la realització, ja no recolzava en «els punts» sinó en el trencament dels ambients.

G. B.: Queda clar que la llum no para de suggerir coses, però això ¿no comporta el risc d'una certa limitació, com si es tractés d'una condició absoluta en el tractament de la llum?

P. T.: Això és un punt important. Efectivament es podria pensar això. En el fons només estic en contra de tot el que és gratuït; el que busco, de fet, no és res més que una certa coherència entre tots els elements d'una realització, i que la llum ha de ser solament un més entre tants. El fet de buscar això no implica un terrorisme de direcció única. La lectura queda oberta. El que m'interessa és que els elements que componen l'espectacle siguin suficientment coherents per proposar una estructura de lectura, la subversió de la qual pot produir-se d'un moment a l'altre.

Jo no predico l'ascetisme, m'agraden els efectes, però sempre immersos en la gran maquinària de la representació, la coherència de la qual sí que és imperativa. Aquest és el sentit de les meves opcions, ja que m'he compromès en tot



el que he fet en el teatre. Tan sols m'agraden les coses ben definides.

## BREU RESSENYA TÈCNICA SOBRE EL MATERIAL D'IL·LUMINACIÓ, per Jean Kalman

*Principi que qualsevol home amb ús de raó pot aprendre.*

—No hi ha res visible sense llum.

—No hi ha res visible sense medi transparent.

—No hi ha res visible sense terme.

—No hi ha res visible sense color.

—No hi ha res visible sense distància.

—No hi ha res visible sense instrument.

Carta de Nicolas Poussin a  
Monsieur de Cambray, 1 març 1665-Roma.  
En *Lettres de N. Poussin*. La Cité des Livres. 1925.

Malgrat els reals progressos en la tecnologia de les espelmes i els llums d'oli, la utilització de l'electricitat per a la il·luminació dels escenaris de teatre va trasmudar totalment les possibilitats —però també les necessitats\*— de la il·luminació.

## ON COMENÇA LA FONT

Actualment existeixen tres tipus de fonts de llum d'origen elèctric:

—per incandescència;

—per arc;

—per descàrrega, en atmosfera gasosa.

1. *Les làmpades d'incandescència* són els més emprats des dels anys vint. El seu rendiment energètic (lumen/watt) és baix en comparació amb els dos altres tipus de fonts,

\* En els darrers cinquanta anys s'han decuplicat les necessitats de la il·luminació per a una millor visibilitat, segons es pot veure en un estudi citat per G. Bergman en *Lighting in Theater*, Stockolm/ New Jersey, 1977, pàg. 350.

però tenen l'avantatge de tenir un gran ventall d'aplicacions. Aquestes làmpades van ésser millorades progressivament però, els anys seixanta, la làmpada d'halogen va ésser la millora més important. Aquesta es presenta sota la forma d'un cub de quars que conté iode a l'estat gasós, d'aquí els seus diferents noms: «Làmpada de iode», «quars», «quars-iode», etc. També és aquesta una làmpada d'incandescència però amb alguns avantatges importants:

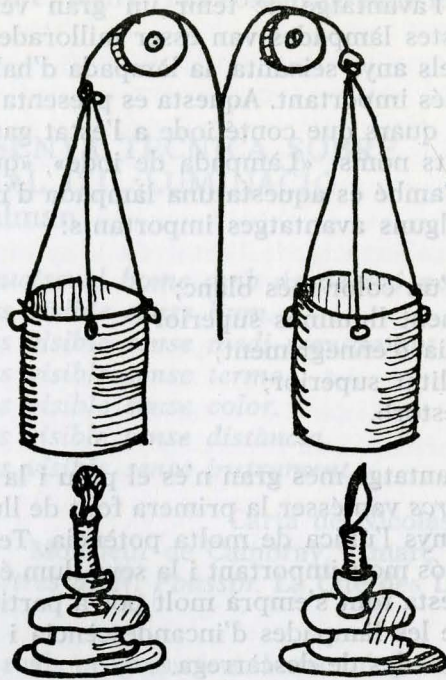
- llum d'un color més blanc;
- rendiment lluminós superior;
- absència d'ennegriments;
- durabilitat superior;
- poc destorb.

El desavantatge més gran n'és el preu i la fragilitat.

2. *Els arcs* van ésser la primera font de llum elèctrica, i per molts anys l'única de molta potència. Tenen un rendiment lluminós molt important i la seva llum és molt blanca. Ara bé, aquesta font s'emprà molt poc a partir del desenvolupament de les làmpades d'incandescència i encara menys després del de les de descàrrega.

3. El principi de les *làmpades de descàrrega* és semblant al dels arcs; es basa en un arc elèctric: en les làmpades de descàrrega, aquest arc elèctric es produeix a l'interior d'un espai tancat, dins una atmosfera gasosa determinada. Es troben làmpades de vapor de mercuri, de vapor de sodi, de vapor de xenó, d'halogenurs metàl·lics (aquestes han aparegut darrerament, ja són molt conegudes sota la denominació d'HMI). Com que cada una d'aquestes atmosferes gasoses produeix, per descàrrega, una llum dins d'una gamma de longitud d'ones característica, el seu espectre no és continu, i la qualitat (color, intensitat, rendiment) és diferent en cada cas. El mercuri de baixa pressió emet en ultraviolat. La radiació ultraviolada, no visible per l'ull, excita la fluorescència, la qual pot ésser utilitzada sia directament —*llum negra*—, sia com a font de llum —*els tubs fluorescents*, dits «fluorescents». Són làmpades de mercuri a l'interior de les quals hi ha dipositada una substància fluorescent. Tenen un bon rendiment lluminós (lumen/watt) i no canvien el color quan se'n disminueix la intensitat: l'espectre emès, característic del gas i de la substància fluorescent, no és alterat per la modificació de la intensitat obtinguda per una acció sobre la durada de l'arc. Aquesta modulació de la intensitat





*Segons el Manuel de Sabbatini per a la construcció d'espais escènics i màquines de teatre (1638).*

no es pot realitzar amb les mateixes condicions que les de les làmpades d'incandescència. Aquest problema tenia la seva importància en el teatre i ha estat molt ràpidament resolt ja que la indústria tenia molt d'interès per aquest tipus d'illuminació. Quant als HMI, malgrat la seva gran potència lluminosa i el seu color de llum molt semblant al de la llum del dia, no són gaire utilitzats: la seva intensitat no es pot modular altrament que amb mitjans mecànics: viseres i diafragmes. Un cas semblant és el de les làmpades de xenó, les quals s'utilitzen molt en projecció cinematogràfica, i el de les làmpades de sodi, la llum groga de les quals illumina les autopistes. Pel tècnic en il·luminació, el tipus de font emprada —d'incandescència, d'arcs, de descàrrega— és doncs una qüestió fonamental prèvia a tota filtració o modulació de la potència: la qualitat de la llum produïda per un HMI no pot ésser produïda amb un altre tipus de font. També és així en el cas dels tubs fluorescents, de les làmpades de vapor de iode o les làmpades d'incandescència clàssica.

## ON ES VEU QUE LA FONT NO ÉS EL TOT I QUE LA CONDUCCIÓ FA LA RESTA

Encara que el tipus «fluo» no desmereixi, no en parlarem, ja que per la seva mateixa forma no ofereix cap problema de conducció. Per les altres fonts, existeix tot un seguit de caixes més o menys tancades segons els diferents sistemes òptics emprats.

El sistema que s'utilitza més es compon d'una caixa metàl·lica de color negre on es produeix la llum. L'única obertura queda obstruïda per una o diverses lents. Aquest sistema rep els noms de «projectors», «projos», «gamelles»,<sup>1</sup> etc.

Es pot millorar aquesta conducció mitjançant un cilindre de color negre, una visera davant la lent a fi d'evitar que cap raig no vagi a parar a l'ull d'un espectador.

Assenyalarem dues menes de lents que produeixen, sense cap rigor, dues conduccions diferents de la llum:

— La lent plano-convexa: permet d'enfocar molt bé (això s'aconsegueix generalment mitjançant el desplaçament de la font en relació a la lent) i produeix una taca lluminosa precisa. Es recomana aquest tipus de lent quan es vol aconseguir una il·luminació de contorns ben delimitats.

— La lent Fresnel: produeix una taca de llum difusa, sense contorns precisos. Es recomana aquest tipus de lent quan es vol aconseguir una il·luminació ambiental.

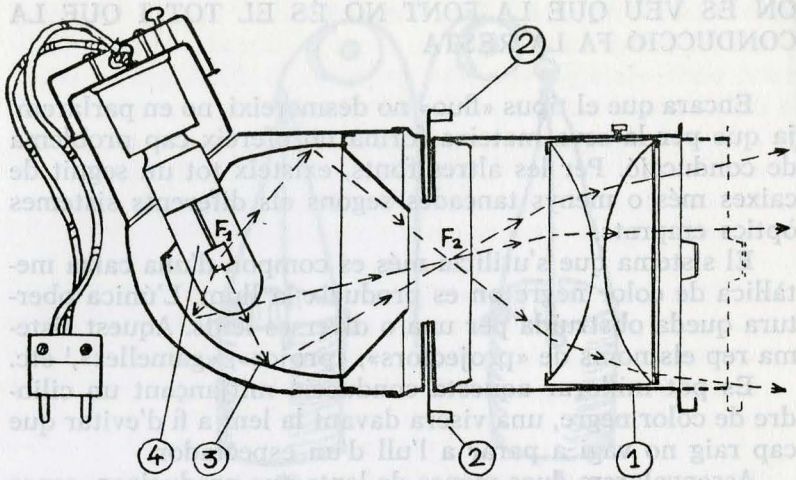
És curiós, però, observar que, tot i que a molts els agradi el tipus d'il·luminació ambiental, la gran majoria dels projectors de teatre a França van equipats amb lents del primer tipus.

També es poden utilitzar uns aparells amb un sistema òptic més complex, semblants als dels projectors de diapositives, que permeten de controlar millor el feix de llum i retallen zones molt precises: són els projectors «de retallar»; o per a seguir els desplaçaments d'un actor amb un feix de llum de molta potència: els «canons». En els projectors abans esmentats hi ha un mirall esfèric, sia incorporat en la làmpada, sia solidari d'aquesta, per augmentar-ne la potència.

També es dona el cas de projectors el sistema dels quals consisteix en una combinació de dos miralls. Generalment

1. Argot tècnic francès.





1. Doble lent que pot ésser desplaçada en relació a la làmpada.
2. «Ganivets» per retallar el feix.
3. Mirall el·lipsoidal el focus ( $F_1$ ) del qual és situat a la altura del filament de la làmpada (4), i l'altre a la altura dels «ganivets».

(Dibuix segons Scene Design and Stage Lighting, de W. O. Parker i H. K. Smith.)

l'un és esfèric, solidari de la làmpada i l'altre, que controla l'amplada del feix, és parabòlic. Aquest feix no pot tenir pràcticament cap variació si es vol tenir una bona difusió de la llum. Així, doncs, aquest projector s'utilitza sobretot per aconseguir efectes com per exemple una taca de llum molt intensa o bé una cortina de llum, posant molts projectors en fila.

## ON SORGEIX LA CONFUSIÓ

Tot un seguit d'aparells, la majoria dels quals provenen de la fotografia i del cinema, tenen com a sistema òptic un simple reflector darrera la làmpada. Quant més brillant és el reflector, més definit queda el feix encara que, aleshores, poden sorgir els defectes deguts a aquesta simplicitat: irregularitat de la llum o de les irisacions. Aquests projectors seran, doncs, d'«ambient».

En aquesta categoria hi ha:

—Els *floods*: terme vague... es tracta, generalment, de làmpades amb reflector incorporat. No necessiten res més

que una dolla, el reflector incorporat dóna una direcció poc definida, i sobretot una bona difusió de la llum.

—Els *spots*: a vegades es dóna aquest nom a un tipus de làmpada bastant similar a les anteriors, amb la diferència que, essent més brillant el reflector, el feix és més concentrat. També de vegades es dóna aquest nom als *floods*.

—Els *plats à barbe*: són uns projectors amb un reflector mat molt gran que difon la llum.

—Les «mandarines»: són uns petits aparells amb làmpada de quars (els primers que van sortir al mercat eren de color taronja); si tenen un reflector brillant són «spots» i si el reflector és glaçat són «floods».

L'interès d'aquests aparells està en la seva lleugeresa i bona difusió de la llum. Tanmateix la seva aplicació en el teatre resulta bastant difícil ja que molt sovint cal concentrar la llum per evitar, entre altres coses, d'il·luminar el teler.

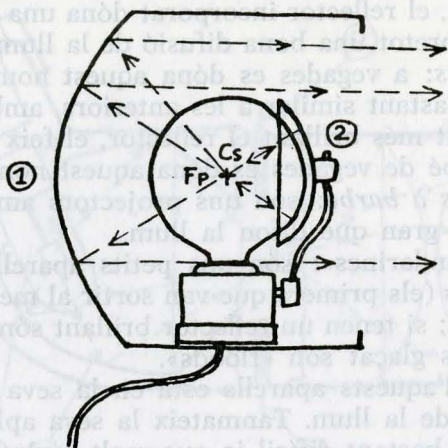
## COM ES DIRIGEIX LA IL·LUMINACIÓ

De la mateixa forma que en tots els espectacles s'ha buscat sempre de conduir la llum cap a una direcció concreta, també s'ha buscat, quan era possible, de modular-ne la intensitat i el color. Aquesta modulació es pot aconseguir filtrant el feix mitjançant unes gelatines de color, filtres difusors que atenuen la precisió del feix, viseres que el retallen en part, o també mitjançant la barreja de feixos de diferents colors.

Una altra forma de modular la intensitat dels projectors pot ésser mitjançant la regulació de l'alimentació de la font. D'ençà els sistemes complexos de conduccions, dits «orgue de llums», que controlaven la llum dels fanals de gas, hi ha hagut alguns canvis; se n'ha conservat, però, el nom.

Es dóna el nom d'orgue de llums al conjunt d'elements per a graduar la llum (aparells que controlen la intensitat produïda) i per extensió a la taula de comandament. S'hi poden afegir alguns comandaments annexos com per exemple el del canvi de color de les gelatines davant del projector. Abans que tot, s'espera molta fidelitat de l'orgue de llum; és a dir que es pugui reproduir un estat de llum determinat (un «efecte»), que les variacions d'intensitat comandades puguin fer-se de forma lineal i controlable al màxim, i que es puguin encadenar el màxim d'efectes possibles en un mínim de temps. Aquest últim punt depèn sobretot del





Projector amb miralls que té generalment una làmpara de baixa tensió (BH).

1. Mirall parabòlic
2. Mirall esfèric

*Fp i Cs superposats, respectivament focus del mirall parabòlic i centre del mirall esfèric.*

tipus de taula de comandament. En l'última dècada, gràcies a l'electrònica, van aparèixer uns sistemes «amb memòria» els quals permetien d'aconseguir una total automatització de l'encadenament dels efectes (aquest encadenament dels efectes que depèn de les particularitats i de les possibilitats de les taules s'anomena *conducció*). Tanmateix, s'ha vist la necessitat de conservar, paral·lelament, la possibilitat d'intervenció manual sobre la conducció tant pel plaer de conduir un espectacle com per la millor flexibilitat en l'encadenament dels efectes.

## I COM A CONCLUSIÓ

Hem vist que la producció de les il·luminacions d'un espectacle es fa en funció de la font escollida, dels projectors utilitzats, de l'organització dels colors i de les intensitats dels efectes, segons el desenvolupament de l'espectacle. Hi ha un punt que no ha estat massa tractat: és el de la localització dels projectors que, en els teatres, té generalment moltes limitacions. El tècnic en il·luminació ha de comptar

amb aquestes limitacions. Això, però, és més un problema de concepció general del teatre, de l'espai escènic, que va més enllà d'una qüestió tècnica sobre el material d'il·luminació.

Muchos directores continúan apasionándose por la luz y la utilizan con placer no disimulado. La luz y su trabajo en el teatro se encuentran en una situación en la cual convergen y difieren vías contrarias. De esta confrontación de scariamós hablar.

No hemos querido dirigimos a los directores, nuestros interlocutores sobre cualquier discurso referente al teatro, sino a los técnicos en iluminación de los cuales no se oye hablar nunca. Se trataba de ver con ellos que lugar ocupan en el mundo de la institución teatral, hasta dónde llegan las exigencias del director o del escenógrafo y dónde expresan su originalidad artística, qué ataduras tienen con la técnica y sus continuos cambios. Hemos querido provocar, por primera vez, una polémica sobre la luz con la misma gente que la realiza.

Este dossier, más que un estudio sobre la luz, es un replanteamiento sobre esta misma luz. Para enfocar mejor la cuestión hemos entrevistado a los técnicos en iluminación Pierre Savron, André Diot y Patrice Trottier, los cuales históricamente pertenecen a generaciones distintas y que con sus colaboraciones con Vilar, Chéreau o Mesguich, han conseguido un nuevo tratamiento de la luz y de su funcionamiento en el interior de la imagen teatral. No se trata de hacer un inventario de estilos, sino de abrir un debate en el cual el radicalismo de cada proceso genera una polémica implícita.

## RÉSUMÉ

*Dossier réalisé par Georges Banu.*

La lumière passionne encore de nombreux metteurs en scène qui s'en servent avec une jouissance non dissimulée. La lumière et son travail dans le théâtre se trouvent aujourd'hui à un carrefour où des voies contraires se joignent, se contestent. De cette confrontation nous voulons essayer de rendre compte.

Ce n'est pas aux metteurs en scène, maîtres indiscutables



## RESUMEN

*Dossier realizado por Georges Banu*

Muchos directores continúan apasionándose por la luz y la utilizan con placer no disimulado. La luz y su función en el teatro se encuentran en una encrucijada en la cual convergen y difieren vías contrarias. De esta confrontación desearíamos hablar.

No hemos querido dirigirnos a los directores, maestros inquestionables sobre cualquier discurso referente al teatro, sino a los técnicos en iluminación de los cuales no se oye hablar nunca. Se trataba de ver con ellos qué lugar ocupan en el mundo de la institución teatral, hasta dónde llegan las exigencias del director o del escenógrafo y dónde empieza su originalidad artística, qué ataduras tienen con la técnica y sus continuos cambios. Hemos querido provocar, por primera vez, una polémica sobre la luz con la misma gente que la realiza.

Este dossier, más que un estudio sobre la luz, es un replanteamiento sobre esta misma luz. Para enfocar mejor la cuestión hemos entrevistado a los técnicos en iluminación Pierre Savron, André Diot y Patrice Trottier, los cuales históricamente pertenecen a generaciones distintas y que con sus colaboraciones con Vilar, Chéreau o Mesguisch, han conseguido un nuevo tratamiento de la luz y de su funcionamiento en el interior de la imagen teatral. No se trata de hacer un inventario de estilos, sino de abrir un debate en el cual el radicalismo de cada proceso genera una polémica implícita.

## RÉSUMÉ

*Dossier réalisé par Georges Banu*

La lumière passionne encore de nombreux metteurs en scène qui s'en servent avec une jouissance non dissimulée. La lumière et son travail dans le théâtre se trouvent aujourd'hui à un carrefour où des voies contraires se joignent, se contestent. De cette confrontation nous voulons essayer de rendre compte.

Ce n'est pas aux metteurs en scène, maîtres indiscutables

de tout discours sur le théâtre, que nous nous sommes adressés, mais aux éclairagistes, à ceux dont on n'entend jamais parler. Il s'agissait de voir avec eux le statut qu'ils ont dans le monde de l'institution théâtrale, où s'arrête une demande venue du metteur en scène ou du scénographe pour laisser la place à leur originalité d'artistes, quels rapports ils entretiennent avec la technique et ses perpétuels changements. Nous avons voulu susciter un discours sur la lumière tenu, pour la première fois, par ceux qui la réalisent.

Ce dossier n'est pas une étude sur la lumière, mais plutôt un questionnement. Pour mieux le cerner, nous avons interrogé des éclairagistes comme Pierre Savron, André Diot et Patrice Trottier qui appartiennent, historiquement, à des générations différentes et dont les collaborations avec Vilar, Chéreau ou Mesguich ont abouti à une nouvelle approche de la lumière, de son fonctionnement à l'intérieur de l'image théâtrale. Il ne s'agit pas d'un inventaire de styles, mais de l'ouverture d'un débat où la radicalité de chaque démarche nourrit une polémique implicite.

## SUMMARY

### *Dossier made by Georges Banu*

It is a fact that a large number of directors still feel enthusiastic about lights and use them with great pleasure. Lights and their function in theatre are at crossing where opposite ways both converge and come apart. Here we would like to refer to that confrontation.

We have not wanted to address to directors, unquestionable authorities on every kind of discourse upon theatre, but the experts in illumination, from whom we do not hear very often. It was a question of finding with them their own place in the world of theatre, of finding where the demand of either the director or the theatrical designer finishes and where their own originality as artists and of setting their ties with the technique and its continuous changes begins. We have wanted to give rise, for the first time, to a controversy on lights with those people who take care of it. This dossier implies rather raising again the question of lights than studying them. In order to approach better this problem, we have interviewed Pierre Savron, André Diot and Patrice Trot-



tier, all of them experts in illumination, who belong to different historical generations, They, in collaboration with Vilar, Chéreau and Mesgusch, have managed to find a new way of using lights and their functioning inside the theatrical image. It is not a question of making a stock of styles, but of giving rise to an argument where the radicalism of each process generates an implicit controversy.