

# La dramaturgie de la lumière strehlerienne

A dramaturgia da luz strehleriana  
The dramaturgy of light by Giorgio Strehler

*Antonio Palermo<sup>1</sup>*

## Résumé

La lumière, Strehler a su en faire une composante fondamentale de ses spectacles jouant avec la transparence, la superposition de couches, l'ombre. Elle s'inscrit dans une époque théâtrale, comprise entre les années 1950 et 1990, et elle se développe d'une manière tout à fait personnelle, devenant une référence. Héritier d'une culture avant-gardiste et européenne, l'imaginaire strehlerien se forge dans un environnement milanais sillonné, à partir des années 1920, par des artistes - scénographes et plasticiens - très attentifs aux problématiques d'espace et de lumière. Chez Strehler, la pratique des éclairages s'articule non seulement à la scénographie, mais aussi au jeu, dont elle devient partenaire, ou au rythme musical. Elle peut être considérée comme un outil dramaturgique au service de la mise en scène.

**Mots-clés:** Lumière; Strehler; dramaturgie; théâtre; scénographie

## Resumo

Luz, Strehler fez dela uma componente fundamental de seus espetáculos, atuando com transparência, sobreposição de camadas, sombra. Faz parte de uma era teatral, dos anos 1950 aos 1990, e se desenvolveu de uma forma muito pessoal, tornando-se um ponto de referência. Herdeiro de uma cultura avant-garde e europeia, o imaginário strehlerian foi forjado num ambiente milanês, atravessado, a partir dos anos 1920, por artistas - cenógrafos e artistas visuais - muito atentos aos problemas do espaço e da luz. Na prática de Strehler, a iluminação não se articula apenas com a cenografia, mas também com a interpretação, na qual ela se torna parceira, ou com o ritmo musical. Pode ser considerada como uma ferramenta dramaturgica a serviço da mise-en-scène.

**Palavra-chaves:** Luz; Strehler; dramaturgia; teatro; cenografia

## Abstract

Light, Strehler has made it a fundamental component of his shows, playing with transparency, superimposition of layers, shadow. It is part of a theatrical era, from the 1950s to the 1990s, and it developed in a very personal way, becoming a reference point. Heir to an avant-garde and European culture, the Strehlerian imagination was forged in a Milanese environment criss-crossed, from the 1920s onwards, by artists - scenographers and visual artists - very attentive to the problems of space and light. In Strehler's practice, lighting is not only articulated to the scenography, but also to the play, in which she becomes a partner, or to the musical rhythm. It can be considered as a dramaturgical tool at the service of the staging.

**Keywords:** Light; Strehler; dramaturgy; theater; scenography

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Doctorant à l'Université de Lille, France. Depuis 2014, il est enseignant contractuel puis ATER, dans le cadre de la Licence et du Master Arts de la scène de l'Université de Lille. antonio.palermo@univ-lille.fr

## La dramaturgie de la lumière strehlerienne

*[Strehler] a mis en scène les trois actes uniques de Pirandello [...] avec une maîtrise absolue du contrepoint, avec une cadence des voix parfaite, avec une utilisation savante des lumières, avec une compréhension profonde des textes. Il a obtenu un résultat merveilleux, réunissant en un accord bien accompli les éléments visuels, sonores, vocales, mimétiques. La mise en scène telle que nous la concevons se fonde sur le contrôle du jeu et de toutes les composantes de la scène, de la musique jusqu'aux pauses, des projecteurs jusqu'à la « qualité » de la scénographie<sup>2</sup>.*

Si l'on croit - un peu dogmatiquement - à ce témoignage datant du milieu des années 1940, la première mise en scène de Strehler réussit à orchestrer les différentes composantes de la scène : la scénographie, la lumière, le jeu des interprètes. Paolo Grassi utilise clairement une image musicale parlant d'une « maîtrise absolue du contrepoint », forme d'écriture consistant en la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Au plateau, la scène résulte donc élaborée et complexe, organisée sur la base d'un principe dialectique et donc lisible à plusieurs niveaux. Aux rythmes cadencés des voix et de la musique font écho les pauses et les silences. Dans ce contexte, il y a un autre élément qui ne passe pas inaperçu : « la scénographie synthétique de Luigi Veronesi, épurée de toute redondance, réduite à l'essentiel de la ligne, du fond de scène et de la lumière<sup>3</sup>».

Dès ses premières créations, l'axe sur lequel Strehler semble travailler est celui d'une mise en scène organique où chaque élément est maîtrisé et en mouvement dialectique. L'événement spectaculaire s'articule au texte littéraire engendrant une théâtralité susceptible de questionner le spectateur et d'en solliciter la participation active. Le plein et le vide, le clair et l'obscur, la musique et le silence s'organisent pour vibrer et entrer en résonance, chacun doté de sa propre signification. Cela rappelle un concept élaboré plus tardivement mais dont la pertinence nous aiderait probablement à mieux saisir la place de la lumière strehlerienne, dans le contexte de son époque. En développant le sujet des « dramaturgies sensibles », Isabelle Moindrot fait référence au concept de « polyphonie »:

Il y a vingt-cinq ans, Bernard Dort écrivait, anticipant ce qui se préfigure aujourd'hui : " [...] La définition d'une nouvelle relation entre les composantes de tout spectacle, entre le texte (littéraire et/ou musical), le jeu et l'image...s'impose. Ce qui fait, maintenant, question, c'est la possibilité d'une « œuvre d'art commune », entendue non au sens unitaire que Wagner donnait à cette expression, mais comme une polyphonie d'éléments relativement autonomes." [...] La scène théâtrale contemporaine est bien devenue le lieu où s'élabore une nouvelle polyphonie, dont les règles et les enjeux sont en partie communs au théâtre et à l'opéra. (Moindrot, 2012, p. 5).

2 Extrait de Paolo Grassi, « La Critique » in *Posizione*, Novara, 10 février 1943, publié aussi in : Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Gremese Editore, Roma, 1981, p. 29. C'est moi qui traduis.

Je remercie très sincèrement Priscila da Costa, Nadia Luciani et Geni Hirata pour leur aide très précieuse à la traduction de la première et de cette deuxième version du texte.

3 Fabio Battistini, (1981, p. 30), faisant référence à un article, écrit par U.V. (pseudonyme), extrait de *La Voce di Bergamo*, 20 février 1943.

En 2012, Isabelle Moindrot faisait référence à la génération de Patrice Chéreau, de Robert Wilson, de Luca Ronconi, définie comme celle des « devanciers »<sup>4</sup>. En pleine connaissance de cause, ils expérimentent cette modalité « polyphonique » de la mise en scène. Concernant plus particulièrement les éclairages, il y a un lien assez clair sinon explicite, entre plusieurs de ces artistes et Giorgio Strehler : la génération de « devanciers » s'est inspirée du travail pionnier de ce metteur en scène milanais. Toujours attentif au rythme et à la musicalité, Strehler accorde - tant au théâtre qu'à l'opéra - une même importance à la lumière, à la scénographie et au jeu. Chaque élément contribue, avec ses spécificités, à l'écriture de la dramaturgie du spectacle. Dans ce sens, sa pratique pourrait faire écho au concept de « polyphonie » forgé par Dort.

Dans le cadre du théâtre italien des années 1940, il est possible de remarquer au moins deux aspects relativement avant-gardistes. Premièrement, la confiance envers les éclairages, avec leur rythme et leur mouvement, comme élément essentiel du spectacle. Deuxièmement, et par déduction, le développement de la lumière comme contrepoint de l'ombre. Le recours au noir n'est donc uniquement pour cacher la scène mais aussi - paradoxalement - pour montrer, faire vivre, matérialiser quelque chose qui autrement resterait invisible ou non représentable.

### **Une origine « contextuelle et scénographique »**

La lumière strehlerienne s'inscrit, bien qu'avec les différences liées aux spécificités du théâtre italien, dans un mouvement plus général de réflexion sur l'espace et le lieu scénique, dont l'origine remonte, en Europe, aux débuts du XXe siècle. Elle est ancrée dans un contexte culturel, historique et géographique bien précis.

Le jeune Strehler se fait le porte-parole de l'imaginaire d'Adolphe Appia quand, par exemple, il traduit en italien l'essai « Art vivant ou nature morte? ». Ce texte était déjà connu à Milan, dans sa version originale publiée par les éditions Bottega di Poesia en 1923.<sup>5</sup>

---

4 Moindrot, 2012 p. 5.

5 Lorsque Adolphe Appia met en scène *Tristan und Isolde* au Teatro alla Scala de Milan, une exposition de ses œuvres est organisée. Bottega di Poesia publie « Art vivant ou nature morte? », sous forme de brochure grand format, à laquelle s'y ajoutent le catalogue des œuvres exposées et une série de 16 illustrations.



Traduction du texte d'A. APPIA par Giorgio STREHLER, extrait de la revue *Spettacolo*.  
Via Consolare, janvier 1943.

Strehler adhère naturellement à plusieurs concepts qui y sont développées, en les faisant siens. Nous pensons, par exemple, à l'idée selon laquelle « L'art dramatique commence au mouvement »<sup>6</sup>, ou le dépassement d'une scénographie peinte en faveur d'un espace en volume et architecturé par la lumière (« De ce jour la peinture des décors avait vécu! »<sup>7</sup>), ou encore la matérialisation d'une atmosphère par le biais de la lumière (« l'éclairage tombera exclusivement d'en haut »<sup>8</sup>). Nous remarquons, au passage, un glissement sémantique qui s'introduit dans la traduction de Strehler, en langue italienne. Là où Appia décrit les metteurs en scène comme protagonistes de la révolution scénique (« C'est donc à nous, metteurs en scène, qu'incombe le soin de les convaincre »<sup>9</sup>), dans la traduction de Strehler ce sont les scénographes (« a noi scenografi incombe il compito di trascinarli »<sup>10</sup>). Pourrait-on interpréter cela comme un signe, plus ou moins conscient, de l'influence et des qualités créatrices attribuées au concepteur de l'espace et du lieu scénique? Ou, plus simplement, il pourrait s'agir d'une erreur car le mot italien correspondant - *regia* - n'est pas encore pleinement développé ni dans sa signification ni dans sa pratique. Il est remarquable, en tout

6 Adolphe APPIA, « Art vivant ou nature morte? », publié en français in Wendingen, Internationale Theater Tentoonstelling, Amsterdam 1921. Plus récemment, ce texte a été intégré dans les Œuvres complètes: 1906-1921, Age d'homme, 1983.

7 Appia, 1983.

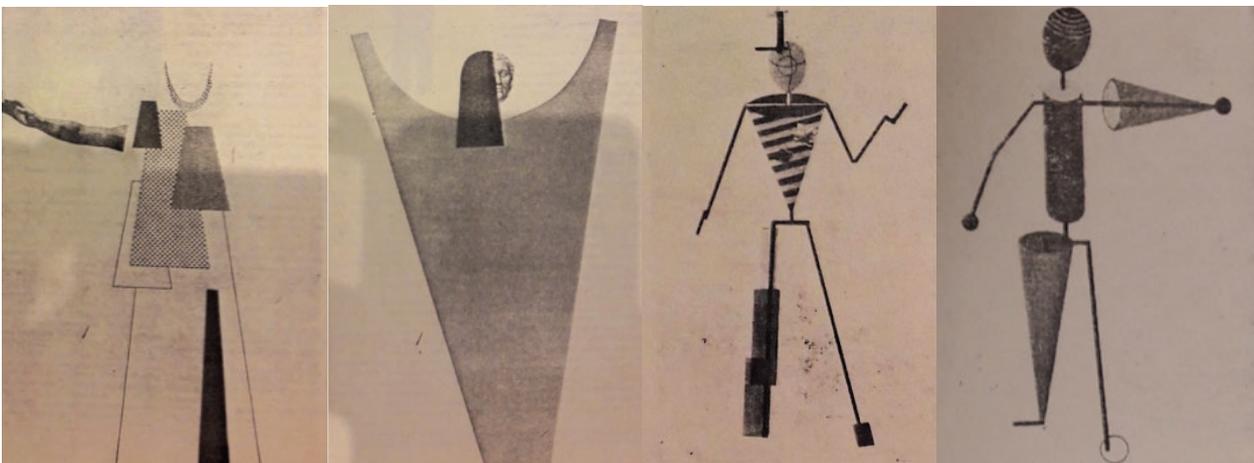
8 Appia, 1983.

9 Appia, 1983.

10 Traduction du texte d'Appia par Giorgio Strehler, extrait de la revue *Spettacolo*. Via Consolare, janvier 1943.

cas, l'association qui est faite à chaque page avec les images de l'artiste plasticien et scénographe Luigi Veronesi.

Cette association entre Appia, Strehler et Veronesi dévoile leur point commun : une recherche artistique fondée sur l'expérimentation avec la lumière. Espace et lumière assument une qualité plastique et deviennent générateurs d'événements. Nous pensons, en particulier, qu'il y a un lien très important entre le jeune metteur en scène Strehler et le plasticien Veronesi, plus âgé, qui travaillent ensemble à Milan. Ce dernier peut être considéré comme le trait d'union entre une culture de la scénographie avant-gardiste et européenne, et la culture du théâtre milanais en quête de renouveau. Il connaît le mouvement du Bauhaus et il a des échanges épistolaires avec Moholy-Nagy. Il s'empresse de la peinture abstraite du milieu parisien étant en relation avec Fernand Léger et les Delaunay. Il fréquente le laboratoire de théâtre Art et Action, fondé et animé par Édouard Autant et Louise Lara, de 1919 à 1939.



Luigi Veronesi, Croquis de costumes pour *Il Re Pastore* de Louis Cortese (1941) et pour *Histoire du soldat* de Stravinsky (1938). Extrait de la revue *Spettacolo. Via Consolare*, janvier 1943.

Durant les années 1930-1940, la ville de Milan où Luigi Veronesi et Giorgio Strehler évoluent, est le lieu où s'organise une réflexion et une expérimentation autour de l'espace, de la couleur, de la lumière. En 1936, la *Mostra internazionale di sce-notecnica teatrale* se déroule dans le cadre de la *VI Triennale di Milano*: il s'agit d'une exposition dédiée aux nouvelles techniques pour la scène, permettant la réalisation de nouvelles conceptions. Certaines œuvres exposées montrent clairement l'apport des éclairages à la structuration de ces espaces. Veronesi y participe en tant qu'ex-positant et, par la suite, entre les années 1941 et 1943, il collabore en tant que scénographe avec la compagnie *Palcoscenico* (fondée par Grassi et où Strehler joue). Étant le plus âgé et expérimenté du groupe, nous pouvons bien imaginer que sa présence laisse une trace, tout particulièrement sur celui qui deviendra le metteur en scène du *Piccolo Teatro de Milan* (nous rappelons que le premier spectacle de Strehler, au sein du GUF de Novara<sup>11</sup>, est réalisé justement avec l'aide de Veronesi).

11 Acronyme pour Groupes Universitaires Fascistes.

## L'articulation entre l'espace et la transparence

Quelle est donc la place de la lumière dans l'économie du spectacle strehlerien? On pourrait répondre en citant les mots de Vinicio Cheli, lighting designer qui a beaucoup travaillé avec Strehler, entre 1979 et 1992, au Piccolo Teatro de Milan:

La lumière a créé un sens, un sens particulier, lié à chaque spectacle et à ce qui s'y passait. Derrière chaque geste, chaque choix, il y avait une raison. Rien n'est né par hasard. De la scénographie aux costumes, à la façon de jouer, à la façon de chanter, à la lumière, tout a contribué à l'immense qualité des spectacles de Strehler.<sup>12</sup>

La lumière est un élément dramaturgique, elle s'inscrit au même titre que la scénographie, les costumes, la musique ou le jeu, dans le système de signes composant le spectacle. Plus précisément, elle contribue à une définition de l'espace dramatique comme générateur d'événements, assumant une fonction très proche de celle de la scénographie qui, selon Strehler, doit être un partenaire de jeu pour le comédien:

Car il est évident que la première qualité d'un décor, c'est sa faculté d'emploi, la variété des usages qu'on peut en faire, sa capacité à suggérer des actions, des mouvements et surtout des mises en place. [...] Il y a une correspondance perpétuelle entre le décor (objet et espace) et le comédien (parole, geste et mouvement). L'un suggère quelque chose à l'autre, le second utilise et définit le premier.<sup>13</sup>

Dans cette perspective, scénographie et lumière ouvrent à une pluralité d'usages, stimulant l'imaginaire des artistes interprètes et agissant avec eux. Elles trouvent, au moment des répétitions et du spectacle, leurs sens et leur définition. Il est intéressant de voir comment l'imaginaire de Strehler se rapproche, pour certains aspects, à celui de Veronesi qui considère l'espace comme entité autonome, non décor (ou cadre) passif à l'intérieur duquel se déroule la représentation. L'espace est plutôt un élément actif, déclencheur de phénomènes, matérialisation de relations autrement invisibles. Paolo Fossati écrit à ce propos:

Le sujet est l'espace, non seulement en tant que lieu où certains phénomènes se produisent, mais en tant que totalité qui déclenche ces phénomènes sur les autres, les relie entre eux et les rend visibles. [...] La loi suprême de cette spatialité, de cette connaissance de l'espace est la transparence.<sup>14</sup>

12 « La luce creava un senso, un senso particolare, legato ad ogni singolo spettacolo ed a quello che vi succedeva. Dietro ad ogni gesto, ad ogni scelta, c'era un motivo. Nulla nasceva per caso. Dalla scenografia ai costumi, al modo di recitare, al modo di cantare, alla luce, tutto contribuiva all'immensa qualità degli spettacoli di Strehler ».

Extrait de l'entretien que j'ai pu réaliser avec Vinicio Cheli, à Lucca, le 19 avril 2019 et que j'ai traduit.

13 "Perché è evidente che la prima "qualità" di una scenografia è la sua possibilità di "essere adoperata" il suo uso, l'ampiezza dei "modi" in cui può essere usata, la sua capacità di "suggerire" azioni, movimenti e figurazioni, innanzitutto. [...] C'è una continua "corrispondenza" fra scena, oggetto e spazio e attore, parola, gesto, movimento. L'una suggerisce qualcosa agli altri, gli altri "usano" e definiscono l'una".

Lettre de Giorgio Strehler à Luciano Damiani, décembre 1962 (à propos du spectacle *La Vie de Galilée*, Piccolo Teatro), disponible sur le site <https://archivio.piccoloteatro.org/> (consulté le 21 novembre 2019). C'est moi qui traduits.

14 Bonini, Ferrari, Fossati (dir.), *Luigi Veronesi*, Istituto di storia dell'arte, Centro studi e museo della fotografia, Università di Parma, 1975, p. 13.

La transparence est l'élément clé qui permet le dépassement de l'image mimétique - comme représentation d'objet - et qui, en même temps, laisse entendre une complexité structurelle de l'espace qui est composé d'une pluralité de couches, ce qui évoque - par dévoilements successifs ou simultanés - une idée de profondeur. L'ingrédient fondamental reste toujours la lumière, dans sa relation à l'objet et à l'espace. Grâce à elle il est possible de matérialiser sur une scène théâtrale (ou sur la surface plane du tableau ou de la photographie) le mouvement transformateur capable de faire vivre les objets dans l'espace, dans une dimension autonome et propre à eux-mêmes (dimension "abstraite" pour Veronesi, dimension de "théâtralité" pour Strehler). A propos de ses photographies, Veronesi affirme que : « L'image [...] n'est jamais la représentation d'un objet, mais la transformation de l'image de cet objet dans une relation pure de lumière et d'ombre »<sup>15</sup>.

Est-ce qu'un hasard si l'on retrouve assez tôt, chez Strehler, l'utilisation de trans-parents? Dans l'un de ses premiers spectacles, mis en scène au Piccolo Teatro, *Les nuits de la colère* d'Armand Salacrou, la lumière transforme l'intérieur d'un appartement en l'extérieur d'une gare. Quelques croquis du scénographe Ganni Ratto nous sont parvenus grâce à l'archivage précieux - aujourd'hui numérisé et en ligne - du Piccolo Teatro. Ils nous montrent une première scène qui représente l'intérieur d'une maison et plus précisément son salon. Une chambre est suggérée par l'escalier qui monte au premier étage. Le deuxième croquis matérialise le pont des chemins de fer autour duquel se concentre l'action clandestine des partisans.



Gianni Ratto dessin pour *Les Nuits de la colère*, d'Armand Salacrou  
@ Archivo Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

<sup>15</sup> Luca Zaffarano, « Tra luce e pittura. Luigi Veronesi a Milano », in *Artribune*, présentation de l'exposition Luigi Veronesi - Luce forma costruzione, Milano, du 14 janvier au 4 mars. Disponible in <https://www.artribune.com/arti-visive/2017/02/mostra-luigi-veronesi-galleria-10-am-milano/>, consulté le 10 septembre 2019.



Gianni Ratto dessin pour *Les Nuits de la colère*, d'Armand Salacrou  
 @ Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

La transition d'un espace dramatique à l'autre repose entièrement sur les éclairages:

Grâce aux effets inédits des éclairages et à l'utilisation des transparents, le salon du couple Bazire se transforme en pont du chemin de fer que les partisans doivent faire exploser. Les tapisseries vertes et jaunes du séjour se dissolvent, peu à peu, grâce à un effet de lumière, laissant apparaître la structure métallique du pont.<sup>16</sup>

Les photos de scène nous aident à mieux visualiser le déroulement de cet effet. Pour la scène du salon nous retrouvons du mobilier, dont une abat-jour, disposé sur une profondeur assez réduite et suggérant l'intimité du lieu. Côté cour, un escalier monte jusqu'à un petit palier où une porte est à signifier la présence d'une pièce latérale, cachée à la vue du public. Si l'on regarde bien le fond de la scène, on a l'impression qu'il y a quelque chose derrière : une sorte de trame se dessine, malgré le positionnement minutieux des projecteurs pour éviter toute bavure.

<sup>16</sup> Tanant, 2007, p.10.



*Les nuits de la colère* (Noites da Ira), de Armand Salacrou,  
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa



*Les nuits de la colère* (Noites da Ira), de Armand Salacrou,  
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

La bascule entre l'intérieur (le salon du couple Bazire) et l'extérieur (le pont des chemins de fer) s'opère uniquement grâce à un jeu de lumières. La toile de fond étant

un transparent qui permet les effets d'apparition et de disparition, quand le rétro éclairage s'allume nous voyons apparaître en contre-jour la structure métallique du pont. Cette silhouette noire nous transporte dans ce voyage de l'intérieur à l'extérieur. Tous les éléments du mobilier comme le fauteuil ou le table restent en place. Mais ils semblent engloutis par la grande la structure qui se dessine tout autour. Nous pouvons remarquer que l'escalier sur la droite est prolongé par une structure identique derrière le transparent : la silhouette en contre-jour et l'ombre projetée se fondent en une seule image. L'abat-jour devient, lui-aussi, une petite silhouette qui pourrait nous rappeler la forme d'un ancien poteau électrique, élément complémentaire qui renforce le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Les éclairages opèrent une vraie et propre transfiguration : l'intimité du salon se décroisse lorsque le fond transparent s'anime de lumière, ouvrant sur une perspective à la profondeur indéterminée.

Un autre spectacle, *La Trilogie de la villégiature*, de Carlo Goldoni, mis en scène en 1978 au théâtre Odéon de Paris, avec les interprètes de la Comédie Française, nous donne l'impression que la scène plonge dans une matière lumineuse. Les éclairages et leur qualité très diffuse permettent de faire vivre une atmosphère dense et laiteuse.

En spectatrice très attentive, Odette Aslan, nous propose cette analyse :

[Les éclairages] créent une atmosphère au début de chaque séquence, comme dans un tableau de peintre. [...] La lumière fera vivre les décors, jouer les coloris, elle différenciera subtilement les zones de jeu. [...] L'éclairage est rasant pour les intérieurs et vient d'en haut pour l'éclairage solaire.<sup>17</sup>

Comme les couches de peinture et de couleur se superposent sur la toile d'un peintre pour créer les effets de luminosité, ainsi la lumière strehlienne se déploie dans l'espace dramatique transperçant les couches de matériaux, se réfractant, se reflétant. Un témoignage complémentaire, celui de Mino Campolmi, éclairagiste au Piccolo Teatro de Milan, explique comment ce type d'effet pouvait être réalisé. Il décrit ainsi un autre spectacle, dont nous pouvons supposer une installation technique assez similaire : « Lumières venant d'en haut, obtenues par le biais d'une transparence filtrée avec des projecteurs et lampes blanches et bleu spéciales »<sup>18</sup>. Voici une mise en pratique des préceptes contenus dans le texte déjà cité « Art vivant ou nature morte? », où il est préconisé que : « l'éclairage tombera exclusivement d'en haut ». Campolmi fait ici référence au spectacle *Il Gioco dei potenti*, créé à partir de plusieurs textes de Shakespeare et mis en scène par Strehler, en 1965.

---

17 Aslan, 1979, p. 104.

18 Campolmi, 1969, p. 27.



*Il gioco dei potenti*, a partir de W. Shakespeare, photographie de Luigi Ciminaghi,  
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Ces mots d'éclairagiste nous fournissent quelques éléments très précieux pour mieux comprendre comment les « atmosphères » lumineuses étaient réalisées. En effet, les techniciens du Piccolo Teatro avaient mis au point, de manière artisanale, un type de projecteur assez spécial, baptisé avec le nom de « cappellotto ». Ces machines permettaient « une diffusion difficilement égalable. Tout ce que vous ne percevez pas comme éclairé, mais que vous voyez réellement sur scène, est probablement illuminé par ces projecteurs »<sup>19</sup>. Nous pouvons constater qu'il s'agit d'une lumière très particulière, caractérisée par le fait qu'elle ne produit pas (ou presque) d'ombres. Cette spécificité est directement liée à sa direction zénithale et à sa qualité très diffuse.



A



B



C

Reflector de tipo « Cappellotto ». © A. Palermo

<sup>19</sup> Témoignages de M. Allievi (technicien) et A. Todeschini (chef électricien), extraits de Giancarlo Stampalia, Strehler dirige, Marsilio, Venezia, 1997, p. 155.

Concrètement, il s'agit d'un projecteur assez simple et léger (image A), pouvant être monté en séries de plusieurs éléments. Le boîtier de base a été bricolé afin de rajouter une sorte de prolongement ou « cappellotto »<sup>20</sup>, en forme de cube (image B) qui a la fonction de canaliser le flux lumineux. Le résultat (image C) permet de projeter un faisceau lumineux relativement flou, très doux, permettant ainsi de ne pas trop marquer le sol. Deux types de lampes peuvent être employées à l'intérieur : l'une à basse tension (lampe PAR 38 de 110 volt, que les électriciens survoltaient, en l'alimentant à 130 volts) et l'autre de type photographique, la Nitrafoto de 500 watt, qui était utilisée aussi pour les éclairer les cycloramas. Grâce à ce dispositif, aussi artisanal que génial, il était possible - déjà à l'époque de Strehler - de matérialiser une atmosphère dense que l'on pourrait assimiler à une sorte de transparence rendue visible.

## Conclusion

La lumière strehlerienne, qu'elle soit liée à une boîte de tôle comme celle des « cappellotti », ou aux différentes couches de tissus transparents des fonds de scène, est conçue dans le but de faire vivre l'espace. Faire vivre l'espace signifie utiliser les éclairages non seulement comme un outil fonctionnel (rendre visible la scène) ni esthétique (donner à voir une belle image) mais comme un outil dramaturgique, en dialogue avec les autres composantes scéniques.

Chez Strehler, cette conception ne peut pas être dissociée de l'expérimentation menée par le biais des éclairages. Fabriquer une expérience de la lumière, par les praticiens, pour les spectateurs. L'éclairagiste Vinicio Cheli, collaborateur très proche de Strehler, et aussi Claudio De Pace (responsable de plusieurs reprises de spectacle) témoignent du fait que pour chaque spectacle (ou presque) ils devaient trouver une solution technique « juste ». Parfois ils devaient l'inventer *ex novo*, mettant au point les machines et les dispositifs d'éclairage propices à cet effet.

Egalement, dans l'expérience du spectateur, la lumière agit puissamment pour évoquer ou pour suggérer un imaginaire très théâtral. Il suffirait à ce propos de lire quelques témoignages, comme ceux de Robert Wilson ou de Patrice Chéreau qui nous racontent d'une lumière qui laisse une trace profonde dans les mémoires.

---

20 On pourrait traduire ce mot par « petit couvercle en forme de chapeau ».

Enfin, une citation liée encore une fois au travail de Veronesi pourrait bien faire écho à la pratique de Strehler, dans le but d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion.

La lumière [...] est une présence physique mais aussi une expérience conceptuelle, c'est une invention formelle mais aussi un fait naturel qui donne la mesure intrinsèque [...] des tensions et du possible, des tensions du réel. L'espace s'ouvre et se multiplie : chaque élément vit ici et maintenant, mais aussi d'un passé dont il est l'extension et la position et d'un avenir dont il est l'exposant et le possible.<sup>21</sup>

Ces mots nous montrent, une fois de plus, qu'il est possible d'envisager un point de contact entre ces deux artistes, sur le plan de la conception de l'espace et du rôle de la lumière. La lumière dévoile ainsi sa nature très particulière et ambiguë : elle existe en tant que « présence physique » mais aussi comme « expérience conceptuelle ». Elle est capable d'éclairer le réel et en même temps de suggérer le possible : son action et son mystère se fondent sur cette ambiguïté et richesse.

## Références

APPIA, Adolphe. Œuvres complètes: 1906-1921. Paris: Age d'homme, 1983.

ASLAN, Odette. Des choix, des techniques. In: La trilogie de la villégiature, Cahiers Théâtre Louvain, n°40, 1979.

BATTISTINI, Fabio. Giorgio Strehler. Roma: Gremese Editore, 1981.

BONINI, Giuseppe ; FERRARI, Giuliana ; FOSSATI, Paolo. Luigi Veronesi, Istituto di storia dell'arte. Centro studi e museo della fotografia, Università di Parma, 1975.

CAMPOLMI, Mino. Come nascono le luci di uno spettacolo. In : Illuminotecnica: rivista mensile di illuminazione stradale, industrielle, artistica, d'arredamento e accessori, n° 108, décembre 1969.

MOINDROT, Isabelle. Dramaturgies sensibles. In: Alternatives théâtrales 113-114, 2° trimestre 2012.

STAMPALIA, Giancarlo. Strehler dirige. Veneza: Marsilio, 1997.

TANANT, Myriam. Giorgio Strehler, Introduction, entretiens, choix de textes et traduction. Paris: Actes sud-Papiers, 2007.

ZAFFARANO, Luca. Tra luce e pittura. Luigi Veronesi a Milano. In Artribune, présentation de l'exposition Luigi Veronesi - Luce forma costruzione, Milano, 14 janvier au 4

---

<sup>21</sup> Bonini, Ferrari, Fossati, 1975, p. 25.

mars 2017. Disponible in <https://www.artribune.com/arti-visive/2017/02/mostra-luigi-veronesi-galleria-10-am-milano/>, consulté le 10 sept. 2019.

Comédia: hommage à Giorgio Strehler, documentaire transmis sur Arte, le 6 janvier 1998, en hommage au metteur en scène italien, décédé le 25 décembre 1997.

## Sitographie

Archivio Teatro Piccolo de Milan: <https://archivio.piccoloteatro.org/> (consulté le 17 décembre 2019).

Archivio Gianni Ratto : <http://104.131.75.29/gianni.html> (consulté le 17 décembre 2019).

Reçu: 22/10/2019

Approuvé: 10/01/2020