

COMPTE-RENDU des TABLES RONDES

Cette année encore, les tables rondes organisées lors des JTSE ont fait le plein. Elles prouvent ainsi le besoin que ressent l'ensemble de la profession d'échanger, de dialoguer et de confronter les expériences. Ces journées, plus que jamais, ont montré leur capacité à présenter tant les équipements scéniques que les questions qui agitent les métiers techniques du spectacle ; elles restent le lieu idéal où se rencontrer pour envisager l'avenir...

Ier cycle : les métiers

Modératrice : Claisse Daull

Équipes de scène - L'organisation et le management des services techniques

Marc Jacquemond, directeur technique de l'Agence culturelle d'Alsace et auteur de l'ouvrage Équipes de scène - L'organisation et le management des services techniques, paru en septembre 2009 aux Editions AS

Bénédicte Clermont, directrice technique du Théâtre des Champs-Élysées

D'emblée, Marc Jacquemond a précisé que pour parler de management il lui semblait primordial de s'intéresser d'abord au technicien ; et de rappeler que la première question que se posait tout responsable technique était celle de l'encadrement, bien avant de se pencher sur les problèmes techniques. Le management doit traiter la question du "mieux travailler", et non se centrer sur l'amélioration de la productivité. Le monde du spectacle a ceci de particulier que s'y confrontent des emplois pérennes et des salariés intermittents, chacun obéissant à une logique différente. D'autre part, les chefs du personnel ou les DRH, rares dans le spectacle vivant, ont une méconnaissance profonde des métiers techniques. Il revient par conséquent de plus en plus souvent au responsable technique de s'occuper de la "gestion des ressources humaines", comme le prouvent les petites annonces leur demandant des "compétences managériales" en plus des connaissances techniques.

On constate une absence d'intérêt totale des autres partenaires pour les techniciens, confirme Bénédicte Clermont, après avoir rappelé l'étymologie de manager, mot issu du spectacle avant d'y revenir aujourd'hui. Les vraies questions ne sont jamais posées : comment concilier souci artistique et réalités techniques ? Quels objectifs se donne-t-on ? Du coup, on utilise les outils du management... parce qu'il n'en existe pas d'autres!

La salle réagit en pointant que bien souvent les seules solutions seraient économiques : "*Si une structure n'a pas les moyens de payer une double équipe, il faut l'expliquer aux créateurs. Les projets doivent être faits en fonction des moyens*". Il est certain que la problématique n'est pas la même selon qu'il s'agit d'un opéra ou d'une petite structure dans l'événementiel. Marc Jacquemond le reconnaît : pour cent lieux institutionnels importants, il y en a plus de huit cents de moindre envergure, sans compter toutes les compagnies. Mais si la gestion y est différente, elles partagent toutes les mêmes questions de rapports humains, de communication et de respect mutuel.

Pourtant chacun reconnaît que les types de management en usage dans des entreprises commerciales et celui des structures culturelles ont de plus en plus tendance à se ressembler, en partie du fait d'une législation plus draconienne et mieux respectée. L'essentiel est d'en faire désormais un atout : que chacun puisse organiser sa vie personnelle et mieux travailler, plus vite et plus efficacement, afin de dégager des « poches de liberté » pour continuer à être réceptif aux questions artistiques. C'est à quoi s'attelle l'ouvrage Équipes de scène - L'organisation et le management des services techniques, écrit par Marc Jacquemond, et illustré de nombreux témoignages de régisseurs et de cadres techniques.

Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale

Maurice Salem, traducteur

Philippe Catalano, éclairagiste au Festival d'Avignon

Cette discussion s'appuie sur la parution, aux Editions AS, de l'ouvrage *Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale* d'Alessandra Pagliano, traduit par Maurice Salem. Selon Philippe Catalano, éclairagiste mais également formateur à l'ISTS, ce livre "tombe à pic !", il est comme "une trace du quotidien de l'éclairagiste". Car en effet, comment enseigner la lumière ? "Il n'y a pas de règles, ni de normes en lumière, mais seulement le sens que l'on veut donner. Découvrir ceci à partir de tableaux, en tentant de comprendre quel effet produit tel ou tel type d'éclairage, permet réellement de 'penser la lumière'. C'est de l'ordre de la révélation ! Et cela n'est pas une évidence pour les jeunes éclairagistes en formation qui, souvent, se voient avant tout comme des techniciens. Le passage par la peinture est d'abord vécu comme une forme de violence qui leur est faite. Ils sont désarçonnés dans un premier temps, puis très enrichis. Par cette démarche, ils passent du regard de technicien à celui de créateur."

Donner à voir une image, éclairer ou créer un décor, c'est en effet proposer sa vision du monde. L'ouvrage offre une synthèse de ce processus, en quelque sorte.

Comme le rappelle Maurice Salem, ce livre a été rédigé par une architecte qui part de l'expression en deux dimensions —plan, croquis, tableau— puis doucement va vers la 3D. Or, la représentation —y compris en volume— de l'espace est toujours différente de la réalité. Ce qui est intéressant ici, c'est que le livre permet d'analyser pas à pas quelque chose de très abstrait : comment le traitement de la lumière influence-t-il la représentation ? Comment fonctionnent les lois de la perspective ? Puis, l'auteur met en application son analyse, en proposant une étude pratique à partir des décors d'Ezio Frigerio pour *Les Noces de Figaro*.

La question qui se pose aujourd'hui est celle de l'apport des nouvelles technologies, comme, par exemple, les logiciels en 3D. Peuvent-ils modifier l'approche en matière de composition et d'éclairage des décors ? L'intérêt principal du logiciel, selon Philippe Catalano, est sa rapidité ; il permet d'avoir un instantané que l'on peut par exemple montrer au metteur en scène, ou qui peut servir à valider une option. Si ces logiciels sont devenus indispensables aux concerts, ils ne le sont pas au théâtre. Le terrain y est primordial. Comme cela est dit dans la salle, les technologies sont des outils que l'on peut certes utiliser, mais la base du travail de l'éclairagiste et du scénographe n'est guère différente du temps d'Appia !

Néanmoins une expérience "virtuelle" intéressante, faite à Covent Garden, est décrite par un auditeur ; elle a impliqué un long travail de paramétrage et de pré-réglage fait en studio, ainsi que l'utilisation de matériels sophistiqués et onéreux pour y rentrer le décor, puis jouer sur les éclairages. Cela a bien fonctionné avec la majeure partie du matériel, mais en nécessitant quelque cinq années de travail et de lourds investissements, ce qui réserve ce type de procédé à quelques rares et prestigieuses créations.

De fait, l'aller-retour constant entre la 2D et la 3D reste intéressant, car il permet de réfléchir ce passage. De lui donner du sens. Et comme le souligne Philippe Catalano pour conclure, les premières rencontres avec un artiste sont toujours primordiales, lorsque sur la nappe en papier du bistrot on griffonne les premières esquisses. Les outils papier et crayon restent alors parfaitement adaptés !

Quels enseignements tirer des accidents récents ?

Responsabilités et enjeux

Yann Métayer, formateur

Pascal Jorand, directeur technique du Parc Astérix

Hervé Clermont CRAM Île-de-France

Yann Métayer rappelle qu'il convient de ne pas confondre la sécurité incendie (régie par le code de la construction et les règlements ERP), la sûreté privée garantie par la loi et enfin la prévention des risques de l'individu au travail, liée aux codes du travail et de la sécurité sociale.

Les textes de lois existent et leurs manquements peuvent donc être sanctionnés. Ainsi, lors des procès instruits suite aux accidents des dernières trente années, les enquêtes ont pointé des non respects de textes législatifs qui s'appliquaient :

- Règlements des ERP non respectés pour les drames du Cinq/Sept de Saint-Laurent-du-Pont (une

nouvelle réglementation et un barème de peines plus lourdes verront le jour après cette tragédie), du stade de Furiani, du festival de Marmande, du concert à Brest ou du Queen Mary à Saint-Nazaire (la norme ERP s'appliquant à toute construction recevant des personnes) ;

- Code du travail non respecté lors des accidents de l'Opéra de Paris à Séville (défaut de CHSCT notamment) et des accidents aériens survenus dans le cirque (Tout fou tout fly, Arts Sauts, cirque Amar) ;
- L'accident récent lors du montage de la scène de Madonna à Marseille ne sera pas évoqué, puisque son procès est en cours, mais une minute de silence est observée.

Ces accidents ont conduit à une amélioration progressive de la prise de conscience. *“Il y a vingt ans dans notre métier on entendait encore : le code du travail ne s'applique pas aux établissements de spectacle. Il est clair qu'aujourd'hui, on n'entendra plus ce genre de choses. Il y a quinze ans, on commençait sérieusement à parler de formations obligatoires en matière de sécurité et de prévention des risques. Aujourd'hui, ces formations existent, sont prises en charge par les fonds de formation de la profession et sont souvent exigées avant l'embauche des salariés”*. Mais Yann Métayer précise : *“Désormais, nous entrons dans une nouvelle bataille. Les discussions tournent aujourd'hui autour de la responsabilité des uns et des autres ; il y a parfois une véritable distorsion entre la prise de conscience des techniciens du spectacle et l'inconscience des directions et des artistes”*.

Hervé Clermont explique cela par l'élévation générale du niveau de formation des techniciens, à la différence des artistes, des producteurs et des administrateurs bien peu impliqués dans les questions de sécurité. Il déplore que le milieu ne se prenne pas réellement en main et que la formation à la sécurité des intermittents relève encore de la démarche personnelle. *A contrario*, Pascal Jorand a développé des procédures de formation pour tout nouvel arrivant au Parc Astérix. Mais de telles démarches sont loin d'être généralisées.

La conclusion à tirer de cette table ronde est la nécessité d'avoir une instance fiable vers laquelle se tourner face au labyrinthe des textes de lois ; cela paraît une priorité, d'autant que des délégations de pouvoir vont être de plus en plus souvent proposées aux responsables techniques. Il faudra qu'elles soient assorties de moyens financiers, humains mais également de connaissances législatives précises et sûres.

2^e cycle : les techniques

Quand les techniciens fabriquent leurs propres outils

Michel Zurcher, développeur d'une interface son

Nicolas Barraud, développeur pour Toys for Theater et Lightool

Modérateur : Philippe Warrant

Sur la base de la série d'articles, initié dans les colonnes d'AS depuis cette année, la table ronde met en présence deux développeurs d'interfaces à destination du spectacle vivant, avec la particularité que si l'une est développée pour l'audio et l'autre pour l'éclairage et la vidéo, la base informatique est la même : MAX/MSP

MAX

Ce logiciel, à l'initiative de l'Ircam, est commercialisé par la société Cycling74. En simplifiant, on peut dire qu'il s'agit d'un outil de programmation-objet en temps réel. C'est une interface graphique, développée pour les chercheurs de l'Ircam, qui ne souhaitent pas écrire de lignes de code. Il s'agit de construire virtuellement une chaîne d'outils pour permettre telle ou telle application : son, vidéo, éclairage, ... Cette chaîne est autonome, derrière une interface graphique. Nul besoin de connaître le logiciel pour s'en servir. Ainsi, Michel propose, librement, de travailler avec son application, développée pour ses propres besoins, sans ouvrir MAX. Une des particularités est que l'on peut éditer des patches MAX pendant que le programme fonctionne. Aujourd'hui, avec le développement de MAX et l'apport de la communauté des utilisateurs, mais également avec la puissance des ordinateurs actuels, on est loin des prototypes fragiles des débuts.

Du côté de l'audio

Qu'est ce que ces interfaces apportent ? Historiquement, on peut dire que le spectacle vivant détourne continuellement ce que l'industrie propose. Par exemple, le matériel manufacturé pour l'audio (mais également pour la vidéo) à une logique propre, qui convient au marché qui emporte le plus de demandes : deux sorties par exemple —a stéréo— ou même une seule —un écran—, en vidéo. Or, dans le spectacle, nous sommes plus à la recherche de dispositifs qui permettent de diffuser deux entrées dans trente-deux sorties par exemple, que l'inverse. Avec un logiciel "page blanche" comme MAX, qui part de rien, d'aucune contrainte ; la question posée devient : quel est ton vrai besoin pour faire du son au théâtre ? Et, implicitement, cette question ouvre un champ de possibilités énorme sur l'apport du son dans le spectacle vivant, quand on est plus tributaire de la logique d'une console ou du nombre de machines possibles en régie, ni même du nombre de manipulations synchronisées du régisseur. Un exemple : le *routing*, qui peut être démultiplié au-delà de la spatialisation —le 5.1—. On peut envoyer un signal où l'on veut, avec traitement, immédiatement, en temps réel, donc en *live*. Une voix de comédien capturée par un micro devient une matière vivante que l'on peut traiter et diffuser en temps réel.

Là où Michel remarque le mieux l'apport pour le spectacle, est dans le fait que c'est le plateau qui y a gagné. En effet, plus besoin de ce temps de latence de la technique, mettant en œuvre plusieurs Mini-Discs, des reverbs, devant se recalculer fastidieusement parfois dans un décor sonore complexe... La danse du régisseur devant ses machines et ses piles de notes est fascinante, mais délicate à modifier, rébarbative à s'adapter l'évolution d'un spectacle en répétition. En ce qui concerne la vidéo, c'est un euphémisme. Mettre tout cela en mémoire et s'affranchir de la technique, est une démarche au profit du spectacle, avec un gain en précision indéniable. Il s'agit sans doute d'une évolution comparable à celle du jeu d'orgues à mémoire supplantant le jeu manuel, en ce sens qu'il permet au régisseur de regarder le spectacle, plutôt que sa machine, et d'aller bien au-delà des possibilités manuelles, en gérant des automatisés de plus de trente paramètres chacun, avec une pression inégalée. Même l'ergonomie est évolutive, car, via le Midi par exemple, des faders, motorisés ou non, permettent de reprendre le contrôle d'une source, ... Et nous sommes au début de l'ère du tactile, du multi-touch, ... La question est : qu'est ce qu'il est pertinent de garder sous la main, sous contrôle ? Le reste est confié à la machine.

Une autre différence avec ce qui existe en terme de logiciel est que ces logiciels (Pro Tools, ...) fonctionnent avec une Time Line. Or, nous cherchons plutôt une logique de pas à pas au théâtre.

Du côté de la lumière et la vidéo

Le gain de temps est manifeste et permet d'en dégager pour des activités qui en ont réellement besoin en tournée, comme le réglage par exemple. D'un côté, il n'y a plus de conduite à réintroduire dans une machine chaque fois ; et d'un autre, la maîtrise de l'interface se fait de mieux en mieux puisque le régisseur ne change jamais de machine. Comme l'environnement MAX est complètement stable, on peut travailler sereinement, d'une façon qui rassure tout le monde.

Dans la dernière version de Lightregie, la virgule flottante a fait son apparition, c'est à dire qu'on est plus dans l'envoi de données (valeur DMX de 0 à 255) en nombre entier, mais avec une précision de six chiffres derrière la virgule. On n'est plus en 8 bits (256 paramètres), mais en 24 bits. Le résultat très visible se voit radicalement en vidéo. Si l'effet est la translation d'une image-vidéo du point A au point B, par exemple, aucune saccade n'est visible. Ce qui signifie qu'on gère la vidéo, sur base d'un jeu d'orgues, comme un simple circuit patché. Chaque envoi d'effet déclenche également des lignes de commandes, dans le "player" de son, par exemple. Le jeu envoie du data plus que du DMX. Il fournit de l'info et il en reçoit.

Au-delà de la problématique du son ou de l'éclairage, c'est la relation du régisseur au spectacle, aux acteurs qui est en jeu dans ces développements.

À suivre ...

<http://homepage.bluewin.ch/zurcher/>

www.toys-for-theater.com

<http://www.lighttool.net/>

<http://cycling74.com>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Max/MSP>

La machinerie

Gérard Boucher, directeur technique du Nouveau Théâtre de Montreuil

François Mussillon, régisseur général au Quai à Angers

Philippe Beunart, directeur technique du Théâtre André Malraux de Rueil-Malmaison

Modérateur : Philippe Warrand

À la suite des 3 articles (voir AS n°164, 165 & 166), consacrés à des lieux ouverts ou rénovés depuis 2006 en France), nous avons réunis les responsables techniques de trois lieux afin de confronter la réalité des pratiques dans le domaine de la machinerie.

Le Nouveau Théâtre de Montreuil est un CDN, qui propose deux créations par an en moyenne et une douzaine d'accueils de spectacles de théâtre. Avec peu de danse et de musique, le lieu est essentiellement dévolu au théâtre. Gérard Boucher est arrivé cinq ans avant les travaux de construction du Nouveau Théâtre de Montreuil. Mais, cela est dû en réalité au retard pris par le chantier, car celui-ci devait commencer dès son entrée en fonction. L'architecte —Dominique Coulon— a cherché d'emblée la collaboration du directeur technique, ainsi que le scénographe —Jean-Paul Chabert—. Si le dossier était très avancé lors de l'arrivée de Gérard, il a été profondément modifié par les utilisateurs. Le programme avait été réalisé préalablement par Dominique Borloo (Scène).

L'équipe technique est composée de quatre personnes : le directeur technique (faisant office de régisseur général), un régisseur plateau, un régisseur son et un régisseur lumière.

La salle propose 400 places. Ce fut une demande de la Mairie et pas de la direction artistique, déjà en place au moment de l'élaboration du dossier. Cette jauge, sans balcon, permet de présenter des cycles de représentations d'une vingtaine de dates par spectacle. La régie, en fond de salle, dans l'axe, peut avancer en salle derrière le dernier rang, au prix de dix sièges. Les trois passerelles de salle, de 4 m de large, sont en béton. Elles permettent sans aucun bruit, de se déplacer en spectacle. Comme elles sont à la même hauteur, pour des raisons acoustiques et de simplification des circulations (pas de marche), les faisceaux de projecteurs ont tendance à diffuser sur le béton blanc de la passerelle suivante. L'unification des teintes et matières avec les murs de la salle et le plafond les rend invisibles aux spectateurs.

Le plateau, complètement rectangulaire, mesure 21 m de mur à mur pour 14 m de profondeur et 17 m sous gril. Aucune gaine ou autre technique envahissante n'entrave ce volume. La machinerie est équipée de 40 porteuses manuelles de 300 kg en double-commande, 3 porteuses électriques de 1 000 kg, 2 porteuses latérales électriques et 3 porteuses électriques à l'avant-scène. C'est la société Tambè-CEMS qui a installé l'équipement. A l'usage, la solution tout en manuel se révélerait meilleure encore, avec moins de contrats d'entretien (deux visites annuelles), de vérification (une visite annuelle) et de pannes. Ce sont des intermittents qui font office de cintriers. Une fosse démontable manuellement a été mise en place, mais le système mis en place la rend inutilisable.

Le Quai, à Angers, rassemble trois structures au sein d'un énorme bâtiment : un CDN "Le Nouveau Théâtre d'Angers", un CNDC (Centre chorégraphique national) et Angers-Nantes Opéra. Construit par la Ville, il permet de mutualiser les besoins au sein d'un même outil, capable d'accueillir tout ce qui se fait en France, avec même des ambitions européennes. Les responsables techniques des trois structures ont été associés au chantier. Au sein des structures de création, on travaille sur des créations (deux par saison en moyenne) et une dizaine d'accueils par an, chacune dans leur studio de répétition équipé en machinerie, avec une taille équivalente à celle de la salle modulable. La grande salle est calibrée pour l'opéra. L'architecte est l'agence Architecture Studio. Le scénographe est la société Theater Project. C'est l'entreprise Caire qui a installé la majorité de l'équipement (l'arrière-scène est équipée avec des porteuses Mecascenic). L'équipe de l'Établissement Public, qui gère le bâtiment et prend en charge tous les spectacles, est la quatrième structure. Chacune des trois structures de création a son équipe technique de base, qui gère les créations et les tournées. L'idée était mutualiser les équipes en ce sens : administration, accueil, billetterie, technique, ...

L'organigramme de l'équipe technique de l'Établissement Public : un directeur technique, deux régisseurs généraux permanents (et un troisième intermittent), quatre techniciens au plateau, quatre techniciens lumière et deux techniciens son, soit une quinzaine de personnes (sans compter l'équipe bâtiment) et autant d'intermittents.

La grande salle dispose de 980 places. Chaque spectacle est présenté trois ou quatre fois, sauf événements uniques.

Le parterre est utilisable seul (sans les deux balcons), en jauge réduite à 670 places.

Le plateau mesure 28 m par 20 m de profondeur pour 20 m sous gril. 44 porteuses contrebalancées à 300 kg (en double-commande) et 18 électriques à vitesse variable (panachage de CMU de 1 tonne et 700 kg, positionnées pour des charges récurrentes : conques, ...) ; le tout est disposé en maillage (alternance), renforcé par une vingtaine de moteurs ponctuels d'une CMU de 1 tonne, déplaçables à volonté. Les moteurs programmables sont déportés dans une chambre des machines insonorisée au lointain, puis, par un jeu de renvoi de poulies sur des IPN, on peut se planter à l'aplomb voulu. Comme les IPN ne sont pas sur chariots, mais doivent être boulonnés, il faut $\frac{3}{4}$ h pour deux techniciens pour mettre un point en place, avec la pose de l'altimétrie au niveau du caillebotis. C'est vraiment l'opéra qui justifie la capacité de charge. Sinon, les contrebalancées assurent 90 % du travail. Le cintrier attiré est un technicien polyvalent de l'atelier de construction. Les moteurs des porteuses électriques sont positionnés dans les dessous et ne sont pas insonorisés, ce qui pose des problèmes acoustiques en spectacle et empêche les mouvements à vue en spectacle. Les formations du personnel ont été minimales, car le bâtiment a été livré à l'équipe deux mois à peine avant l'inauguration. La fosse d'orchestre, mue par des chaînes poussantes (Serapid), permet, par un système de rails, d'évacuer très facilement les fauteuils sous la salle.

Le Théâtre André Malraux est un "théâtre de ville" dédié principalement à l'accueil de productions de variétés, cirque, danse, musique, ... 150 représentations minimum par an.

Philippe Beunard a été engagé à Rueil-Malmaison quelques semaines à peine avant la réouverture du Théâtre André Malraux, après rénovation. Ce lieu, conçu pour les émissions de télévision en direct, présentait une salle très ouverte et un plateau peu profond. La Ville a décidé de rénover le théâtre en 2004. Le théâtre a été fermé dix-huit mois. La cage de scène a été détruite et reconstruite à neuf, ainsi que toute la zone d'accueil des artistes.

L'équipe technique se compose d'un directeur technique, deux régisseurs plateau, deux régisseurs lumière et un régisseur son, tous permanents.

La salle a été agrandie pour passer, avec le balcon, à 856 places, avec une fosse d'orchestre (Spiralift). Le scénographie a été traitée par l'agence Scène. AMG-Féchoz a réalisé l'installation de la serrurerie et de la machinerie. L'équipe technique en place n'a pas réellement été associée au chantier.

Le plateau mesure 29 m de mur à mur pour 16 m de profondeur. La salle est en amphithéâtre, avec 20 m d'ouverture au cadre, ce qui n'est pas sans poser des soucis de visibilité, malgré un excellent rapport scène-salle. 43 équipes dont 39 contrebalancées et 4 électriques dans le premier tiers du plateau, à vitesse variable, au niveau de l'accès plateau à cour. 4 allemandes et 3 porteuses motorisées à l'aplomb de la fosse. Ce sont des intermittents qui font office de cintriers, mais le régisseur plateau a une formation de cintrier. Les commandes sont au plateau, ce qui ne monopolise pas un cintrier en spectacle. Des ancrages périphériques pour le cirque ont été judicieusement installés au plateau.

Les trois responsables techniques plébiscitent clairement les porteuses contrebalancées. Si les porteuses électriques présentent de gros avantages en terme de rapidité pour des montages simples (conférence, orchestre, ...) ou des questions de charges lourdes, elles présentent encore régulièrement des pannes (notamment au niveau des systèmes de sécurité), aux dires de nos invités, et demandent au personnel de scène de nouvelles compétences (électriques et informatiques notamment) pour pouvoir intervenir et y remédier. Elles enlèvent, bien entendu, de la pénibilité, mais l'absence de sensations physiques des mouvements est génératrice de dangers et demande une réelle formation des personnes. C'est sans doute un leurre de prétendre qu'un cintre informatisé réduit le personnel de l'équipe technique.

www.nouveau-theatre-montreuil.com

www.lequai-angers.eu

www.tam.fr

Éclairage et Vidéo : les meilleurs ennemis

*Pascal Noël, éclairagiste de *Stuff happens* de Bruno Fressinet (voir AS n°165)*

*Philippe Berthomé, éclairagiste de *Ciel* de Wajdi Mouawad*

Philippe Catalano, éclairagiste et régisseur lumière du Festival d'Avignon (Cour d'Honneur)

Modérateur : Philippe Warrant

Au travers d'expériences diverses en spectacle, l'échange consiste à essayer de dégager des pistes de réflexions, des axes d'avenir dans une rencontre, de plus en plus évidente, entre ces deux médias aux points communs évidents : la lumière et la vidéo.

Pascal Noël : *Stuff Happens* raconte les événements entre le 11 Septembre et l'invasion en Irak, mettant en scène les principaux protagonistes : Bush, de Villepin, Blair, ... Le projet était très lourd en vidéo, avec des images partout, des reprises de directs, ... Il a finalement été allégé, pour des raisons de production d'abord (la vidéo coûte très cher, pour le théâtre), mais aussi pour des raisons de théâtralité. En effet, l'équilibre entre théâtralité et vidéo était délicat à obtenir et ne peut se résumer à un équilibre 50/50. Le projet s'est réorienté autrement, les écrans sont sortis du plateau, qui restait nu, en bi-frontalité. Les images étaient projetées à des moments précis d'interventions télévisuelles, de conférences de presse, ... plus quelques incrustations et événements en *live*. Le sol du décor servait également d'écran pour des projections grand format, comme par exemple, des images satellites. La lumière a repris ses droits et le travail a pu être mené en parfaite collaboration, en complément avec les images sur les écrans. Une vraie collaboration entre vidéo et éclairage a été esquissée en sortant du clivage récurrent de deux choses qui se côtoient sans travailler ensemble.

Aujourd'hui, la technologie nécessaire à cette collaboration est là. Un vidéoprojecteur est d'abord un projecteur qui émet de la lumière. Le problème est de considérer le vidéoprojecteur et la vidéo comme des outils qu'on a à disposition pour amener quelque chose de plus et pas uniquement pour envoyer une image collée à plat. Ce sont des outils complémentaires pour raconter quelque chose sur scène. L'utilisation de la vidéo dans sa conception technologique, comme les lyres asservies par exemple, induit la façon dont on va éclairer le spectacle. Qui dit lyre-vidéo dit lampe à décharge, ... Ces choix-là sont des données de base d'élaboration d'un spectacle, comme la scénographie, ... La condition est de travailler en amont.

Philippe Berthomé : *Ciel* est un spectacle où le public est entouré de scènes surélevées, en quadri-frontalité, à savoir que les acteurs pouvaient traverser le public également. Chaque côté reçoit les images d'un projecteur-vidéo. Il y a eu des tentatives d'utilisation de la lumière du vidéo-projecteur comme réelle source d'éclairage, en cherchant à s'en servir comme de ponctuels, pour aller chercher un visage ou un objet. Mais cela posait des problèmes de synchronisation et de manipulations. Comme un projecteur-vidéo n'a aucun point chaud ni aucun moyen de focaliser, la quantité de lumière devient vite critique pour ce genre d'utilisation, ainsi que le problème de grain, très visible dans ces conditions. Cela ralentissait le processus de création et alourdissait le travail. L'idée a été vite abandonnée.

À partir de là, le travail de l'éclairagiste a été d'être attentif aux images, avec la nécessité de baisser souvent, voire d'éteindre. La question est : comment tout cela se rencontre ? Comment fonctionner ensemble ? Une des pistes d'avenir serait qu'un seul régisseur puisse gérer les deux, avec des machines dédiées à cet usage mixte (voir le compte-rendu de la table ronde sur *Toys for Theater*).

Il faut faire la distinction entre un vrai vidéo-projecteur, fut-il monté sur une lyre, et les lyres-vidéos, qui sont de vrais projecteurs automatisés (trichromie, couteaux, ...) avec un serveur interne dédié à la vidéo. À partir de là, on peut réellement les régler par un jeu d'orgues, si ce n'est que le nombre de paramètres devient exponentiel (plus de deux cents paramètres...). Cela impose de séparer le jeu d'orgues vidéo et le jeu pour la lumière. Ce qui signifie ajouter quelqu'un aux techniciens déjà présents, au moins en création.

Philippe Catalano : Dans le spectacle (*A*)*pollonia* de Krystof Warlikowski, présenté cet été dans la Cour d'Honneur à Avignon, la vidéo est très utilisée de deux manières :

- à certains moments où il ne se passe pas grand-chose dans le jeu des comédiens, ce qui permet de regarder pleinement les images ;
- à d'autres moments où un comédien, caméra en main, raconte une histoire et donne à voir certaines choses.

Tout le fond de décor sert d'écran, ce qui fait que l'image devient scénographie.

Différents adjouvants permettent aujourd'hui de nuancer et d'intervenir sur la vidéo depuis le jeu d'orgues. Via des interfaces DMX, on peut piloter depuis un jeu d'orgues des logiciels comme Isadora ou Arkaos .

Dans cette rencontre, forcément collaborative entre les deux médias, les contraintes de la vidéo affrontent ce que la lumière gère sans souci : la vidéo a toujours un cadre, net, précis, toujours visible. Le travail du flou, de l'estompage au niveau de l'image et de ses contours, est laborieux et intrinsèquement différent. La question de l'intégration des technologies reste posée. Mais cette question touche inévitablement le sens même de ce que l'on raconte sur scène, au-delà de la technologie. L'utilisation dramaturgique de ces rencontres dépasse complètement la question technologique. C'est la question du sens qui est posée. Ensuite, cela touche l'évolution des conventions du théâtre car, inévitablement, la vidéo les modifie, les remet en question. Sans oublier que le travail de l'image, en création, avec son inertie importante, influe le travail en répétition. Cela induit une modification, une évolution de la manière de travailler dans la salle de répétition.

À suivre.

www.stuffhappens.fr

www.wajdimouawad.fr/spectacles/ciels

www.troikatronix.com/isadora.html

www.arkaos.net

www.partirentournee.com

Valorisation des savoir-faire en audio

Fiabilité et facilité du "tout numérique" en sonorisation

Modératrice : Gisèle Clark, rédactrice en chef RéalisaSon Magazine

Autour de deux collaborateurs de RéalisaSon Magazine (Alain David et moi-même), cette table ronde réunissait Alain Français (société De Préférence) , Éric Grandmougin (Grandmougin Conseils), Benoît Gilg (ingénieur du son *free lance*), Jérôme Le Roy (responsable de formation chez Techniscène) et Fabien Saadoun (responsable commercial du département audio-pro chez Yamaha). Toutes ces personnes ont en commun une solide expérience de terrain dans le domaine de l'audio numérique, dont Alain David a commencé par nous retracer un bref historique, pour aboutir à l'aventure actuelle, la plus "palpitante" selon ses termes, celle de savoir passer d'un transport de point à point à une architecture en réseau.

Alain Français, dont l'expérience numérique remonte aux *J. O.* d'Albertville en 1992, a longuement expliqué le cheminement qui, du détournement de petites consoles numériques cascadées (notamment pour les *Victoires de la Musique*), a abouti au choix du système Optocore. Difficile le numérique ? *"Pas plus que n'importe quelle discipline impliquant une technologie de pointe. Il faut être rigoureux et surtout, préparer son travail à l'avance, configurer son matériel avant la prestation."*

Benoît Gilg, le benjamin du panel, a baigné dans le numérique dès ses débuts dans le son, ce qui ne l'empêche pas d'avoir une oreille très critique sur la partie qualitative. Une de ses tâches en sonorisation *live* (l'homme a de nombreuses cordes à son arc) consistant à la récupération des sources et leur remixage en fonction des demandes des prestataires, il remarque qu'au fil du temps, la différence d'une marque à l'autre ne se fait plus sur une qualité de son. Il suffit d'ouvrir ses oreilles ! Mais pour lui, il est essentiel de différencier le transport du traitement du signal.

Puis, Alain David donna la parole aux fabricants : *"Les exploitants ont des besoins et utilisent des technologies qui, au départ, n'étaient pas du tout prévues pour faire de l'audio... notamment les fonctionnalités de réseau de la fibre optique. Ils ont donc besoin d'avoir une vision d'avenir... où en est-on et où serons-nous dans deux ou trois ans ?"*

Réponse de Fabien Saadoun (Yamaha), dont nous avons hautement apprécié la neutralité dans cette discussion : *"La technologie numérique qui a commencé avec les consoles, a mis quinze ans à s'implanter. L'offre se diversifie et vient se greffer autour des produits. Le numérique s'implante dans les différentes étapes de la chaîne audio. Effet de mode certes, mais ce qui est important, c'est de savoir ce qui est cohérent dans toute cette démarche"*.

Quels moyens et quelle méthode à appliquer pour éviter le black out total si on a un câble rompu ou une interface qui tombe en panne ? Acousticien, designer, Éric Grandmougin équipe des salles, conçoit des systèmes, et effectue des prestations *live* de grande envergure. Il préfère mettre le terme “numérique” au pluriel, car les composantes numériques sont le traitement du signal, l’interface homme/machine, le numérique de transport, et le numérique de maintenance et d’assistance à l’exploitation, et c’est en travaillant sur tous ces différents points que l’on peut arriver à sécuriser un système.

O.K. Le numérique est là et nul ne saurait ni ne voudrait stopper son cheminement. Alors, quelles sont les demandes en matière de formation ? Pour Jérôme Le Roy (Techniscène) : *“La demande en formation sur le numérique a beaucoup évolué depuis trois ou quatre ans, mais il y a encore pas mal de réfractaires. Nous devons aller à la recherche de l’information et adapter les contenus des cours à la demande et aux besoins. Si la formation au niveau des consoles s’inscrit depuis longtemps au programme des cours, la demande en formation Réseaux suit l’évolution du spectacle vivant dans lequel les réseaux ont fait une entrée remarquée, qu’il s’agisse de la sonorisation, de l’éclairage ou de la vidéo. Une nouvelle profession est à créer : l’ingénieur Réseau pour le spectacle”*.

Côté salle, la réaction ne se fait pas attendre. Sébastien Noly, ingénieur du son, formateur au CFPTS et à l’ENSATT, précise que dans les structures où il officie, il est délivré des stages dits “génériques”, sortes de tronc commun de compréhension des technologies numériques, qui aboutissent naturellement sur des déclinaisons vers des formations spécifiques aux marques. C’est particulièrement visible sur les consoles. L’interface homme/machine varie entre une DiGiCo, une InnovaSon ou une Yamaha. Quant à l’offre Réseau, celle-ci a été mise en place il y a deux ans sur EtherSound et Optocore, mais la demande n’est exprimée que depuis très récemment, avec une première session initiée en octobre 2009.

Oui, le numérique ouvre à de nouveaux métiers, ainsi qu’à une nouvelle forme de réflexion sur la manière de conduire son travail : penser réseaux, planifier en amont, penser système et correction de l’installation de façade en fonction de l’acoustique de la salle, ...

Très remarquée, l’intervention de Jacques Micheloux, directeur technique : *“Je sais que je dois changer de matériel, mais je ne sais pas lequel choisir. Dois-je changer de personnel où le former ? Certaines personnes sont âgées et peu aptes à se former aux technologies numériques. Aurais-je les moyens de rémunérer à leur juste valeur de jeunes diplômés bardés d’épaulettes numériques ? En attendant, quelles sont les alternatives ? Voir passer et attendre ?”*.

La question de ce participant, exprimée à haute voix, reflète la pensée de bien d’autres. Les invités concluent. Alain Français. : *“Pour faire régulièrement des formations chez Yamaha, je peux affirmer que le phénomène relationnel est intéressant. On trouve des gens à l’esprit très ouvert, tout à fait à même de basculer d’un domaine à l’autre, et ce n’est pas forcément une question d’âge”*.

Le monde du son subit malheureusement le même type de dégradation que les autres secteurs de pointe. Il faut tout faire plus vite et moins cher. De plus en plus difficile, l’accueil d’un artiste devient du *baby sitting*. On occulte le *sound check* qui se réduit à un *line check* effectué à la va-vite. On dit souvent à un sonorisateur quand ce n’est pas bien, mais rarement quand ce l’est... Contrairement à la lumière, le résultat n’est pas toujours visible au premier degré. Nous, nous combattons le matériel, l’acoustique de la salle, il y a beaucoup de challenges à relever. Quelle réponse apporter à ce problème ? La personne qui fait le son doit s’imposer.

Éric Grandmougin conseille d’échelonner son projet dans le temps. Ne pas tout changer d’un coup et intégrer graduellement les nouvelles technologies, tandis que Fabien Saadoun exprime la notion de flexibilité. Il existe en effet des produits plus ou moins verrouillés. Une console qui a des cartes permettra de s’ouvrir à des protocoles différents... donc, le choix de la console elle-même ne va pas forcément la verrouiller sur un seul protocole. Le même principe s’adresse à l’architecture d’un système : quand vous tirez du câble dans une salle, il y a des supports qui sont plus ou moins ouverts à ce qui pourra passer aujourd’hui ou à l’avenir sur ces câbles.

Cobranet, EtherSound ou Dante, ces trois protocoles sont dits “ouverts”.

C’est vrai qu’il est nécessaire d’avoir de plus en plus de compétences, déclare Benoît Gilg, qui voit passer pas mal de stagiaires. On se demande parfois s’ils comprennent ce qu’on leur explique, mais quand ils ont compris, l’évolution va très vite. Pour revenir au numérique, moi, j’ai complètement confiance dans le système que j’utilise (Optocore), si j’ai un problème, je suis sûr qu’il s’agit d’une erreur humaine dans la préparation ou la gestion d’horloge.