

JTSE 2010

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÈNEMENT

Les tables rondes aux JTSE 2010

Vous trouverez l'intégralité des tables rondes aux JTSE 2010 sur MP3.

Plusieurs de celles-ci ont été résumées pour une meilleure compréhension.

23 novembre 2010

1^{er} cycle : les métiers

10 h 30 : Les programmistes et la maîtrise d'ouvrage

Clarisse Daull, modératrice

Texte de Clarisse Daull

Cette table ronde faisait suite à trois articles parus précédemment (AS 171, 172 et 173) dans lesquels Sandrine Dubouilh interrogeait François Guiguet, Thierry Guignard et Michel Fayet sur le programme d'un équipement culturel et sur sa fonction face aux différentes maîtrises, d'ouvrage, d'œuvre et d'usage.

Une question de confiance

Florent Sauzedde, du cabinet Aubry-Guiguet, rappelle que le métier de programmiste est méconnu, d'une part parce qu'il est très jeune (il est apparu lors de l'ébauche du Centre Pompidou), d'autre part parce qu'il est spécifique à la France. Il rejoint Thierry Guignard, scénographe d'équipement, qui pointe d'emblée la nécessité d'instaurer un rapport de confiance avec les maîtres d'ouvrage en les aidant à faire des choix. Voilà l'objet premier du programme et il s'inscrit dans la durée, puisque plusieurs années s'écoulent du projet à sa réalisation. Le programmiste accompagne chacune des étapes, la question de l'exploitation du bâtiment n'étant souvent abordée qu'en dernier lieu. Michel Fayet, scénographe de Changement À Vue, précise qu'il faut différencier les projets partant d'une activité déjà existante, pour lesquels le programme est l'aboutissement d'une démarche, des lieux à créer *ex nihilo*. Dans ce dernier cas, le programmiste doit être capable de contrer une municipalité, par exemple, s'il s'aperçoit que les contraintes imposées par le projet dépasseront les capacités de celle-ci. La première question de confiance est là et il serait bon que des cycles de formation, à destination des élus, soient développés.

Une question de précision

Il faut ensuite s'accorder sur le degré de précision à donner au programme. Thierry Guignard déplore un trop grand souci du détail dans certains programmes, de 200 pages et plus, qui vont jusqu'à définir le nombre de prises de courant de chaque local. Selon Florent Sauzedde, un programme ne saurait se résumer à une succession de fiches techniques normatives, mais doit les synthétiser. Celles-ci sont néanmoins utiles, pas au même moment ni aux mêmes personnes, suivant qu'on en soit à la stratégie de projet, à l'étude de faisabilité ou en phase de construction. Michel Fayet préconise de ne fournir des fiches techniques très détaillées qu'une fois le concours gagné. Jean-Michel Dubois, directeur technique et programmiste en scénographie, prend le contre-pied. Selon lui, la précision des fiches apporte un plus au programme, lui donne son sens sans en dicter la résolution. La maîtrise d'ouvrage ne connaît pas encore l'équipe qui le réalisera, mais le programme, lui, transcrit la volonté de l'utilisateur par rapport à son futur outil de travail. Les fiches détaillées permettent en outre un chiffrage plus précis. Chacun s'accorde par contre sur la nécessité d'un suivi de qualité et à long terme, les projets évoluant dès les premiers rendus.

Une question d'objectif

Comme le souligne Florent Sauzedde, il est important de ne pas confondre objectifs et moyens. Le programme doit définir des objectifs. Les architectes décideront des moyens, en fonction de ces objectifs. Lorsque le programme est élaboré, il ne doit pas avoir en filigrane un "bon" choix, les autres n'étant que des repoussoirs. Il faut au contraire chiffrer différentes options correctes pour permettre à la maîtrise d'ouvrage un véritable choix. Thierry Guignard fait remarquer qu'il y a parfois jeu de dupes entre ce chiffrage et le budget initial, connu des

programmistes : “*Les architectes n’explorent les enveloppes que parce que cela a été mal chiffré*”. Le public intervient sur le fait qu’il est bien du rôle du programmiste d’indiquer aux maîtres d’ouvrage le coût et les contraintes d’un projet, les politiques étant incompetents en la matière. Le programmiste est avant tout un médiateur entre décideurs locaux et usagers, l’État étant désormais en retrait. Il y a confusion, déplore Michèle Kergosien, entre aides financières et conseils. Outre que les DRAC peuvent être présentes au niveau du conseil, il ne faut pas systématiquement dénigrer la déconcentration : beaucoup de choses se font, souvent grâce à l’aide fournie par les programmistes et scénographes aux régions, ce que confirme Thierry Guignard.

Ce bel optimisme est tempéré par Michel Fayet qui, en conclusion, s’inquiète de l’avenir de la profession : la France étant désormais bien pourvue en bâtiments culturels, aura-t-on encore à y construire ou ne devra-t-on pas se contenter désormais de réaménagements, sans plus aucun besoin de programmistes ?

11 h 15 : **Scénographie : 40 ans de création**

Texte de Magalie Lochon

Cette table ronde, dirigée par Magalie Lochon et Guy-Claude François, présentait l’ouvrage dernièrement paru, *Scénographie: 40 ans de création* (ouvrage coordonné par Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr ; paru en octobre 2010 aux Éditions l’Entretemps, collection *Ex machina*).

Cet ouvrage doit sa genèse à la conjonction d’un séminaire consacré à la *Mémoire spatiale du théâtre contemporain* (organisé à l’université Stendhal de Grenoble) et d’un colloque intitulé *Scénographie, 40 ans de création* (organisé par l’université de Picardie Jules Verne en janvier 2009). De ce colloque, il a gardé son titre propice à soulever et alimenter un esprit de débats. Loin de prétendre retracer une histoire exhaustive de la scénographie de ces quarante dernières années, il s’agit plutôt d’identifier et d’interroger sous des prismes et des méthodologies diversifiés les mouvements, concepts, évolutions qui semblent avoir fortement teinté cette période. Rien donc de consensuel dans le regroupement de ces contributions. Dans l’opportunité des désajustements, des complémentarités, des variations qui soulignent la grande vivacité du sujet en question, se tracent les grands axes qui fondent une pensée en mouvement de la scénographie contemporaine. Par l’éclectisme de sa structure, comme celui des axes d’investigations, des points de vue théoriques, des témoignages sur des pratiques, cet ouvrage offre un dispositif ouvert et précis propre à prolonger cette pensée qui l’a rendu nécessaire.

En dépit de tout pouvoir aborder, et compte tenu du caractère plus synthétique des approches du premier volet *Ce que scénographier veut dire ?*, nous avons choisi de donner un bref aperçu des problématiques qui en émanent principalement et dont la teneur ne cesse de résonner tout au long de l’ouvrage.

C’est ainsi que dès son intitulé, la contribution de Marcel Freydefont se pose : “*Est-ce bien son âge ?*. Si l’auteur atteste qu’en effet, 1969 est une date plausible pour signer la naissance de la scénographie contemporaine, la forme de question empruntée par son titre vient là comme pour d’emblée inquiéter l’apparente assurance du titre avéré de l’ouvrage. Elle précise et fait émerger les problématiques qu’elle sous-tend par un abord chronologique et terminologique, par un inventaire des tendances artistiques et esthétiques qui permet, entre autre, à l’auteur d’avancer que de 1969 à 2009, on est passé d’une scénographie du signe à une scénographie de l’effet, d’une scénographie de l’énonciation à une scénographie du silence, et d’une scénographie de l’espace à une scénographie du temps. En résulte notamment que l’union tripartite dramaturgie/scénographie/régie (mise en scène) prévaut, et en appelle à une approche scénologique du théâtre.

On constate à la faveur de nombreux propos combien la pratique et les questions esthétiques de cette période de création sont plus que jamais imbriquées à des questions éthiques et politiques, puisque la relation au public, voire au spectateur, est au centre. Dès l’introduction de *La réinvention permanente (du public)*, Luc Boucris perçoit la réintroduction du mot scénographie dans le langage théâtral des années 60’ comme correspondant à un double désir de redéfinition.

Redéfinition de la relation entre acteurs et spectateurs et entre spectacle et public. Désir qui prend trois visages :

- Plan strictement scénographique : recherches géométriques sur la disposition scène/salle, scène/cadre ;
- Scénographie et architecture : la critique virulente du modèle italien conduit vers la diversification/

multiplication des types de lieux théâtraux ;

- Scénographie, dramaturgie et sociologie : notamment avec le souhait d'en finir avec ce qu'on considère alors comme la passivité du public.

Face au constat d'une baisse d'intensité de ces approches aujourd'hui, il convoque Jacques Rancière : "*Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif? [...]*" et propose un inventaire de dispositifs psychiques qui marquent ces années de créations...

Presque en contrepoint l'un de l'autre, Georges Banu et Guy Freixe s'emparent, chacun à sa façon, de cette bonne vieille problématique de l'espace vide. Non sans humour, Georges Banu fait part de son agacement face à l'emploi galvaudé ces dernières années de la notion d'espace vide, servi à toutes les sauces comme alibi à une sorte de paresse. Guy Freixe en rappelle l'urgence et la justesse. "*Pour qu'un espace reste dramatiquement vivant*", il ne faut pas qu'il s'éloigne de l'humain, et que le corps (poétique) de l'acteur doive rester présent dans la réflexion scénographique d'aujourd'hui. Les conclusions convergent : quand Freixe rappelle que Grotowsky et Brook ont réduit leurs recherches théâtrales à cet espace essentiel de mise en relation et d'expérimentation, Banu nous enjoint *in fine* à ne pas "*sacrifier ni les rêves que la scène nue a éveillés, ni les ressources dont elle reste encore chargée*".

Chantal Guinebault-Slamowicz interroge cette notion issue de la terminologie technique des arts de la scène qu'est la "découverte", et nous invite à penser la richesse de son implication et de son déploiement dans la pratique contemporaine. Elle cite Svoboda qui fera plus tard l'objet d'une étude de Grégoire Quenault notamment sur l'extraordinaire inventivité de ses supports de projection...

Reste à plonger avec gourmandise dans le foisonnement des contributions de cet ouvrage, à retrouver dans leur intégrité celles évoquées bien succinctement, à découvrir celles regroupées dans "*Gestes artistiques*" et dans "*Shakespeare toujours recommencé*", sans oublier les magnifiques témoignages photographiques de Nicolas Treatt...

15 h 00 : **AMO et MO des petites salles de création dans les théâtres**

Le dialogue entre maîtrise d'ouvrage et utilisateurs

Mahtab Mazlouman, modératrice

Voir MP3

2^e cycle : les technologies

15 h 45 : **Évolutions du marché de la prestation**

L'apparition de techniciens équipés et/ou de sociétés spécialisées

Ludovic Monchat, journaliste (SONO MAG), modérateur

Voir MP3

24 novembre 2010

1^{er} cycle : les métiers

10 h 30 : **Les SMACs**

Une construction amplifiée avec la 4^e génération

Géraldine Mercier, modératrice

Voir MP3

15 h 00 : **Les modifications des métiers des cintres et de la machinerie en général**

Jean-Michel Dubois, modérateur

Voir texte Clarisse Daull, ci-dessous

2^e cycle : les technologies

11 h 15 : Les différents systèmes de machinerie et leur fonctionnement

À l'occasion de la parution du *Manuel de la machinerie*

Texte de Clarisse Daull

À l'occasion de la parution, aux éditions AS, du *Manuel de machinerie*, de Jay O. Glerum, deux tables rondes ont été organisées sur le thème de l'évolution de la machinerie, tant au niveau des systèmes que des métiers. Étaient invités à y participer Stefan Abromeit (dUCKS scéno), Jean-Michel Dubois (TNP), Clément Dreano (Théâtre du Châtelet), Daniel Leuridan (Le Bateau Feu), François Revol (Théâtre des Célestins), ainsi que Laurent Lemeur, chef machiniste.

Choisir ...

Installer un équipement de machinerie scénique est une opération lourde et coûteuse, qui n'advient pour un théâtre qu'une ou deux fois par siècle, comme le rappelle Daniel Leuridan. Aussi, au moment de rénover celui de la Scène nationale de Dunkerque, dont il est le directeur technique, prend-il soin de mûrir sa décision. Un constat : les charges sont de plus en plus lourdes, le couplage des perches contrebalancées est devenu la règle et la manipulation chaque jour plus fatigante, voire dangereuse. Une question aussi : aura-t-on encore envie, dans 50 ans, de manier pains de fonte et fils de chanvre ?

Au Théâtre des Célestins de Lyon, le choix du "tout motorisé, tout automatisé" a été fait il y a 5 ans, occasionnant "le bonheur des cintriers et un gain de temps phénoménal", comme le précise François Revol. À quelques kilomètres de là pourtant, au TNP de Villeurbanne, les trois cintriers refusent le "tout motorisé", parce qu'ils veulent pouvoir s'adapter aux soucis artistiques d'un théâtre de création.

Jean-Michel Dubois dit être lui-même partisan d'un système mixte, qui anticipe une motorisation future tout en préservant la machinerie manuelle. Stefan Abromeit note cependant la difficulté à judicieusement implanter les différents systèmes, en cas de mixité. Il fait également remarquer que, si la machinerie contrebalancée sans aucune assistance n'est plus guère envisageable de nos jours, bien souvent le choix de l'une ou l'autre des options a déjà été fait par le programmiste. Clément Dreano recommande, avant toute décision, d'aller voir fonctionner les différents systèmes et d'en vérifier l'ergonomie en parlant avec utilisateurs et cintriers.

... suivant le type de production

À la question de l'éventualité d'un système idéal en soi, l'ensemble des invités reconnaît qu'il n'existe pas. S'il s'agit de lieux privilégiant l'alternance ou la diffusion, comme le font les Scènes nationales, le choix se portera plus volontiers sur des machineries motorisées, *a contrario* des scènes de création, fonctionnant en *stagione* ou en *stagione* alterné. De même, les lourds décors et les charges élevées de l'opéra conduisent tout naturellement à y choisir des cintres motorisés. Laurent Lemeur, ancien chef machiniste à l'Opéra de Paris, le souligne : "*l'électrification a énormément soulagé le cintrier*". De même au Châtelet, dès 1999, un système automatisé a été installé, raconte Clément Dreano, du bureau d'études. La programmation en alternance et les décors lourds du théâtre musical ont imposé le choix de cintres motorisés et automatisés.

Mais parfois, l'option à prendre est moins évidente. Tous les effets, par exemple, ne sont pas permis avec des systèmes à moteur. D'autre part, l'accueil dans des lieux automatisés n'est pas nécessairement simplifié : en effet, souligne François Revol, la conduite de cintres informatisés doit être planifiée et nécessite d'y consacrer du temps, en amont, ce qui n'est pas toujours compris par les équipes en tournée. De même, il est indispensable de prendre en compte le personnel qui aura à utiliser le cintre, avant de choisir celui-ci.

... suivant les coûts induits

Le rapport de 1 à 10 entre le coût d'une machinerie manuelle et celui d'un système automatisé fait également réfléchir, même si du côté du ministère de la Culture, la motorisation est encouragée. Celle-ci n'induit pas d'économie de personnel, mais offre cependant une rapidité de levage que l'on peut traduire en réduction des coûts, *in fine*. Pourtant, le budget nécessaire à son installation continue à la réserver à des structures richement dotées. À ce coût s'ajoute celui de la maintenance. Si l'entretien des moteurs n'est guère plus coûteux lorsque ceux-ci sont informatisés, celui des systèmes automatiques l'est, dès lors qu'un ingénieur est nécessaire. Ce qui est regrettable, et l'ensemble des invités le déplorent, est la non évolutivité des logiciels, voulue par les fabricants. Elle implique un surcoût énorme, qui n'est jamais pris en compte par la maîtrise d'ouvrage.

Des métiers qui évoluent

Comme cela a été dit, la motorisation n'entraîne pas de suppression de postes, mais plutôt une spécialisation des métiers. En cela, elle signe la fin du recours aux intermittents pour manipuler les cintres, que la motorisation rapproche plus de la machine outil et de ses dangers, que du jeu d'orgues. Selon François Revol, quelques 200 heures de formation ont été nécessaires pour former les machinistes cintriers des Célestins à leur nouvel outil de travail. Encore faut-il distinguer les fonctions de levage, pour lesquelles tout technicien peut être amené à manœuvrer, des fonctions de régie spectacle, réservées aux cintriers. Car, si le métier évolue, il n'est pas supprimé. Ainsi, lors des tournées, les cintriers doivent savoir s'adapter au contrebalancé. *“Un machiniste motorisé est bon parce qu'il a été bon machiniste manuel”*, précise Jean-Michel Dubois, attaché à la dimension artisanale du métier. Daniel Leuridan alerte d'ailleurs sur le danger du tout informatique, où l'on appuie sur un bouton sans comprendre ce qui est en jeu, y compris de la part des fabricants. *“Le cintre est un métier”* martèlent les participants.

Attention : professions en danger !

Mais, outre la perte du goût pour la machinerie, de la part de la plupart des artistes, les directeurs techniques portent une part de responsabilité dans la désintégration des équipes, selon Jean-Michel Dubois. Et il est vrai que, bien qu'il soit au cœur du spectacle, le personnel de plateau, trop longtemps dévalorisé, se fait rare. L'ensemble du métier le déplore mais candidats et formations manquent cruellement. Laurent Lemeur, désormais à la retraite, se rappelle ses débuts, au théâtre de boulevard puis à l'Opéra Garnier, où la formation se faisait sur le tas, en passant à tous les postes : *“Des dessous jusqu'aux cintres, je connaissais ma cage de scène par cœur !”*. À partir de la connaissance des systèmes basiques et d'un goût du plateau, on pouvait, grâce à la formation continue, gravir tous les échelons. Aujourd'hui, les profils sont de plus en plus spécialisés et des formations adéquates peinent à se mettre en place. Jean-Pierre Demas, de l'ISTS, indique qu'il lui a fallu 12 ans pour arriver à enfin proposer une section de machiniste constructeur au CFA de Marseille. Car c'est l'apprentissage en effet qui s'impose pour acquérir ces métiers d'artisanat, avec une transmission par les anciens en alternance.

Comme l'écrit Jay O. Glerum, dans son *Manuel de machinerie*, le machiniste doit savoir *“ressentir, écouter et regarder”* son outil. Quelle que soit l'évolution actuelle et à venir des systèmes, une telle compréhension —à la fois technique et sensible— sera toujours requise pour installer et manipuler correctement la machinerie.

15 h 45 : Les réseaux en audio

Une nouvelle gestion de plus en plus pointue de la technique

Gisèle Clark, rédactrice en chef (RéalisaSON), modératrice

Voir MP3