



# AS

ACTUALITÉ DE LA SCÉNOGRAPHIE

n° 233

n°5 - 2020  
ISSN 0986-1351  
prix 16 €

La technique au service  
du spectacle vivant,  
de l'événementiel  
et de l'exposition

Le 6MIC à Aix-en-Provence

*Optraken*, Galactik Ensemble

Lumières sur l'avenir, troisième volet

# VL5 LED WASH, vous l'aimez déjà !

Du 24 au 25 novembre,  
retrouvez-nous aux

**JTSE 2020**  
JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

inscription en ligne  
sur [www.jtse.fr](http://www.jtse.fr)



VARI\***LITE**

La marque Vari-Lite  
est importée par Freevox



Le VL5LED WASH est une véritable modernisation du légendaire VL5. Il intègre dans un projecteur LED compact à haut rendement une multitude de fonctionnalités d'avant-garde, tout en gardant son look unique et distinctif. Les lames Dichro\*fusion assurent une diffusion douce et variable, le système de couleurs RGBALC donne accès à une large et riche palette de couleurs et le système SmartColor offre aux concepteurs un outil de contrôle innovant et sans complexité. Pour créer des éléments visuels à fort impact, ses couleurs magnifiques se reflètent sur les lames Dichro\*fusion, rappelant le style vintage du célèbre VL5. Et pour étendre encore plus loin les options, son anneau de LEDs indépendant illumine les lames d'une couleur différente de celle de la source. Cet éclairage des lames, associé au zoom motorisé embarqué, apporte encore plus de flexibilité dans la création de nouveaux effets visuels. ”

## Stéphane Caria

Directeur technique adjoint Eclairage,  
aime le VL5LED WASH de Vari-Lite

**+33(0)820 230 007**

[contact@freevox.fr](mailto:contact@freevox.fr) | [www.freevox.fr](http://www.freevox.fr)



La Bonne voie

# NOTE DE LA RÉDACTION

Acte 3. Déconfinement. Dehors, masques rivés à la figure, théâtres timidement ouverts, angoisse d'un métier pour qui la pause forcée pourrait être fatale. Idée qui traîne dans l'air de fondre les ministères de l'Éducation et de la Culture. Comme si l'idée était nouvelle ! Depuis la création du ministère de la Culture, le vent souffle sur les sommets. Si les chamailleries continuent d'aller bon train, les outils résistent au temps et ne cessent d'éclore, les cathédrales du XXI<sup>e</sup> siècle font une entrée fracassante. Du 6MIC, SMAC d'Aix-en-Provence, à la MÉCA en Nouvelle-Aquitaine (ces salles seront traitées dans le numéro 233), des abris continuent de fleurir les territoires infusés d'un esprit profond et mutant. Et quels esprits présideront à la destinée de ces lieux ? Qui dirigera ces outils de production ? C'est bien de ceci dont il est question dans cette querelle. Pourtant, il suffit de lire les missions des ministères de la Culture, de l'Éducation et de la jeunesse pour réaliser combien le mariage est abscons. La revue est restée debout, un comité de rédaction attentif aux pulsations du métier, ici et ailleurs. Ce numéro 232 et le numéro suivant seront donc nos numéros déconfinés ; mais dans un monde artistique et culturel confit d'angoisse à l'idée de ne pas retrouver ses spectateurs. Roselyne Bachelot devient ministre de la Culture en lieu et place de Franck Riester. Une pluie d'états généraux prévue à la rentrée, festivals en tête de liste et toujours cette épée de Damoclès au-dessus des têtes : ouvrira-t-on les salles de spectacle dans des conditions normales en septembre ? Reste que ce sommaire traverse les métiers : les changements de paradigmes en lumière ; le son à travers la question des captations d'opéras ; la scénographie par les spectacles *Une femme sous influence* de Maud Lefebvre et *Les Innocents, Moi et L'Inconnue au bord de la route départementale* de Jacques Gabel ; de l'architecture de *Migration*, projet inouï de KXKM, au 360 Paris Music Factory, nouveau modèle proposé par Saïd Assadi. Et toujours un point sur les techniques, notamment à travers la réhabilitation partielle du Théâtre de Suresnes Jean Vilar, et les nouvelles technologies.

Bonne lecture

■ Géraldine Mercier, rédactrice en chef

N'oubliez pas nos informations générales sur notre site [www.as-editions.fr](http://www.as-editions.fr) et toujours celui de la Librairie AS : [www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)

Erratum

- Auditorium de l'Institut de France : les propos recueillis sont ceux de Kevin Larcade de dUCKS scéno et non Clément Dréano
- *Pelléas et Mélisande*, page 40 : La photo est de © Calypso Baquey
- Norme de levage EN 17206 : contribution de Florence Saillet, et non Françoise Saillet

**CHAINMASTER**  
THE WORLD OF MOTORS

D8

D8plus

C1

CAPACITY 125 - 6,000 KG



- Climbing or standard suspension
- Patented friction clutch for overload protection
- Direct or contactor control
- Light & compact housing
- Precise chain guide
- Textile chain bag
- Different models in stock



**CHAINMASTER**  
**Bühnentechnik GmbH**

Uferstr. 23  
04838 Eilenburg  
Germany

✉ +49 3423 6922 0  
📧 [info@chainmaster.de](mailto:info@chainmaster.de)  
🌐 [www.chainmaster.de](http://www.chainmaster.de)

# SOMMAIRE n° 232

## Actualité et réalisations

- P 01** Note de rédaction  
(Géraldine Mercier)
- P 04** Sous haute surveillance  
(Carine Claude)
- P 8** Fishka design  
*La technique au service de l'artistique*  
(Ludovic Bouaud)
- P 14** *Une femme sous influence*  
*Les arcanes d'une petite création hors-norme*  
(Hugo Hazard)
- P 20** *L'âme du 360 Paris Music Factory*  
(Géraldine Mercier)
- P 26** 360 Paris Music Factory  
*Laboratoire d'expression artistique*  
(Patrice Morel)
- P 32** Lumières sur l'avenir  
*Deuxième volet : la LED à cœur ouvert*  
(Benjamin Nesme)
- P 38** Les *Migration(s)* de KXKM  
*Camp de base mobile et démontable*  
(Géraldine Mercier)
- P 44** La captation d'opéras : prise de son  
*Rencontre avec Michel Pierre*  
(François Vatin)
- P 48** Le Théâtre de Suresnes Jean Vilar  
*Tout un programme...*  
(Patrice Morel)
- P 56** *On the road again*  
*La poésie de Jacques Gabel et Joël Hourbeigt*  
(Mahtab Mazlouman)
- P 62** Nouvel acte du pilotage lumière :  
*Le tracking*  
(Sébastien Revel)

## Focus

- P 66** **Éric Soyer**  
*L'essence et les sens : le créateur à pas de velours*  
(Mahtab Mazlouman)
- P 70** **Robert Abirached**  
*"Le ministère de la Culture a été dévalué"*  
(François Delotte)
- P 72** *Green circus*  
(François Delotte)

## Librairie AS

- P 76** Les publications de la Librairie AS  
(Lydie Piou-Goni)

## Vie professionnelle

- P 78** *News Village*  
(Clémentine Rondeau)

Organe d'information des techniciens, scénographes et architectes du spectacle vivant, de l'événement et de l'exposition

Siège social :  
58, rue Servan - 75011 Paris

Fondateur : Arik Joukovsky †

Directeur de la publication :  
Michel Gladysreusky

Rédactrice en chef :  
Géraldine Mercier

Comité de rédaction :  
Gabriel Guenot,  
Mahtab Mazlouman,  
Géraldine Mercier,  
Jean-François Thomelin

Secrétaire de rédaction :  
Clémentine Rondeau

Rubriques :  
Ludovic Bouaud  
Carine Claude  
François Delotte,  
Hugo Hazard  
Mahtab Mazlouman,  
Géraldine Mercier,  
Patrice Morel,  
Benjamin Nesme,  
Lydie Piou-Goni,  
Sébastien Revel,  
Clémentine Rondeau,  
François Vatin

Direction générale :  
Jean-François Thomelin

Consultant senior :  
Michel Gladysreusky

Marketing & communication :  
Natalia Gladysreusky  
E-mail : natalia.g@as-editions.fr

Assistance commerciale :  
Julia Dos Santos  
E-mail : julia.d@as-editions.fr

Maquette :  
Caroline Demange  
WR2studio.com

Fabrication :  
Marie de Geuser  
E-mail : marie.d@as-editions.fr

Rédaction :  
www.as-editions.com  
ÉDITIONS AS  
14, rue Cruchy - 44000 Nantes  
Tél. : +33 (0)2 40 48 64 24  
E-mail : redaction@as-editions.fr

Diffusion & librairie :  
Lydie Piou-Goni  
E-mail : lydie.p@as-editions.fr

Couverture :  
Photo @ Arnaud Kehon

Impression :  
Imprimerie Connivence  
49000 Écouflant

Commission paritaire :  
0923 T 85627  
N° ISSN : 0986-1351  
Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2020

### Les annonceurs

ABONNEZ-VOUS !	P 80	CFPTS - CFASVA	P 33	TEC	P 41
ADB	P 19	CHAINMASTER	P 1	VOLVER France	P 21
ALGAM ENTREPRISES	P 9	FREEVOX	2 <sup>e</sup> couv - P 31		
AUDIO <sup>2</sup>	P 23	JTSE 2020	P 3 - 61 - 77		
AUDIOPOLE	P 55	LIBRAIRIE AS	P 57 - 79		
AXENTE	4 <sup>e</sup> couv	MEET	P 35		
AZUR SCÉNIC	3 <sup>e</sup> couv	ROBE lighting France	P 13		
BLACKOUT	P 15	ROBERT JULIAT	P 27		
BTS	P 39	SCÉNO +	P 51		

En jetés : TEC FR/GB  
et invitations JTSE 2020

### Parution août 2020

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Aucune publicité ne figure dans les textes, légendes et documents rédactionnels de la Revue "Actualité de la Scénographie"

"La loi du 11 mars 1957 n'autorisant au terme des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part que les "copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective" et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration "toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droits ou ayants cause, est illicite" (alinéa premier de l'article 40). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contre-façon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal."

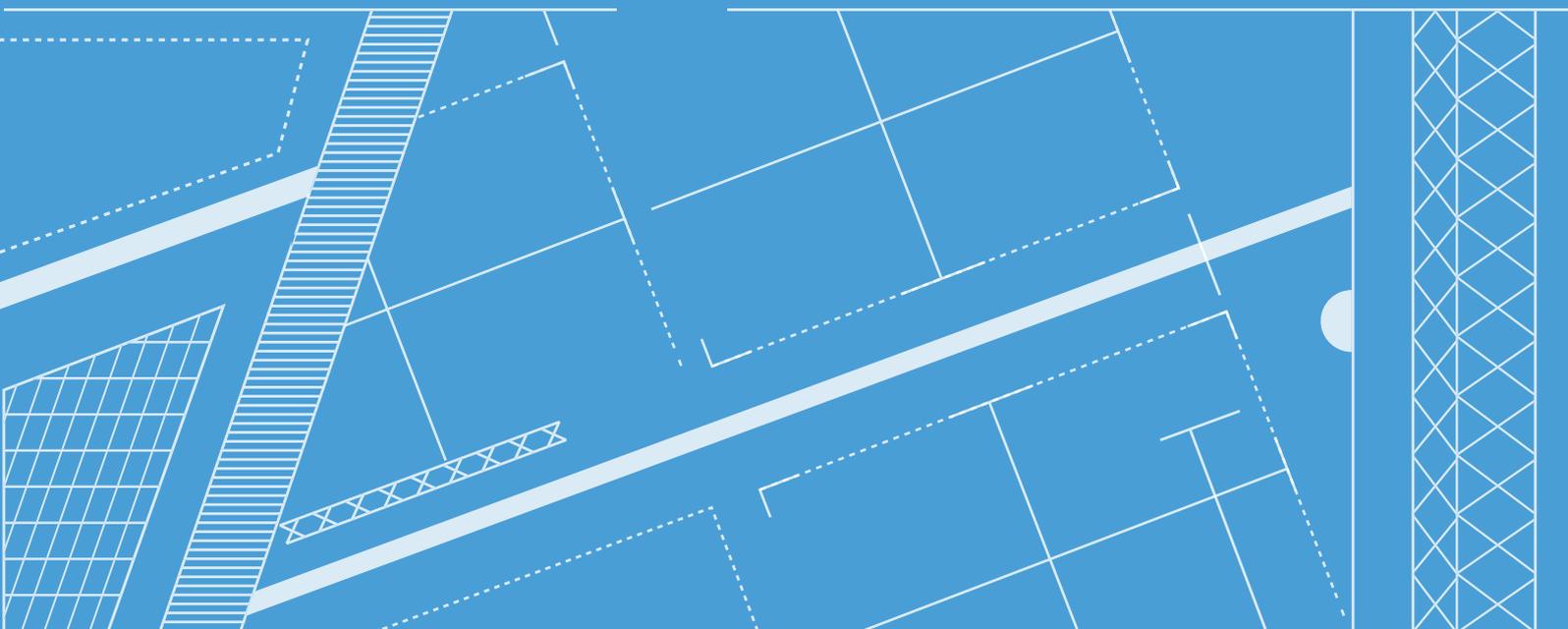
# JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24<sup>E</sup> ÉDITION

## DOCK PULLMAN

salon



**PARIS**

24 & 25  
NOVEMBRE

2020

# Sous haute surveillance

■ Carine Claude

Article rédigé en partenariat avec le Laboratoire Arts & Technologies de Stereolux

Entre culture du *hack*, critique sociale et contestation politique, comment les artistes détournent-ils voire dupent la surveillance de masse ?

Reconnaissance faciale, caméras omniprésentes dans l'espace public, collecte des données personnelles, traçage et même traquage en ligne ou *via* l'appli d'un smartphone... Alors que sonne le glas de l'anonymat, les artistes s'insurgent contre la multiplication de ces atteintes aux libertés individuelles en s'emparant des outils de la surveillance pour les démystifier, les détourner et les critiquer. Pourtant, l'art de la surveillance – l'*artveillance* de certains universitaires – ne se cantonne pas au numérique et plonge ses racines technocritiques dans les contestations de la première révolution industrielle. Sauf que l'ampleur et la systématisation de la surveillance de masse sont sans précédent et obéissent non plus à des choix technologiques ou sociaux, mais bien politiques.



Face to Facebook de Paolo Cirio - Photo © Paolo Cirio/Courtesy

En ce sens, la période qui suivra le 11 septembre marque un tournant dans la reconnaissance de l'art de la surveillance, comme en témoigne la multiplication des expositions autour de ce sujet. Alors que la Tate accueillait *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera* dès 2010, Rhizome et le New Museum de New York organisaient en 2015 un événement art & tech réunissant l'activiste Jacob Applebaum et l'artiste chinois Ai Weiwei venus évoquer leur vision de l'art de la dissidence sous haute surveillance. En effet, l'artiste chinois avait installé des webcams chez lui – les "weiwecams" – diffusant son quotidien 24h/24 sur un site dédié. Une autosurveillance militante qui ne fut pas du goût des autorités du gouvernement central.

## La fin d'un âge d'or ?

Les révélations d'Edward Snowden ne sont certainement pas étrangères à cet engouement. Une exposition fera date. En 2016, le Whitney Museum of American Art accueillait l'artiste, journaliste et réalisatrice Laura Poitras, lauréate du prix Pulitzer et oscarisée en 2015 pour son film documentaire *Citizenfour* retraçant le parcours et la traque du lanceur d'alerte. À la frontière de l'installation immersive et de la performance, l'événement du Whitney intitulé *Astro Noise* se référait au nom du fichier crypté confié en catimini par Edward Snowden à la journaliste en 2013. Une liste accablante de preuves témoigne de la surveillance

## ARTS &amp; TECHNOLOGIES



Face to Facebook de Paolo Cirio - Photo © Paolo Cirio/Courtesy

de masse opérée par la NSA (National security agency). Programme de surveillance par drones, guerre de renseignements, sévices à Guantánamo, ... *Astro Noise* balayait toutes les terreurs de l'Amérique post 11/09 passées au crible acerbe de la journaliste comme autant d'appels à la prise de conscience des visiteurs.

*"Il serait faux d'affirmer que l'âge d'or de l'art de la surveillance appartient au passé",* explique Léah Snider, chercheuse canadienne spécialiste de ces questions. *"Les modèles de surveillance et de saisie n'ont cessé de se perfectionner depuis 2014 et les artistes continuent à se pencher sur la question de la relation entre les nouvelles technologies et la vie privée ; et elle se pose incontestablement dans la société actuelle. Mais j'observe depuis cette période une plus grande acceptabilité sociale du contrôle numérique de nos espaces de vie quotidienne. En réponse, plusieurs artistes nous informent ainsi des différents types d'interactions qu'entretient l'homme avec les algorithmes au quotidien et l'usage répandu de technologies intrusives dans nos habitudes de consommation ; en d'autres mots, il s'agit d'un regard sur la surveillance commerciale, plus qu'étatique."*

La vidéosurveillance et ses récents avatars, les drones, ont largement inspiré les artistes, notamment Trevor Paglen connu pour avoir dévoilé les bases du complexe militaro-industriel américain. Plus insidieuse, la collecte – voire le pillage des données personnelles – et la toute puissance des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) constituent un vaste terrain de jeu pour les artistes de la donnée.

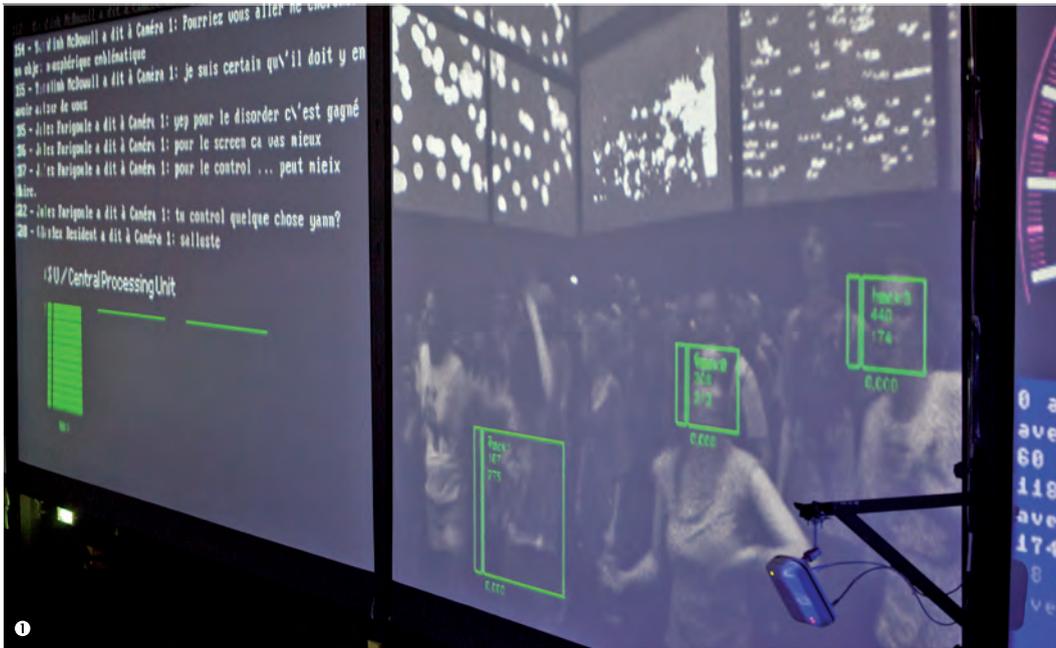
*"La naissance esthétique et conceptuelle de l'art de la surveillance relève de plusieurs médiums, dont la photographie. À l'époque où j'étudiais l'art de la surveillance et les œuvres de David Rokeby (pionnier de l'art interactif), c'est la vidéosurveillance qui demeurait le médium de prédilection de cet art puisqu'elle permet, par son temps instantané, de renvoyer au regard continu et d'explorer l'instant",* ajoute Léah Snider. *"Les technologies se sont affinées mais les œuvres d'artistes actuels révèlent ce même jeu de pouvoir qui s'exerce entre le regardant et le regardé. Le regardant se présentant ici – en référence aux algorithmes – comme 'non-humain'."*

L'œuvre de l'artiste italien Paolo Cirio en est un bon exemple. Chantre du détournement critique des nouvelles technologies, il se distingue par son profil polymorphe d'artiste conceptuel, de *hacker* et d'activiste. En s'attaquant aux systèmes de l'information et à la pseudo transparence des espaces sociaux dominés par le Net – vie privée, démocratie, finances – il soulève les problèmes éthiques posés par la domination des GAFAM dans l'utilisation de nos données personnelles. À son palmarès, de nombreux prix décernés par le prestigieux festival d'arts numériques Ars Electronica et une belle collection de poursuites en justice. Pour la création de *Face to Facebook* (2011), l'artiste a ainsi aspiré plus d'un million de profils sur le réseau social. Filtrés par un logiciel de reconnaissance faciale, il en a extrait quelque 250 000 pour créer un faux site de rencontres basé sur l'analyse des expressions de visage. Cela lui aura valu l'ire de la firme et une couverture médiatique en proportion.

L'année suivante, il récidive avec la série *Street Ghost* (2012). En taille réelle, il colle dans les rues les images des personnes photographiées à leur insu par les caméras de Google Street View à l'endroit exact où les prises de vues ont été faites, histoire de perturber la frontière entre fantômes numériques et reproductions bien réelles stockées dans les archives de Google. Plus récemment, cet hyperactif – il enseigne également au Fresnoy, Studio national des arts contemporains et cultive son projet *Next Generation(s)* en résidence à La Condition Publique de Roubaix – a développé le projet *Sociality* (2018), une mise en ligne de 20 000 brevets d'algorithmes, modules publicitaires et autres interfaces déposés par les médias sociaux qu'il a classé selon leur potentiel de nuisance (tel algorithme favoriserait la discrimination, tel autre la surveillance ou la censure). Le tout compilé dans un manuel intitulé *The Coloring Book of Technology for Social Manipulation*. L'auteur, qui ne manque pas d'humour, l'a publié... sur Google Books.

## Sur scène

L'art de la surveillance n'est pas que l'apanage des artistes plasticiens numériques et se prête volontiers à l'art de la performance. Particulièrement saisissante, la performance dystopique *Drone-2000*, initiée en 2014 par Nicolas Maignet,



① *Discontrol Party 2*, Samuel Bianchini, 2011. La Gaîté Lyrique, Paris - Photo © Samuel Bianchini, ADAGP

② *Discontrol Party*, Samuel Bianchini, 2009. Espace Pasolini, Théâtre international de Valenciennes - Photo © Alexis Komenda

est conçue comme une série de productions critiques faisant écho à l'engouement pour l'utilisation des drones, pourtant invasifs et anxiogènes, qui pullulent dans l'espace militaire comme civil. Survolant le public, les drones de cette performance ont été conçus comme des systèmes autonomes contrôlés par des algorithmes instables dont la présence dysfonctionnelle s'impose comme une menace latente au-dessus de nos têtes. "Ici, la croyance dans l'autonomie de la machine n'est pas qu'un concept discursif mais une véritable expérience partagée avec le public, déclenchant des réactions viscérales et psychologiques face à un danger à la fois symbolique et réel", déclare l'artiste, également enseignant à la Parsons Paris et co-fondateur de *Disnovation.net*, un espace critique de la propagande de l'innovation.

Avec *Discontrol Party #3*, Samuel Bianchini, artiste et enseignant-chercheur à l'Ensad (École nationale supérieure des arts décoratifs) de Paris, a imaginé "un dispositif

qui fait se rencontrer deux mondes : celui des technologies de surveillance les plus évoluées et celui de la fête". Présentée en 2018 à l'occasion de *Nous ne sommes pas le nombre que nous croyons être*, un événement sous l'égide de la Chaire arts et sciences de l'École polytechnique, de l'Ensad, de la fondation Daniel et Nina Carasso et du Festival de danse *Faits d'hiver*, cette performance permet de transformer une salle de spectacle en discothèque où un public de joyeux fêtards est mis sous contrôle le temps d'une soirée. Avec sa piste de danse, son électro entêtante et son ambiance surchauffée, rien ne la distingue a priori d'une classique *clubbing party*. Sauf que tout un arsenal d'outils de contrôle traque en permanence les *clubbers* dans leurs moindres faits et gestes. Vision par ordinateur, RFID-UWB (technologie ultra-large bande), caméra infrarouge, reconnaissance faciale, identification, IoT (Internet des objets), traçabilité, géolocalisation *indoor*, interaction via smartphones, ... le tout projeté massivement dans



Drone-2000 - Photo © Nicolas Maigret

l'espace scénique. Impossible dès lors pour les spectateurs d'échapper aux cartographies de leurs déplacements, aux images des caméras de surveillance ou à un zoom sur leur comportement.

En donnant à voir les données d'une surveillance omniprésente qui se terre dans l'invisible au quotidien, la performance incite les participants à reprendre le contrôle, à déjouer la traque et à faire vaciller le système. Pour Samuel Bianchini, si la surveillance des espaces publics s'intéresse principalement aux mouvements de foule organisés (flux de personnes, file d'attente, quai d'embarquement, ...), les comportements festifs apparaissent, pour leur part, peu compatibles avec le repérage, le suivi et la recherche d'individualisation. *"En provoquant leur confrontation et le possible débordement d'un monde par l'autre, ce dispositif prospectif pourrait bien renouer avec quelques traits primitifs d'un de nos plus vieux rituels : la fête"*, décrit-il.

Pour une plongée dystopique jusqu'à la suffocation dans un futur fait de surveillance généralisée et de contrôle des masses, la Compagnie Le Clair Obscur s'est attelée à l'adaptation théâtrale du dernier roman d'Alain Damasio, *Les Furtifs*, en misant sur l'immersion sonore du spectateur. Équipés de casques audio, les spectateurs sont transportés par les effets binauraux et la spatialisation sonore d'une mise en scène épurée conduite par Frédéric Deslias, fondateur de cette compagnie rassemblant artistes et développeurs au croisement des arts vivants et des arts numériques. À la fois compositeur, artiste multimédia et metteur en scène, Frédéric Deslias s'était lancé dans un premier jet en 2018 avec une création radiophonique autour de ce roman, avant de signer son adaptation scénique créée en janvier 2020 à la Scène nationale 61 d'Alençon, puis au Théâtre Paris-Villette dans le cadre de la Biennale Némo.

## Biosurveillance & bioanonymat

Parallèlement aux enjeux de la surveillance généralisée se pose la question de l'addiction aux technologies numériques et de la manière dont nos usages quotidiens alimentent, souvent à notre insu, la collecte de nos informations personnelles. C'est cette relation quasi fusionnelle aux objets connectés qu'explore l'artiste activiste russe Dasha

Illina, dont le travail décapant traite aussi bien de cyberféminisme que de cybersurveillance. Considérant que nous sommes de véritables passoires à données, elle excelle dans le registre de l'absurde et du DIY (*Do it yourself*). Ainsi, son Center for Technological Pain propose des solutions *low tech* au second degré pour résoudre des problèmes de santé, fictifs ou bien réels, liés à l'utilisation intensive des ordinateurs ou des smartphones. Pendant le confinement, elle a d'ailleurs créé un jeu en ligne avec l'écrivaine américaine Sofia Haines où chacun peut choisir les options de sa quarantaine, chaque choix entraînant son lot de conséquences plus ou moins désastreuses. *"De nombreux problèmes sociaux et technologiques se sont révélés avec cette crise du Coronavirus"*, explique-t-elle. *"Une chose évidente qui ressort de cette pandémie est notre dépendance aux produits manufacturés. C'est l'une des histoires que nous avons développée pour ce jeu et que nous avons simplement appelée Choose your own quarantine. Et bien entendu, le contact tracing, même si nous avons développé le jeu avant la sortie de toutes les applis gouvernementales de suivi type StopCovid !"*

Mais on ne sème pas ses données que sur le Web. La collecte des informations biométriques se généralise, du passeport à la carte de crédit, du contrôle aux frontières à l'accès aux services publics. Depuis plusieurs années, cette forme de biosurveillance, éminemment personnelle et intime, rentre dans le collimateur de Heather Dewey-Hagborg. En collectant de l'ADN sur des mégots, du chewing-gum ou des cheveux dans les rues de Brooklyn, l'artiste-chercheuse américaine s'est fait connaître avec sa série *Stranger Visions* (2012-2014), de saisissants portraits imprimés en 3D par des algorithmes d'analyse spéculant sur le genre ou l'ethnie de leurs propriétaires. Pour se fondre dans le bioanonymat le plus total, elle a même imaginé, non sans humour, un kit DIY pour extraire, effacer et remplacer l'ADN répandu un peu partout sur nos affaires. Comme un pied de nez à la néo-surveillance génétique...

*Situé à la jonction des arts numériques, de la recherche et de l'industrie, le Laboratoire Arts & Technologies de Stereolux contribue activement aux réflexions autour des technologies numériques et de leur devenir en termes de potentiel et d'enjeux, d'usages et d'impacts sociétaux. [www.stereolux.org](http://www.stereolux.org)*

# Flashka design

## *La technique au service de l'artistique*

— Ludovic Bouaud

Toutes les photos sont de © Flashka design

Cet étrange nom aux cinq consonnes précédant une voyelle, qui se prononce en fait “foushka”, provient d’une *private joke* entre collègues... Nous n’en apprendrons pas plus de ce côté-là.

Les membres de Flashka Design, comme leurs confrères de Théoriz Studio, sont parfois nommés “bébés Fête des Lumières” car ils font partie de cette génération qui a fait ses armes sur cet événement lyonnais. Leurs projections monumentales ont été saluées par le public comme par la presse pour leur originalité. D’ailleurs, après le succès d’*Odysseus* sur la façade de la Gare Saint-Paul en 2017, ils ont créé *Daydreams* en 2019 sur le même site. Nous rencontrons aujourd’hui Jean-Noël Beyssier, le vidéaste de ce trio.



*Daydreams, Fête des Lumières, 2019*

### *Quelles sont les origines de Flashka design ?*

**Jean-Noël Beyssier :** Ce trio est né de mon initiative ; Camille Lucchino et moi sommes deux Arlésiens, Nicolas Bosovic est basé à Paris. Pendant à peu près dix ans, j’ai travaillé comme *sound designer* pour d’autres artistes, notamment dans le cadre de la Fête des Lumières de Lyon avec Les Orpailleurs de Lumière, Edouard Lévine, ... En 2015, j’ai eu envie d’avoir mes propres projets, ce qui me semblait compliqué dans le domaine du son. J’ai donc décidé de

passer du son à l’image. J’en faisais déjà un peu pour moi en tant que passionné, mais le fait de m’y mettre de façon plus carrée, plus professionnelle, m’a demandé beaucoup de travail. J’ai fait énormément d’expérimentations. Ensuite, je me suis acheté une collection de tutoriels, de livres et je me suis formé par moi-même. Ayant été formateur en son, je connaissais les contraintes que l’on rencontre à donner des cours et à structurer un apprentissage. Mais la formation en autodidacte n’est pas une approche que je conseille à ceux

## LUMIÈRE URBAINE

qui ont envie de se mettre à la vidéo. De nos jours, il y a énormément de techniques à maîtriser.

Ne pouvant pas gérer à la fois la vidéo et le son, j'ai pensé à Camille qui avait travaillé sur des films d'animation, notamment au Studio des Aviateurs à Montpellier. L'idée de départ étant de produire des projets sur lesquels il y aurait exclusivement de la musique originale, j'ai donc fait appel à Nicolas, que j'ai connu lorsque j'étais étudiant en son et qui a continué son parcours dans le domaine de la réalisation sonore et d'albums.

*Quel est votre champ d'action ?*

**J.-N. B.** : Il y a deux volets à notre activité : le vidéo *mapping* sur façades et les installations. Nous travaillons dans l'espace urbain avec de la lumière, avec cette technique particulière de la vidéoprojection. On a souvent tendance à oublier que la vidéo c'est de la lumière. La composante sonore est aussi déterminante dans nos projets. À ce titre, Camille et Nicolas font un boulot remarquable. Le son est un des marqueurs forts de notre équipe, ainsi que notre capacité à réaliser la musique aussi bien en amont qu'en aval des images, en symbiose avec les animations graphiques. Camille réalise aussi un *sound design* complet, avec une approche cinématographique de la construction des ambiances et sons directs.

*Pourquoi avoir choisi l'espace urbain ?*

**J.-N. B.** : Lors de mes premiers contrats en tant que *sound designer* sur la Fête des Lumières, j'ai été marqué par le fait que nous n'étions pas coupé du public, comme c'est le cas

dans une salle de spectacle, et ce fut un grand moment de partage. Ce qui est intéressant dans ce genre de festivités c'est qu'il n'y a pas de discrimination : qui que vous soyez, vous pouvez venir et apprécier une œuvre, sans la barrière du prix des places. Le fait que les gens se retrouvent dans la rue et apprécient quelque chose ensemble arrive rarement, à part peut-être dans le cas de retransmission d'événements sportifs ou dans les festivals de théâtre de rue. Cela n'a pas de prix.

Travailler graphiquement dans la rue, à la base, c'était l'apanage du *street art* ; la Fête des Lumières a un peu cette filiation. Nous nous réapproprions notre environnement, nous le transformons, nous en faisons autre chose et nous le partageons avec les gens. Je suis aussi fasciné par l'aspect éphémère des œuvres qui s'effacent une fois qu'on les a réalisées. Même s'il reste des captations vidéo, l'intérêt n'est pas le même... La rue redevient la rue et nous repartons ailleurs pour détourner un autre espace. J'ai donc voulu faire perdurer cette expérience.

*Pensez-vous, à terme, fonder une agence ?*

**J.-N. B.** : Nous sommes un collectif de *freelance*, tous artistes/auteurs. Je pense que nous n'aurions pas la même approche si nous étions une agence. Notre forme a aussi ses contraintes mais procure une grande liberté ; nous pouvons entre autre structurer les équipes en fonction des projets, ce qui permet d'avoir des petites équipes bien impliquées, d'avancer plus vite.

Nous faisons donc appel à des structures tierces pour la mise en œuvre de nos projets, notamment Artcom Diffusion,

## LA RENAISSANCE DE L'ÉCLAIRAGE TRADITIONNEL

Martin présente son tout nouvel ELP, un projecteur LED ellipsoïdal héritant de 30 années de savoir-faire Danois. Disponible en deux versions blanc chaud et RGBAL, cette découpe diffuse une puissante lumière aux couleurs vives et distinguées. Au-delà de la qualité de son optique, l'ELP propose différents angles d'ouverture de 19°, 26°, 36° ou encore 50°. Les tubes optiques sont notamment compatibles, tout comme les accessoires, avec les normes de l'industrie. Découvrez le nouveau standard de l'éclairage ellipsoïdal.

[www.Algam-Entreprises.com](http://www.Algam-Entreprises.com) - Contact : 01 53 27 64 94



**Martin**  
by HARMAN

## LUMIÈRE URBAINE



*Odysseus, Fête des Lumières, 2017*

société de prestations audiovisuelles. Nous apprécions ce partenariat car c'est une structure à échelle humaine ; la fiabilité tant humaine que matérielle est au rendez-vous, nous évacuons cette inquiétude.

Individuellement, nous avons tous d'autres projets. Si Fishka ne décroche pas d'appel à projet, chacun peut vivre de ses autres activités. Cela nous différencie aussi des confrères organisés sous forme d'agence et nous convient donc tout à fait.

*Vos propositions ont été remarquées pour leur originalité.*

*Quelles sont vos sources d'inspiration ?*

J.-N. B. : L'un de nos premiers projets, *To be continued*, a été réalisé dans le cadre du Festival Circle of Light de Moscou en 2016. Sur cette édition, le thème imposé était le cinéma. Nous étions contraints par une forme d'écriture et tous les concurrents avaient tendance à adopter des mécaniques similaires. Cette similitude entre les différents visuels nous a interpellés et nous a incités à devenir beaucoup plus exigeants sur l'écriture des projets afin d'éviter de répéter des choses déjà vues.

C'est ce que nous avons mis en place avec *Odysseus* en 2017. En cherchant comment construire une histoire à partir d'un mythe, je suis tombé sur le livre *Le héros aux mille et un visages* de Joseph Campbell. C'est un ouvrage fondamental qui a servi de source de construction pour des séries et films, dont *Star Wars*. Il traite des mythes, de leur persistance et de la façon de construire une histoire avec la mécanique des mythes.

Nous sommes partis de *L'Odyssée* d'Homère, qui est le mythe par excellence, et nous l'avons "dézingué" en le transposant dans une version urbaine et décalée. Au final, il y avait deux grilles de lecture : un propos narratif

sur la base de *L'Odyssée* et une satire de notre société de consommation. J'aime bien travailler sur les symboles. J'ai pris beaucoup de plaisir à détourner chacune des allégories de l'œuvre originale, à les transposer dans notre époque et à en faire une satire. Le cyclope devenait le chat d'*Alice au pays des merveilles*, figure prédominante d'Internet et déjà revisitée dans le *street art*, les sirènes devenaient des bouches et leur chant une électro mélodieuse... C'était une façon de se moquer gentiment de certains symboles actuels en gardant un regard bienveillant.

En 2019, pour *Daydreams*, je me suis inspiré de la théorie du sociologue Max Weber sur le désenchantement du monde en la transposant dans l'univers du rêve. C'est une théorie qui me fascine car je la trouve de plus en plus persistante dans notre époque actuelle. Je me demandais comment les nouvelles technologies et l'imagerie fantastique pouvaient être transformées par le rêve. Nous avons mélangé une esthétique fantastique et fantasmagorique et une autre plus moderne. Le propos n'était pas de faire une opposition en dénigrant la technologie mais plutôt de montrer que les choses se mélangent, évoluent et sont en mouvement perpétuel, ce qui nous a conduits à faire toute notre construction sur un mouvement de *travelling*. Le travail sur les symboles était toujours présent mais moins facile à comprendre, plus ambigu. Nous avons utilisé des symboles pouvant s'interpréter de différentes manières, créant parfois des contresens, mais sans prendre partie, afin de garder une forme plus contemplative qui nous semblait plus en adéquation avec l'univers du rêve.

*Vous avez aussi une façon singulière de jouer avec l'architecture du bâtiment.*

J.-N. B. : Pour ce qui est de la Gare Saint-Paul, il y avait une contrainte architecturale à prendre en compte : les étages

## LUMIÈRE URBAINE



① *L'(é) mille visages*, Nuit de la Roquette à Arles, 2017

② Tour de projection de *Daydreams*, Fête des Lumières 2019

supérieurs étant habités, il fallait éviter les projections sur les fenêtres. Pour *Odysseus*, nous avons détourné cette contrainte en utilisant les éléments ornementaux autour des fenêtres et en imaginant les espaces noirs de celles-ci comme des pleins ou des vides. Le personnage pouvait, selon les tableaux, s'accrocher dessus ou sauter dedans, créant une forme d'interaction avec l'architecture.

Sur *Daydreams*, l'approche a été différente. Nous avons choisi de travailler la notion de perspective et de profondeur pour souligner le voyage et la plongée dans les profondeurs du rêve. Je me suis intéressé aux nombreuses lignes horizontales se déployant dans l'architecture du bâtiment, notamment les corniches sur lesquelles je suis venu placer des points de fuite. J'ai ensuite reproduit l'effet combiné d'un zoom et d'un *travelling* de caméra. L'effet immersif du *travelling* continu vers l'horizon fonctionnait vraiment bien.

D'autres équipes ont commencé à travailler sur ces effets de profondeur afin de sortir de la 2D qui se pratiquait avant, mais je n'ai pas vu l'ensemble de ce qui a été réalisé ces derniers temps.

Par ailleurs, afin de mieux intégrer la tour de projection à l'environnement, nous avons utilisé une tour originale créée par l'équipe d'Artcom Diffusion. Contrairement aux tours échafaudages classiques, celle-ci est octogonale, en aluminium, de type mobilier urbain, recouverte d'écrans vidéo plein jour sur ses quatre faces arrière, permettant de diffuser des images en résonance avec la projection sur le bâtiment. Je tiens au passage à saluer le travail de notre régisseur Benjamin Duprat qui a su sensibiliser tous les habitants afin qu'ils jouent le jeu de ne pas allumer leurs lumières durant nos projections.

## LUMIÈRE URBAINE

*Côté technique, quelles sont vos habitudes de travail ?*

J.-N. B. : manière générale, que ce soit pour l'image, la lumière ou le son, les techniques de base restent les mêmes ; nous travaillons avec une matière, ses propriétés... C'est la même démarche que celle d'un sculpteur.

Pour la partie conception, j'adapte en fonction des projets, en générant différents types d'images. J'utilise beaucoup d'*open source* : des fractales (notamment sur *Daydreams*), le logiciel Blender pour la 3D, ... J'essaie surtout de ne pas me fixer sur une technique particulière, qui pourrait s'avérer limitative. Je préfère utiliser les techniques basiques de l'animation sous toutes ses formes plutôt que le dernier "plug-in à la mode". Le premier code que j'ai réalisé était un outil de simulation. Il me sert toujours et me permet de voir les possibilités de projections. Parfois les codes les plus simples sont les meilleurs.

Nos projets sont écrits très en amont et il y a toujours une phase de recherche : des tests de matière, de vernis, de peinture pour des installations, ... Nous assurons aussi la veille technologique : j'ai fait des recherches sur les points de fuite, la perspective et le mouvement pour le vidéo *mapping*. J'ai développé et fait évoluer des *setups* pendant deux ou trois ans ; cela a commencé sur *Odysseus* et *Daydreams* a été l'aboutissement.

Ce que nous développons peut resservir, mais nous sommes dans une démarche de développement par projet. Nous cherchons en permanence à nous renouveler, à faire des choses originales, quitte à prendre parfois de mauvaises directions et recommencer.

Côté restitution, notre régisseur vidéo Stéphane Didier utilise le logiciel Modulo Pi, développé par une société française et très utilisé dans notre domaine. C'est un logiciel particulièrement bien pensé facilitant la communication entre nous, notamment parce qu'il permet de se servir pour la diffusion des mêmes calques et des mêmes *layers* que ceux utilisés lors de la conception. De plus, la rapidité des réglages sur site est bluffante.

Le cœur de notre métier est de mettre en place des solutions techniques pour répondre à des problématiques artistiques. La technique seule ne fait rien. Je dirais que c'est avant tout un travail d'équipe ; je préfère miser sur l'intelligence, les capacités, les compétences de l'humain plutôt que sur une machine.

*Pensez-vous que vous participez à faire sortir le milieu du mapping de l'écueil des premières projections monumentales, constituées d'une succession de tableaux sans réelle cohérence ?*

J.-N. B. : Nous ne sommes pas les seuls. De plus en plus d'équipes se posent la question de la narration. Ce qui a changé, c'est que l'effet de surprise des premiers temps ne fonctionne plus maintenant que le public est habitué à voir ce genre de propositions ; et tant mieux ! De plus, lorsque nous participons à un appel à projet, il y a une rencontre entre une proposition artistique et la volonté de l'organisateur qui a des envies et des attentes. Aujourd'hui, ces organisateurs sont plus exigeants et cela incite à créer des formes plus originales. Il faut maintenant faire des œuvres qui développent des esthétiques et ont une vraie identité au-delà de leur technicité. Nous ne sommes pas forcément obligés de faire du narratif, les propositions peuvent être abstraites, figuratives, ... Finalement, passé l'effet "waouh" et l'effet feu d'artifice, toute une palette d'expressions artistiques s'ouvre à nous. Comme pour les autres formes d'art, il faut s'en saisir et s'exprimer avec.

Il serait dangereux de tomber dans la codification. Tous les courants artistiques se sont éteints d'eux-mêmes en se codifiant. Mais je ne pense pas que le domaine des

projections vidéo monumentales soit sur cette voie. Je ressens plus une espèce d'émulation à écrire et à se servir de la vidéo comme médium d'expression et pas de communication. Je ne vais pas voir tout ce qui se produit mais je suis le travail de certains artistes que j'aime beaucoup, j'en découvre aussi toujours de nouveaux.

*Comment envisagez-vous l'avenir de Flashka design ?*

J.-N. B. : Nous avons envie de sortir du *mapping* sur façade en utilisant d'autres volumes, ce que nous avons fait pour *L'(é)mille visages* dans le cadre de la Nuit de la Roquette à Arles en 2017. Nous avons réalisé une tête en volume de deux mètres de haut avec des matériaux de récupération puis l'avons placée dans une rue étroite, sans dégagement autour. Cela donnait un objet assez monumental et étonnant pour le public.

La projection vidéo permet un champ extrêmement large pour détourner des volumes avec de la lumière. Nous ne sommes qu'au début de nos expérimentations : il est possible de projeter de la vidéo sur à peu près toutes les matières, tous les volumes. C'est vers ce genre de formes que nous aimerions orienter nos prochains projets.

*Matériel vidéo de Daydreams*

- Quatre vidéoprojecteurs tri-DLP source laser 20 000 lumens (2 x 2 en dual avec recouvrement au centre)
- Un serveur Modulo Pi 4 sorties
- Une caméra très haute résolution est intégrée à la tour, cadrée sur la zone de recouvrement, qui permet de recalibrer les images au pixel près chaque soir, sur place ou à distance *via* Internet.



The only 1 you need

**ROBE**<sup>®</sup>

# Une femme sous influence

## Les arcanes d'une petite création hors-norme

■ Hugo Hazard

Toutes les photos sont de © Clément Fessy

Résumez ce projet à grands traits, froidement, de l'extérieur, voici ce que vous obtiendrez : un collectif encore jeune, des comédiens amateurs et professionnels, des enfants, une scénographie en bi-frontal, des plateaux à roulettes nécessitant un vaste et complexe espace technique, une salle trop petite et un film référence. N'est-ce pas là une envie de se tirer une balle dans le pied ? Maud Lefebvre déclare alors : *"Cassavetes aurait peut-être répondu : tant mieux !"*. Analyse sensible de la dernière création du Collectif X.



*Une femme sous influence*

### La création et le pragmatisme

Alors que les productions théâtrales d'aujourd'hui sont en proie à la logique implacable du rationalisme économique, il devient rare de rencontrer des "ovnis". Un spectacle, une fois créé, se doit de tourner afin d'amortir son coût de production. Pour tourner largement, il doit répondre à des critères connus, voire standardisés : montage à J-1, quatre comédiens maximum, un voire deux régisseurs, un décor – adaptable – qui tient dans un 20 m<sup>3</sup>, un plateau d'accueil

de 10 m x 10 m, ... Voilà la terrible loi de l'économie du spectacle pour une "jeune compagnie" qui souhaite rendre visible ses productions.

Et puis il y a les ovnis. Nous laisserons de côté les projets fous qui ne rencontrent pas leur public ainsi que les "grosses productions" qui peuvent encore se permettre de sortir du cadre. Mais il existe des objets virtuoses non identifiés. *Une femme sous influence* en est indéniablement l'exemple.

## LUMIÈRE &amp; SCÉNO

## Du cinéma au théâtre

La pièce est directement inspirée d'un film de John Cassavetes de 1974. Peter Falk – l'inoubliable inspecteur Colombo – et Gena Rowlands tenaient les rôles titres. Nikola Krminac et Béatrice Venet seront Nick et Mabel sur scène. Maud Lefebvre adapte un film : *“On s'en est beaucoup servi au tout début ; puis il s'est comme détaché de nous. Les acteurs étant différents, c'est forcément une autre couleur qui est ressortie. Et le fait d'être au théâtre, en direct, a mis en exergue certaines scènes qui sont devenues plus drôles ou plus tragiques”*. De cinéma il en était déjà question dans ses précédentes réalisations. Repérée notamment grâce à *Cannibale*, huis-clos intimiste et naturaliste pour deux acteurs, format 16/9° assumé dans l'intimité d'un appartement. Puis *Maja*, un rite initiatique mêlant la quête autour d'un loup, d'un adulte, d'un enfant et une disparition, une absence. Ce jeune public joue astucieusement avec les codes du ralenti et de l'accélééré à la *Matrix*.

“Maud Lefebvre du Collectif X” – un nom parmi un collectif – signe, avec *Une femme sous influence*, sa troisième réalisation en janvier 2020 au Théâtre de la Renaissance.

## Le Collectif X

Jeune compagnie stéphanoise créée en 2013, ses membres sont issus de l'École de la Comédie de Saint-Étienne ou de l'ENSATT. Pourquoi Collectif ? Car chaque membre est potentiellement porteur d'un projet, d'une mise en scène.

Parmi eux, François Hien, auteur, comédien et réalisateur, participe à de nombreuses autres productions (récemment aux Célestins avec *Olivier Masson doit-il mourir ?* – production Ballet Cosmique). On peut également citer Arthur Fourcade, comédien sur *Maja* et *Cannibale*. Bref, la liste des individualités est longue et les esthétiques différentes. Comme le dit Maud : *“Rien n'est clair avec le Collectif, les frontières sont poreuses. Ce flou n'est pas toujours facile à porter pour nous, mais je crois qu'il faut se battre pour que ce flou ait le droit d'exister. Comme il est sain de le remettre en question régulièrement”*.

Il y a là une vraie question, actuelle, sur la place du collectif parmi nos institutions théâtrales. Peut-être même sur la non-place réservée au “flou” au sein de celles-ci. Car cela peut effrayer, de l'extérieur comme de l'intérieur : *“La légitimité, la ligne artistique commune, les noms qui ressortent, forment des questionnements permanents”*.

## Faire grand dans petit

La petite salle du Théâtre de la Renaissance sera l'écrin de la création d'*Une femme sous influence*. Les conditions seront les suivantes : un lieu et une équipe mise à disposition, un espace de plain-pied de 13 m x 19 m, un gril fixe en pente – de 3 m à 6 m de hauteur –, cinq semaines de création *in situ*.

Quelle est l'idée directrice de mise en scène ? Maud répond : *“J'avais vu le film. Il m'avait parlé à un moment où je me sentais débordée en tant que femme, mère célibataire et*



**BLACKOUT**

**DÉCOUVREZ EASIBUILD  
SYSTÈME ASTUCIEUX  
DE RIDEAUX AUTOPORTÉS**

.....

OCCULTATIONS TEMPORAIRES - LOGES - CHICANES  
TUNNELS - FONDS DE SCÈNE - AIRS DE STOCKAGE

**MONTAGE SIMPLE & RAPIDE  
SYSTÈME FLEXIBLE & MODULABLE  
LÉGER & PEU ENCOMBRANT**



 +33 (0)1 40 11 50 50 | [info@blackout.fr](mailto:info@blackout.fr)

**BLACKOUT | 53 rue de Verdun | 93120 La Courneuve | [www.blackout.fr](http://www.blackout.fr)**



*Une femme sous influence*

*porteuse de projets. Mais je ne voulais pas en 'dire' quelque chose. La performance des acteurs, à travers le sujet de la folie et la frontière sensible qui la détermine, m'a attirée au même titre que de le monter en bi-frontal DANS une scénographie avec laquelle il est réellement possible de jouer et une équipe particulièrement touchante".*

Les idées sont livrées à l'équipe du Théâtre en amont : trois comédiens professionnels, des comédiens amateurs et des enfants sur le plateau. Tous les régisseurs plateau et les machinistes auront également un rôle sur scène. Ce sera un bi-frontal et il y aura des plateaux roulants – au nombre de sept, circulaires ou rectangulaires – qui recevront les décors des différents espaces habités et traversés par Nick et Mabel.

## Une femme sous influence ?

Que peut-il bien se passer dans la tête d'une jeune metteuse en scène, à la Compagnie encore fragile, de vouloir mener un tel projet ? De son propre aveu, il est trop tôt, dans le processus de maturation du Collectif, pour monter une telle production. Trop ambitieux, trop de contraintes matérielles et techniques. Contraintes au plateau : le lieu n'est pas directement adapté. Quatre machinistes, du Collectif, seront nécessaires en tournée. Contraintes en personnel : l'équipe est *a priori* disparate.

Et pourtant la nécessité. Sur le bi-frontal notamment : *"C'est instinctif mais je sais que le dire ne suffit pas. Le fait d'être vu de part et d'autre rend forcément le spectateur plus actif ; il fait partie du spectacle et nous l'appuyons quand nous le faisons descendre sur scène pour participer. Avec ces plans flous, la caméra parfois à l'épaule, il y a pour moi dans le film un côté voyeurisme. Je sentais l'équipe technique derrière la caméra. Le bi-frontal permet de ne pas entrer totalement dans la fiction. Ou du moins de pouvoir en sortir si besoin".* Il est donc bel et bien question de rapport au théâtre. Celui-ci dicte la nécessité. Le pragmatisme est dès lors le suivant : mettre en œuvre les moyens adéquats afin de répondre à ladite nécessité. Le bi-frontal sera, malgré les 10 cm de marge permettant de laisser passer les plateaux

roulants en coulisses. Les amateurs – un nouveau casting par lieu de tournée – et les enfants joueront aux côtés des professionnels.

## La machinerie : l'humain à l'œuvre

Il est désormais question d'articuler toute cette équipe dans un espace restreint. L'espace scénique est intégré dans un "écran" : une boîte noire bordant les gradins, fendue de deux ouvertures laissant apparaître et disparaître les plateaux. Ils feront le tour d'un des deux gradins, au lointain desquels se situent espace technique et loges rapides. Ces planches à roulettes sont à propulsion humaine. L'effet n'est pas caché mais incarné. La première scène du spectacle nous offre les clés dramaturgiques : un groupe d'ouvriers entoure le chef, Nick. Tous ces ouvriers se révéleront être les machinistes actionnant l'ensemble des plateaux. La chorégraphie est maîtrisée. Les mouvements sont fluides, au ras du sol. Vous avez dit Mnouchkine ? Maud Lefebvre nous confie : *"Je pense que nous ne pouvons pas nier que nous piochons notre inspiration dans tout ce qui nous entoure. Il y avait certes le décor du spectacle Les Éphémères mais également l'accueil du public du Théâtre du Soleil, 'l'attention portée à'. C'est quelque chose qui nous est cher au sein du Collectif".*

## Le lien au soleil

C'est un lien étroit. Fascinée par ce balai parfaitement tenu par la troupe du Théâtre du Soleil, Maud appelle et rencontre son équipe technique. Ariane Mnouchkine donne son accord : les roulettes des plateaux d'*Une femme sous influence* seront celles de *Les Éphémères* puisque le spectacle ne tourne plus. Le supplément d'âme technique est indéniable. Les bandages des roues ont été poncés en biseau afin de limiter le frottement au sol...

L'ensemble du décor est construit aux Ateliers de la Comédie de Saint-Étienne. Coproducteurs du spectacle – avec la Comédie de Clermont-Ferrand et la Renaissance – leur



Une femme sous influence

soutien en conseil technique et en production a permis de réaliser un ensemble cohérent.

La machine est en place. Selon les mots de Maud, il est devenu possible *“de pouvoir garder les choses en mouvement, comme au cinéma. Nous pouvions jouer avec l’effet de travelling. Nous pouvions également passer d’un ‘plan’ à l’autre ; d’un salon puis, d’un coup, à la mer !”*.

### Naturalisme ou théâtralité ?

Il existe des questions éternelles qui ne trouvent de réponse que dans l’expérimentation. Pour un éclairagiste : comment retrouver la lumière du jour ? Ou bien comment se détacher d’une source d’inspiration déjà figée en image, en l’occurrence un film ? Mireille Dutrievoz a relevé le défi pour cette première collaboration avec le Collectif X. Issue d’une formation très théâtrale avec un diplôme de l’ENSATT, elle a notamment travaillé avec Gilles Chavassieux, Frank Berthier ou Philippe Mangenot. À la question cinéma ou théâtre, Mireille nous répond : *“Ma première idée était de travailler l’émotion avec la lumière et de suivre les sentiments des personnages avec les ambiances et les effets. Le choix de Maud pour la lumière était tout autre, au départ, très cinématographique. Son souhait était de recréer dans la mesure du possible les ambiances lumineuses du film, en particulier la douceur de la lumière du jour qui filtre à travers les fenêtres de la maison au petit matin. Ces choix se sont vite avérés irréalisables dans l’espace confiné et obscur de la petite salle. J’ai donc travaillé les ambiances avec toute la neutralité psychologique possible en respectant la logique de la lumière avec le fonctionnement du décor et des situations (extérieur, intérieur, jour, nuit). Mais petit à petit, la lumière est devenue beaucoup plus théâtrale que ce que nous voulions au départ et je crois que ces choix nous ont paru évidents au fur et à mesure du travail ; nous nous sommes laissées, Maud et moi, embarquer par l’émotion”*.

### Suivre le mouvement

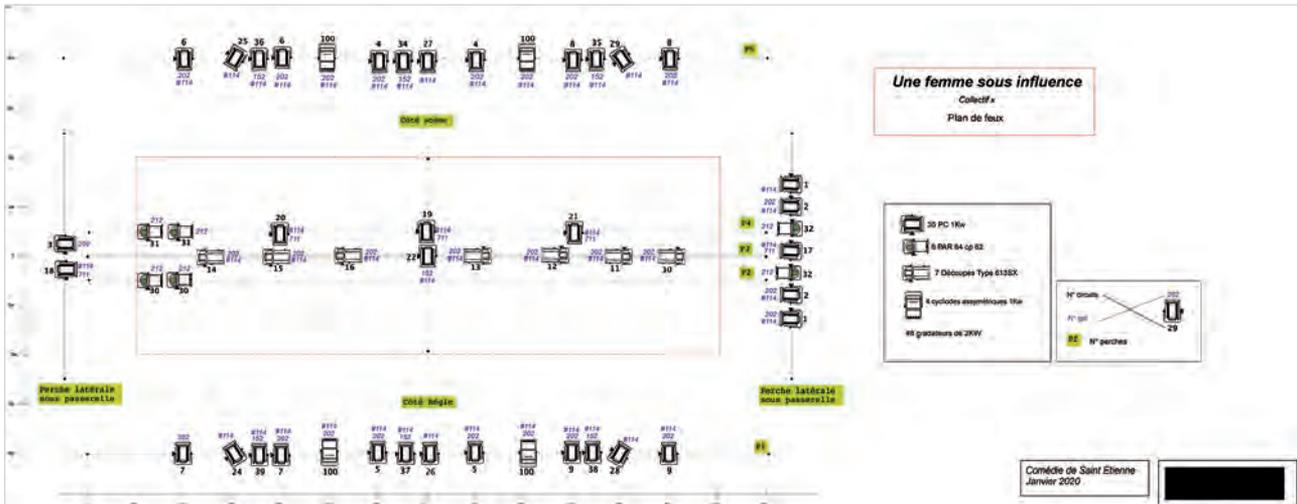
Le jeu des comédiens est vif et très engagé. Les enjeux parfois violents. Les débats entre Nick, Mabel et les autres protagonistes mettent en exergue non seulement la notion de folie, mais également la violence de l’altérité. Mabel est folle. Ou est-ce le monde qui est fou ? La lumière semble venir à certains moments en contre-point, comme pour adoucir les passages les plus épidermiques. Selon Mireille : *“Avec un texte très dense dont on ne veut pas perdre la moindre miette, j’ai cherché à privilégier l’esthétique des personnages sans parasiter leur jeu par des effets ‘dramaturgiques’. Je ne souhaitais pas que la lumière prenne la place des comédiens. Je ne voulais pas qu’elle joue la comédie elle aussi. La douceur et la fluidité sont de vrais choix, laissant le spectateur encore plus stupéfait devant la violence des mots et des situations”*.

Le volet technique de cette création lumière a su s’adapter aux moyens présents, à savoir modestes. Pas de révolution technologique donc, mais des systèmes simples. *“Ma petite déception concerne l’utilisation de gradateurs autonomes sur batterie, commandés en DMX sans fil, pour alimenter des luminaires intégrés au décor. Les gradateurs récents n’acceptaient pas le courant généré par le transformateur 12 V/220 V que nous avons choisi car celui-ci sortait un peu dégradé. Nous avons dû trouver de vieux gradateurs moins sensibles qui, eux, ne se mettaient pas en défaut pour si peu ! Ce fut une perte de temps et d’énergie. En revanche, notre système DMX sans fil Eurolite QuickDMX2 4 GHz a été exemplaire en matière de fiabilité.”*

### À table : le rituel affirmé

Il y a des moments clés, lorsque les journées sont longues et intenses. Le repas en est un. Ils sont également pensés sur ce projet. Un cuisinier est présent sur la dernière ligne droite. Essentiel selon Maud : *“La personne qui nous a préparé à manger, Raphaël, est d’une importance*

## LUMIÈRE &amp; SCÉNO



Plan de feux - Document © Collectif X

capitale dans ce projet. Il 'porte attention à', par la qualité de ses repas et sa chaleur humaine incontestable. Manger ensemble un bon repas, le même, préparé avec amour, me paraît évident. La nourriture est primordiale, mais le soin que l'on y met encore plus et cela ne devrait pas être si peu considéré".

C'est peut-être en effet aussi ce qui construit l'équipe. Quel régisseur, par exemple, n'a pas connu de création, de tournée où l'énergie collective affichée sur scène disparaît immédiatement en coulisses. Car on ne se mélange pas. Les affinités n'ont pas connu le temps nécessaire pour se créer.

## L'équipe

L'équipe d'*Une femme sous influence* connaît cette complexité supplémentaire d'associer au processus de création des amateurs. Nous comprenons alors l'importance accordée aux moments *off*. La table aménagée dans le hall du Théâtre pour se retrouver, la lumière pensée pour éclairer les repas, les loges rapides éclairées à la guirlande derrière une tulle suspendu, ... Car si le temps file trop vite au plateau pour une petite production, le repos mérité se doit d'être de qualité. L'alchimie de l'équipe de ce spectacle s'est peut-être créée sur ce fil ténu : équilibre entre travail surengagé et attention particulière à l'humain.

Maud Lefebvre confie : "La particularité de cette équipe, ce sont les individualités, réunies de façon unique pour ce projet. Travailler à accepter les fragilités et les défauts que nous avons en nous ! Ce n'est pas toujours facile mais chaque personne, sans exception, a fait des efforts. Si nous ne parvenons pas à nous entendre alors que tout est réuni pour, qui peut y arriver ?".

## Générique

- Mise en scène et scénographie : Maud Lefebvre
- Création lumière : Mireille Dutrievoz
- Régie générale : Guy Catoire
- Régie plateau : Clément Fessy
- Régie son : Maud Lefebvre, Pierre-Alain Vernette et Renaud Bechet
- Costumes : création collective
- Construction des décors : Ateliers de La Comédie de Saint-Étienne
- Prochaines dates : La Comédie de Clermont-Ferrand, octobre 2020

# HY B-EYE™

## L'HYPER PUISSANCE DE L'ÉVOLUTION



PLUS SIMPLE À PROGRAMMER



PLUS PUISSANT (40W LEDS)



MEILLEUR RENDEMENT LUMINEUX



PLUS POLYVALENT



PLUS FIABLE ET SILENCIEUX



### HY-BEYE | HY-BEYE TEATRO : LA NOUVELLE FRONTIÈRE DANS LE DOMAINE DES WASH LEDS

Le B-EYE de Claypaky a révolutionné notre façon de penser l'éclairage LED. Aujourd'hui, Claypaky propose le HY B-EYE, deux fois plus puissant et lumineux, encore plus polyvalent et plus interactif avec les médias serveurs. La version spéciale HY B-EYE K25 TEATRO est conçue pour les lieux nécessitant un fonctionnement silencieux sans pour autant sacrifier les couleurs.



Dimatec S.A.S. - Distributeur Claypaky  
Z.I. des Radars - 11 rue de l'Abbé Grégoire - 91350 - Grigny  
Tél. (0)1 69 021 021 - Fax (0)1 69 021 051 - www.dimatec.net - vente@dimatec.net



[www.claypaky.com](http://www.claypaky.com)

# L'âme du 360 Paris Music Factory

— Géraldine Mercier

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

Paris, XVIII<sup>e</sup>. À l'endroit précis où se croisent les rues Myrha et Léon, en plein cœur du quartier de la Goutte d'Or, vient de naître un temple pour la musique d'un genre nouveau. La façade, élégante en diable, aux allures de moucharabieh, ponctuée de panneaux prêts à être recouverts d'images, s'impose dans le paysage en délicatesse. L'idée géniale de ce lieu sort tout droit de l'esprit de Saïd Assadi, producteur musical, fondateur du label Accords Croisés, créateur du Festival Au fil des voix, engagé dans la promotion de la transculturalité et de la diversité. Fort du constat de la diminution des tournées pour ses artistes, il a imaginé un lieu où pourrait se déployer toute la chaîne de production.



Implantation à l'angle de la rue Myrha - Photo © Luc Boegly - Agence Engasser & associés

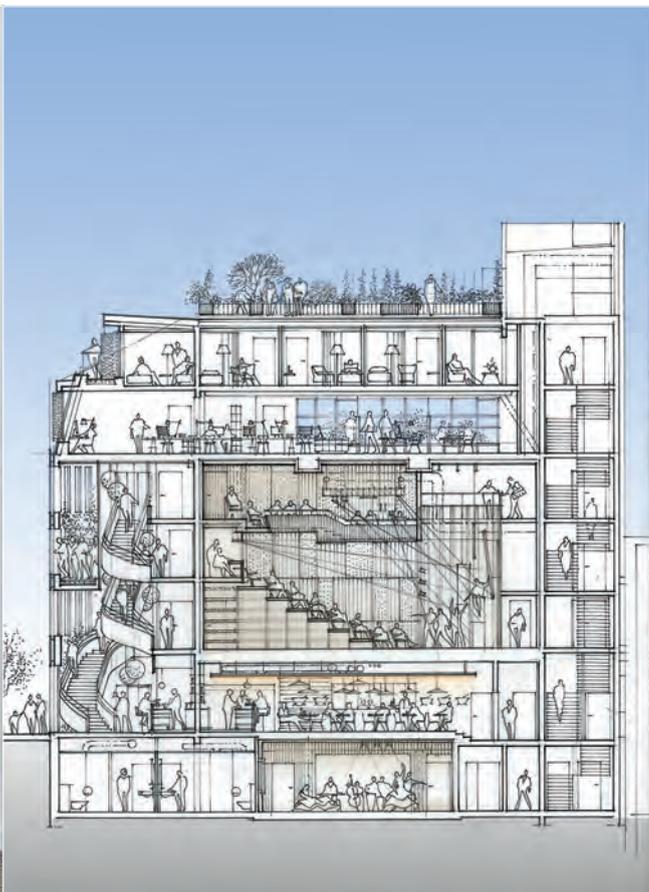
## Transculturalité

*“Aujourd’hui, nous sommes un peu perdus avec les politiques culturelles. Certains parlent de multiculturalité, d’autres d’assimilation – dans ce cas la culture d’origine est assimilée au pays d’accueil. Le résultat de tout cela est*

*une forme de communautarisme. Nous devons réfléchir à des politiques culturelles adaptées à nos sociétés actuelles. Si nous pensons transculturalité, il n’est pas question de ‘dominant-dominé’ musicalement parlant.”* C’est dans cet esprit que Saïd Assadi crée le label Accords Croisés et le Festival Au fil des voix. C’est ce même esprit qui infuse le



Hall d'accueil, foyer en triple hauteur  
Photo © Luc Boegly - Agence Engasser & associés



Esquisse, coupe longitudinale - Document © Agence Engasser & associés

360 Paris Music Factory. La rencontre entre les cultures est plus émouvante que les cultures de chacun. Où, mieux que dans ce quartier populaire historique, pouvait-il créer un tel lieu ? Nulle part. Accueil, restauration, hébergement, répétitions, ... le 360 regroupe sous un même toit tout ce qui permet à un projet artistique de voir le jour. C'est bien là l'originalité du modèle économique qui préside à la destinée de ce lieu. "Il faut essayer d'arriver au ratio 75 % de recettes et 25 % de subventions. Le 360 rassemble l'ensemble des maillons de la chaîne de conception : création, résidence, enregistrement, montage scénique de spectacle, diffusion, captation streaming, ... Lorsqu'une création avait lieu, les

artistes étaient logés ailleurs ; ils arrivaient à 10 h ou 11 h, il fallait s'arrêter à 13 h 30 pour déjeuner... Ici, l'artiste arrive, dépose ses bagages, peut travailler du matin au soir sans se soucier de trouver un lieu pour manger. Cela raccourcit considérablement la durée des résidences. C'est le bâtiment qui s'adapte à leur rythme." Cette mutualisation au sein d'un même bâtiment permet de créer un modèle économique nouveau. L'objectif de Saïd Assadi est de lutter contre l'extrême concentration. L'homme est passionnant et convaincant quand il crée une analogie avec l'arrivée de la grande distribution dans les années 80' : "Lorsque je suis arrivé en France comme réfugié politique, j'étais

**TULLES PLASTIQUES VELOURS VOILES ECRANS TOILES CONFECTION**

**Nice :**

Tél. +33 (0)4 92 12 11 10

Fax + 33 (0)4 92 12 07 88

volverfrance@orange.fr

**Paris :**

Tél. +33 (0)6 98 88 63 59

volverparis@orange.fr

[www.volverfrance.com](http://www.volverfrance.com)

\* Envoi de catalogue sur simple demande

**Volver**  
Textiles et Matériels Scénographiques





①



②

- ① Salle de spectacle
- ② Configuration frontale, scène principale

*observateur, je ne parlais pas un mot de la langue. Je vivais près de Jaurès et, lorsque je sortais dans la rue, grâce aux commerces de proximité, j'établissais très vite des contacts avec les gens. À partir du moment où la grande distribution a commencé à prendre le pouvoir, les commerces ne pouvant pas concurrencer, ils ont déposé le bilan ou fermé.*

*Aujourd'hui, trente ans plus tard, les producteurs sont dans des situations précaires et les consommateurs découvrent des choses bizarres dans leurs assiettes pour citer Pierre Rabhi ! Je ne suis pas contre les grandes entreprises, mais la conséquence de la concentration est tragique pour la diversité de la création. Non seulement cela met en péril*



Tribune fixe télescopique déployée

Salle de spectacle, 2<sup>e</sup> balconPostes de régies installés au 1<sup>er</sup> balcon

*des artistes, mais c'est un vrai risque pour nos sociétés qui s'enferment dans un repli identitaire nourrissant le communautarisme. La culture doit pouvoir jouer un rôle dans la cohésion sociale. Les collectivités ne sont pas seules responsables ; nous – les acteurs culturels – avons un rôle*

*à jouer. On ne peut pas se contenter d'attendre que les politiques règlent tous les problèmes. Il faut créer un modèle économique qui puisse s'alimenter par les recettes afin de supprimer cette opposition entre l'économie et la culture, et inventer des modèles susceptibles de s'adapter à ces*

**DPA**  
MICROPHONES

**NOUVEAU MICRO CHANT 2028**  
Conçu pour la vie en tournée

- Le son clair et naturel DPA
- Respect du timbre - du Folk au Metal
- Gain très élevé avant Larsen
- Robuste, parfait pour le live
- Utilisable en HF ou en filaire

dpa-by-audio2.fr/2028

**Audio<sup>2</sup>**



Le restaurant - Photo © Luc Boegly - Agence Engasser &amp; associés



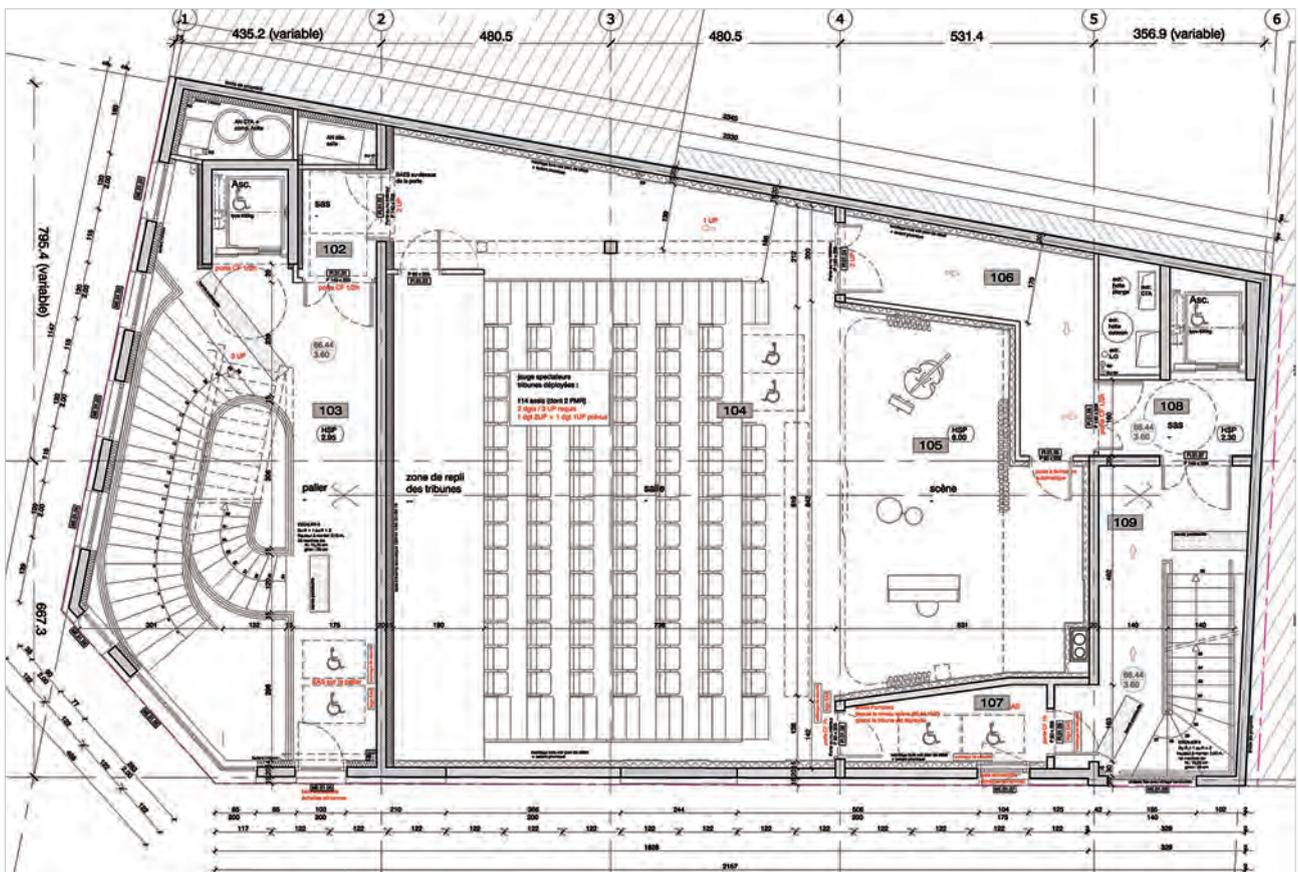
Terrasse de toiture, rooftop - Photo © Luc Boegly - Agence Engasser &amp; associés

mutations ; sinon, inévitablement, les collectivités deviendront de plus en plus complices de cette concentration”.

### Cœur battant à la Goutte d'Or

18 m de haut et 24 m de large, le bâtiment s'intègre dans le paysage au chausse-pied. La façade du rez-de-chaussée est vitrée sur presque toute la longueur, sur rue, permettant une ouverture sur le quartier et sur une terrasse. Les activités intérieures transparaissent à l'extérieur et invitent les promeneurs à passer la porte d'entrée. L'entrée des artistes, du personnel du restaurant et des bureaux se

situe au coin mitoyen rue Myrha. L'escalier permettant l'accès aux étages est éclairé naturellement de manière à rester discret en façade. Une salle de spectacle modulaire avec balcon, au gradin escamotable pouvant contenir 180 places assises et 300 places debout, est le cœur battant du bâtiment. Du sous-sol au dernier étage, tout est sur le même réseau fibré. La colonne vertébrale du bâtiment est un escalier monumental dans le grand hall d'accueil du public, triple hauteur, ouvert sur l'extérieur et vitré. “L'entrée du public, c'est cet escalier. C'est la colonne vertébrale du bâtiment sur le plan architectural, un escalier d'honneur dans un quartier populaire.” Au premier étage, une terrasse couverte donne sur la ville et pourrait accueillir DJs et



Plan de niveau, niveau R+1 - Document © Agence Engasser &amp; associés



Studio de répétition



Loge individuelle

musiciens. Dans les étages supérieurs, les résidences d'artistes, des studios équipés et des bureaux aux larges baies accueillent, ici aussi, la ville. Des bureaux en *open space* avec des espaces de *coworking* sont réservés pour les jeunes entrepreneurs désireux de développer des projets. Plusieurs chambres ont été prévues pour l'accueil des artistes. Sur le toit, une terrasse *rooftop* aménagée en potager offre une vue imprenable sur la ville et le Sacré-Cœur. Vu de l'extérieur, des niches pouvant faire office d'enseigne, une terrasse traitée en creux et, de nuit, l'intérieur s'anime, s'allume et donne à voir l'activité. Ce qui frappe dans ce bâtiment c'est sa beauté, son élégance et sa résistance à toute forme d'intimidation. Au sous-sol, un studio de répétition et d'enregistrement ainsi que trois loges confortables, tous bien aménagés. À tous les étages, on retrouve une pointe d'Orient, des tapis au sol, du bois sculpté, un escalier monumental qui s'allie à une grande modernité des formes. Transculturel, ce lieu l'est assurément, il le porte déjà en son âme. Les murs du restaurant sont serti de bois tatoués, les tables sont peintes en béton, l'acoustique impeccable.

*pour des programmeurs de se déplacer. Ce festival est né lorsque nous avons constaté une baisse du nombre de dates en tournée et une uniformisation des programmations dans les lieux et les festivals.* 360° grâce à ce projet qui crée du lien entre la musique enregistrée et le travail scénique, qui offre à de nombreux artistes auxquels le marché a fermé ses portes (les avait-il jamais ouvertes ?) la possibilité de développer un projet de création musicale, de l'enregistrement à la scène, dans des conditions optimales en plein cœur de Paris. Bravo Maestro.

## 360

Ce lieu est réjouissant tant il ouvre sur une ère nouvelle et s'inscrit dans une vision à 360°. Son immersif, captation possible à tous les étages, boîtiers fibrés installés dans tout le bâtiment permettant d'accueillir, par exemple, des orchestres à cordes dans la salle de concert, une section rythmique dans le studio et des guitaristes dans un autre espace. Au-delà de tout, le 360 propose une réponse et une alternative très justes aux modèles publics qui ont prouvé qu'ils ne suffisent plus et aux modèles commerciaux devenus des ogres. Une troisième voie, à plusieurs voix et à dimension humaine qui pétillie d'intelligence. À contre-courant, mais jamais en opposition frontale, Saïd Assadi est de ces humains qui imposent puissamment leur pensée sans brutalité et avec une telle simplicité qu'elle se révèle à vous comme une évidence. Au moment où les ventes de disques chutent, il décide d'éditer des livres disques, arguant que les publics avaient besoin d'aller un peu plus loin dans la connaissance de chaque culture. *"Il fallait des livrets, richement documentés et faciles d'accès pour que les gens aient envie de s'y plonger. Je voulais qu'on ait envie de garder ces livrets dans une bibliothèque."* Avec Au fil des voix, il donne à voir la création musicale du temps présent et du monde entier. *"Rassemblés à Paris, il est plus facile*

# 360 Paris Music Factory

## Laboratoire d'expression artistique

Patrice Morel

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

D'ici quelques semaines, le mille-feuille créatif de la rue Myrha dévoilera son laboratoire numérique d'expression. De la création à la diffusion, il n'y aura plus qu'un pas ; artistes et résidents pourront ainsi développer leur environnement personnel de travail à partir de machines virtuelles dédiées, reliées en réseau à leurs serveurs hôtes distants. Chacun pourra, à son rythme, parfaire son processus de travail sans contraintes d'horaires. Une fois au point, ces façonneurs en réseau pourront tenter de vérifier l'exactitude de leurs prédictions, dans les espaces de diffusion et d'enregistrement mis à leur disposition.



Visée depuis le 2<sup>e</sup> balcon

### Le traitement acoustique interne

L'isolement est obtenu par une alternance de locaux formant comme autant de volumes tampons. Ces éléments réalisent des coupures par construction et limitent, de fait, le risque de contaminations acoustiques. Néanmoins, l'absence de préconisations, de type doubles dalles flottantes au niveau de la grande salle et des studios, ne permet pas de garantir la simultanéité des usages.

L'absence de concordances des axes au niveau des relevés confirme l'apparente dissymétrie de la grande salle. L'espace scénique sans cadre de scène conditionne le couplage scène/salle. Les parois obliques latérales de scène portent le son en salle et ne semblent pas avoir été

déparallélisées. La préconisation pourrait être à l'origine de réflexions parasites. La réponse sera très appréciée des formations acoustiques mais pourrait se révéler particulièrement difficile à maîtriser en présence de grands ensembles amplifiés.

La salle propose une réverbération très courte et un rendu précis. Les caractéristiques dimensionnelles favorisent la production du son direct. Les sources dont le niveau sonore est mal maîtrisé deviennent, selon les premiers utilisateurs, trop facilement localisables. Cette situation peut réduire à néant la sensation de relief et les tentatives d'illustrations panoramiques générées par le logiciel Flux:: Audio SPAT Revolution.

## La salle de spectacle

À la demande du maître d'ouvrage, la configuration de la scène, prévue initialement à plat, a été légèrement modifiée. La scène a été surélevée d'environ 0,20 m à l'aide d'une estrade en bois recouverte d'un tapis de danse. Cette configuration, public debout, s'avère totalement inadaptée.

### • Sur le plan scénographique

Il est surprenant de concevoir une salle de musiques actuelles en configuration espace scénique frontal adossé fixe. On imagine plutôt un grand espace transformable avec ses deux tribunes télescopiques, complétées par une scène en praticables démontables, associées à des réseaux installés dans des caniveaux périphériques. Les caractéristiques dimensionnelles du plateau technique de salle, d'une largeur de 11 m pour 7,40 m de profondeur, n'ont aucun mal à rivaliser avec la capacité d'accueil de la scène adossée fixe. Sans cadre et sans dégagement, l'aire de jeu principale propose une ouverture de 7,88 m au niveau du nez-de-scène contre 6,94 m au lointain. La profondeur exploitable n'est que de 3,47 m (hors dégagement arrière-scène). La complexité des cheminements et des dégagements a un impact direct sur les conditions d'accueil.

La configuration tribune fixe télescopique, complétée par un double balcon, valide le triptyque capacité/jauge/courbe de visibilité avec un rendu somme tout relatif au dernier balcon. La répartition sur trois niveaux favorise l'altimétrie avec plus de 8 m de hauteur libre sous plafond. La combinaison permet une excellente cohabitation entre les

directions de lumière et le cône de projection vidéo. La profondeur de scène exclut toute possibilité de diffusion en rétroprojection.

### • Configuration inversée

Dans le cas où l'espace scénique principal (adossé fixe) ne présenterait pas une aire de jeu suffisante, l'exploitant souhaite s'affranchir en quelque sorte du quatrième mur. La tribune, une fois repliée, libère un plateau technique de plus de 100 m<sup>2</sup>. Le volume, qui s'organise à la manière d'un espace scénique intégré transformable, se prête très bien aux pratiques collectives. Cette nouvelle destination hors programme trouve ses nouvelles directions de lumière à partir du gril mobile de salle couvrant presque la totalité de la dalle de salle. L'éclairage de face se reporte sur le gril de scène. Quelques postes manquent à l'appel. Les réseaux audiovisuels n'ont pu être déployés à temps en périphérie et au niveau du garage de la tribune. Si l'exploitant souhaite créer de nouvelles découvertes et circulations, et compléter certaines directions d'éclairage, notamment en contre, il devra prévoir l'implantation de lisses tubulaires fixes supplémentaires en paroi ou en sous-face du deuxième balcon. Les lisses des garde-corps pourraient être doublées à ce même niveau. Les réseaux devront être déployés en conséquence.

### • Surélévation de scène, praticables

Jean-Michel Gache (AMO lots scénotechniques) planche actuellement sur une surélévation du niveau de la scène à une hauteur de 1 m. La conception fait appel à des



**ROBERT JULIAT**

**Nous sommes une entreprise familiale centenaire.**

**Nous concevons et fabriquons nos projecteurs en France,  
dans notre usine située au nord de Paris.**

**Nous exportons nos produits sur tous les continents.**

**Nous sommes fiers d'être au service des professionnels de la lumière,  
de transmettre notre savoir-faire et de continuer à innover.**

**Soutenons le monde du spectacle vivant.**

**[www.robertjuliat.com](http://www.robertjuliat.com)**

**La qualité sans compromis depuis 1919**

## TECHNIQUE &amp; SALLE DE CONCERT



Continuité scène/salle



Plateau technique, tribune déployée

praticables démontables réalisés sur-mesure au niveau du fond de scène et pour les sections latérales. Le bon fonctionnement des deux issues de secours de part et d'autre de la scène détermine l'ouverture à ne pas dépasser. La mise en place d'un escalier d'accès sans être à vue (autre que par le devant de la scène) repousse d'autant l'implantation en salle. Les une ou deux rangées de praticables qui devront être installées à l'avant de la scène fixe ne seront pas sans conséquences sur la jauge admissible, public debout. L'autre solution, qui consistait à installer l'escalier d'accès au niveau de l'arrière-scène, se heurte à la retombée de plafond due, entre autre, à la dalle du niveau R+1 (ancienne première passerelle de l'arrière-scène cloisonnée à des fins de stockage).

#### • Dispositif scénotechnique

Les prescriptions initiales des lots scéniques ont dû pratiquement toutes être reprises. En cours de travaux et à la demande du maître d'ouvrage, la mission fut attribuée au BET Nanolink. Jean-Michel Gache s'est vu confier la rédaction des nouvelles prescriptions des équipements scéniques et prescriptions particulières des lots réseaux audionumériques et diffusion sonore immersive. Ces derniers postes ont été actualisés et repensés en association avec Alain Roy (société Espace Concept).

La serrurerie et la machinerie reposent sur un ensemble fonctionnel constitué de deux *truss* mobiles, réalisés à partir de poutres en aluminium de section carrée 300 de 6 m x 3 m (salle) et 6 m x 2 m (scène). Le levage est obtenu à l'aide de huit palans motorisés Verlinde Stagemaker SMS 500 daN associés à huit dispositifs antichute de charges Kratos Safety Load Arrester 500 daN. Les deux équipages sont commandés depuis un rack mobile de télécommande huit moteurs. Les commandes sont installées en passerelle de scène à proximité des deux racks de gradateurs RVE DIMKIT associés à un patch de lignes graduées sur tableau.

#### • Projection et captation vidéo

Saïd Assadi, directeur et exploitant du 360 Music Factory, relate qu'il n'a toujours pas arrêté son choix sur le type d'écran de projection vidéo. Écran qui, après validation définitive, sera installé sur la paroi du fond de scène. Pour l'heure, le modèle provisoire en place est, selon lui,

de taille insuffisante. Les tractations oscillent entre un modèle monté sur cadre et un dispositif de type écran store motorisé plus souple dans son utilisation. Il ajoute "qu'il reste une enveloppe d'investissement disponible de 125 000 €. Elle devrait nous permettre d'investir dans des moyens de captation et de montage vidéo. Ce poste devrait in fine, permettre la réalisation de films et clips à petits budgets en HD 4K ou 8K de qualité professionnelle". Cette destination spécifique conforte en grande partie la préconisation du réseau optique fibré. L'architecture numérique sera alors capable d'exporter des flux de données importants en direction de régies extérieures dans le cas, par exemple, de captations *live* (régies mobiles, cars régies, médias). L'absence de passages de câbles permettra de garantir la vacuité des cheminements et accès publics.

## Réseaux & interfaces virtuelles

#### • Réseau et interfaces KVM

KVM (Kernel-based Virtual Machine) est une technologie de virtualisation *open source* intégrée à l'univers Linux. La machine hôte (située au nodal) autorise l'exécution simultanée de plusieurs environnements isolés appelés machines invitées ou machines virtuelles (terminaux connectés sur les BAV<sup>(1)</sup>). Les équipements préconisés ne sont toujours pas installés. La période n'est pas sans poser de réelles difficultés à l'exploitant. Le lieu ayant dû fermer précipitamment, bon nombre d'équipements livrés sont encore emballés.

Cette architecture, basée sur l'idée novatrice de serveurs hôtes en partage, est la pierre angulaire de ce laboratoire d'expressions créatives. Il ne serait pas concevable de s'arrêter en si bon chemin. Ces installations devraient être finalisées très prochainement.

Le système d'exploitation Linux décuple les capacités de traitement face à ses concurrents. Cette technologie très stable requiert néanmoins de solides compétences en réseau et des outils de gestion parfaitement adaptés.

Jean-Michel Gache, associé à Alain Roy d'Espace Concept, prévoyait la mise en œuvre d'une architecture réseau innovante prenant en compte la demande explicite du maître d'ouvrage. Ce dernier avait clairement mis en avant

## TECHNIQUE &amp; SALLE DE CONCERT



Truss de salle motorisé



Truss de scène motorisé

la simplicité d'accès, la souplesse d'exploitation et les faibles coûts de maintenance. Les créatifs devaient pouvoir accéder à la machine hôte de leur choix depuis leur station de travail située au studio de répétition, en régie en salle, au foyer artistes, depuis les hébergements et ce sans distinction. La connexion au réseau demeure dispensable. La liaison (optique ou cuivrée) s'effectue entre un BAV et son terminal distant. Les points de raccordement sont tous identiques et répartis à tous les niveaux du bâtiment. Artistes, musiciens, tourneurs, régisseurs, ... peuvent ainsi faire progresser, de jour comme de nuit, leurs projets en cours de production (bandes son, conduites lumière, montage vidéo, ...).

#### • Machines virtuelles distantes

La plate-forme personnelle distante prend la forme d'une machine virtuelle exploitant les applications et *plug-ins* installés préalablement. En fin de session, l'utilisateur réalisera une sauvegarde locale sur un support numérique mobile ou distant (*cloud* ou *drive* personnels).

La dernière tranche d'investissement validera le projet

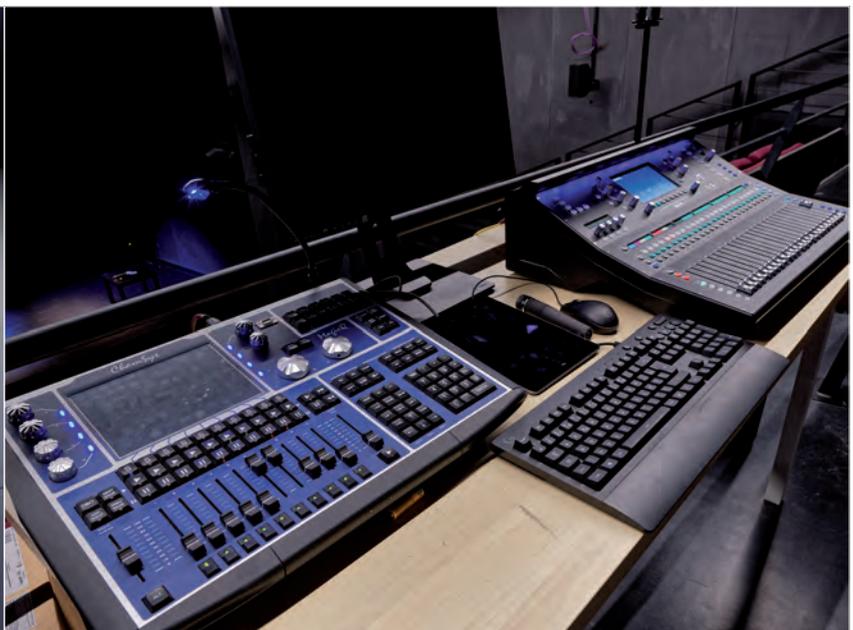
initialement prévu au programme. La dotation devrait porter sur : des régies ou mallettes mobiles incluant la station de travail, l'interface KVM, les micros, les casques, ... Elles devraient être mises à disposition des artistes en résidence. Les serveurs hôtes seront définitivement implantés et activés aux emplacements prévus, équipements qui resteront dédiés exclusivement à la prise de son, la captation vidéo, la gestion des pupitres lumière (le serveur dédié à la gestion du son immersif est déjà en service). Cette nouvelle orientation, qui n'avait pas pu être prise en compte en phase d'étude préliminaire, a imposé des modifications importantes dans l'organisation et le déploiement des réseaux audiovisuels passifs.

#### Design sonore immersif

Cette salle de jauge réduite propose un rapport de proximité très appréciable. Le rendu acoustique, qui se suffit à lui-même dans la plupart des cas, ne réclame tout au plus qu'un léger soutien électroacoustique. Le logiciel Flux::



Diffusion sonore principale



Pupitre lumière, pupitre de mixage

## TECHNIQUE &amp; SALLE DE CONCERT



Baie gradateurs, armoire de commande des palans

Audio Spat Revolution, installé sur un PC dit hôte, pilote le système d'amplification Nexo au travers de l'interface Yamaha DANTE PCI Express x4 AIC128-D (carte insérée directement sur la carte mère). Nicolas Erard, à l'origine de cette mise en œuvre et ayant optimisé le système de diffusion, nous explique "avoir dans un premier temps programmé deux rooms<sup>(2)</sup> indépendantes au sein de l'univers

*3D Spat Revolution, la première étant dédiée exclusivement au parterre bas et la seconde étant réservée au deuxième balcon*". Les lignes d'amplification se répartissent comme suit :

- Diffusion principale de façade composée de six enceintes Nexo P12 (quatre au parterre, deux au deuxième balcon) ;
- Ligne de renforts de graves avec deux enceintes Nexo CL15 ;
- Système immersif composé de huit enceintes Nexo ID24 (à forte dispersion, 120° x 60°)

Les deux enceintes Nexo ID24 implantées au niveau du cadre peuvent être utilisées, et c'est selon, en *near fills* ou *side fills*.

Le retour d'expérience montre clairement que l'efficacité et le rendu d'un système immersif tiennent au nombre et à la répartition des haut-parleurs contributifs. La configuration actuelle reste dans la norme et devrait convenir aux formes orchestrales acoustiques. Dans tous les cas, le système immersif en l'état permet d'intervenir sans trop de difficulté sur le temps de réverbération initial. Si l'utilisateur souhaite aller plus loin, et ce quelque soit la place de l'auditeur, des points de diffusion supplémentaires devront être implantés au cadre et au-dessus du public. Il sera nécessaire d'augmenter, par voie de conséquence, le nombre de haut-parleurs contributifs.

<sup>(1)</sup> Boîtiers audiovisuels

<sup>(2)</sup> Espace d'écoute virtuel indépendant regroupant plusieurs sources et lignes d'amplification en salle

### Grande salle

- Scène fixe :
  - Largeur : 7,88 m au nez-de-scène, 6,94 m en fond de scène
  - Profondeur : 3,47 m, 5,02 avec l'arrière-scène
  - Hauteur au nez-de-scène : 0,20 m
- Ouverture : 8,18 m
- Régie en salle, emplacement : 1er balcon
- Dimension du plateau de salle, tribune repliée : ouverture 7,40 m, profondeur : 11 m
- Distance de la régie au nez-de-scène : 8,90 m
- Distance du pont de face au nez-de-scène : 4 m
- Les altimétries :
  - Sous le *truss* de scène : 6,60 m
  - Plafond de salle : 8,18 m
  - Pont de face : 6,80 m
- 2 *truss* en poutres aluminium de section carrée 300, dimensions : 6 m x 3 m (salle) et 6 m x 2 m (scène)
- 8 palans motorisés Verlinde Stagemaker SMS 500 daN, 8 dispositifs antichute de charges Kratos Safety Load Arrester 500 daN
- Télécommande Verlinde Stagemaker ECO LC8SRA
- Pupitres lumière : ChamSys MagicQ MQ60N
- Interfaces Enttec ODE MK2, *booster* DMX 4 canaux Showtec DB-1-4
- Armoires de gradateurs : 2 racks RVE DIMKIT 12 circuits de 3 kVA
- Projecteurs : ADB C201, Robert Juliat 714 SX2, Oxo Funstrip 2R DMX 10, ...

- Projecteurs asservis : Chauvet Intimidator Spot 260, Ayrton Magic Panel 602, ...
- Pupitre de mixage : Allen & Heath SQ6, carte SQ DANTE, 2 *stage boxes* Everything I/O DT168
- Matrices Yamaha MTX<sup>SERIES</sup> MTX3, MTX5-D
- Flux:: Audio Spat Revolution, Rack PC, carte Yamaha DANTE PCI Express x4 AIC128-D
- Diffusion principale : 6 Nexo P12, 2 x L15
- Diffusion immersive : 8 Nexo ID24i
- Amplification : Nexo NXAMP4x1MK2, 4x2MK2, carte DANTE NXDT104
- Diffusion retours de scène : 1 x Yamaha DXR12mkII, 6 x Nexo PS10, 2 x ID24
- Bureau d'études lots scéniques : Nanolink
- Machinerie et éclairage : Nanolink
- Sonorisation : Espace Concept
- Réseaux audiovisuels : SNEF
- Tribunes fixes télescopiques : Master Industrie

Pour en savoir plus sur la spatialisation : un article et une vidéo sur la préparation du concert d'Akagera au 360 Factory, avec Spat Révolution

[www.flux.audio/2020/06/12/democracy-for-immersive-audio-at-the-360-paris-music-factory/](http://www.flux.audio/2020/06/12/democracy-for-immersive-audio-at-the-360-paris-music-factory/)

# VL5 LED WASH, vous l'aimez déjà !



VARI\*LTE

La marque Vari-Lite  
est importée par Freevox



Le VL5LED WASH est une véritable modernisation du légendaire VL5. Il intègre dans un projecteur LED compact à haut rendement une multitude de fonctionnalités d'avant-garde, tout en gardant son look unique et distinctif. Les lames Dichro\*fusion assurent une diffusion douce et variable, le système de couleurs RGBALC donne accès à une large et riche palette de couleurs et le système SmartColor offre aux concepteurs un outil de contrôle innovant et sans complexité. Pour créer des éléments visuels à fort impact, ses couleurs magnifiques se reflètent sur les lames Dichro\*fusion, rappelant le style vintage du célèbre VL5. Et pour étendre encore plus loin les options, son anneau de LEDs indépendant illumine les lames d'une couleur différente de celle de la source. Cet éclairage des lames, associé au zoom motorisé embarqué, apporte encore plus de flexibilité dans la création de nouveaux effets visuels. ”

## Stéphane Caria

Directeur technique adjoint Eclairage,  
aime le VL5LED WASH de Vari-Lite

**+33(0)820 230 007**

contact@freevox.fr | www.freevox.fr



La Bonne voie

# Lumières sur l'avenir

## Deuxième volet : la LED à cœur ouvert

■ Benjamin Nesme

“Lumières sur l'avenir” est une série d'articles déployée sur plusieurs numéros questionnant les mutations lumineuses à l'œuvre dans le spectacle. Dans ce deuxième volet, nous interrogeons la transformation rapide des pratiques et du visuel scénique amenée par la technologie LED.

Nous traverserons les cuisines des fabricants de projecteurs pour comprendre en quoi le fonctionnement intrinsèque de cette source amène de nouvelles manières de produire la lumière, mais aussi de communiquer et de travailler l'éclairage scénique.



Allumettes aux couleurs RGB - Photo © Robert C.

### PC 1 000 W : combien de lumens ?

Durant des années, le choix d'une source s'est fait en spécifiant le nombre de watts, c'est-à-dire l'énergie consommée.

Les technologies comme l'incandescence étant bien maîtrisées par les utilisateurs et sans grande évolution, cette valeur était assez significative et suffisante.

L'émergence des diodes de puissance ainsi que l'essor

des vidéoprojecteurs et des sources lasers ont chamboulé l'équivalence entre le rendement énergétique et la capacité à éclairer d'une source. De ce fait, l'usage du watt pour comparer les quantités de lumière émises par les projecteurs n'est plus porteur de sens. C'est ainsi que le flux lumineux, exprimé en lumens, semble devenir le nouvel étalon de la "puissance lumineuse" même si, malheureusement, la manière de le mesurer diffère d'un fabricant à l'autre.

Avec l'hétérogénéité des parcs de matériel en cours et à venir, adopter cette unité semble primordial. À quand une fiche technique exprimant les besoins en lumens plutôt qu'en watts ?

### Les durées de vie

Nous sommes familiers du fait qu'un jour le filament d'une lampe à incandescence brûlera ou que le tube fluorescent ne s'allumera plus. Avec une durée de vie beaucoup plus courte que les autres éléments du projecteur (boîtier, optique, éventuel ballast ou électronique), les lampes conventionnelles sont considérées comme consommables. La LED, avec une longévité de plusieurs dizaines de milliers d'heures, change le rapport à la durabilité d'un projecteur car sa durée de vie est nettement supérieure aux équipements qui l'environnent (*driver*, alimentation, ...). On distingue ici un premier type de durée de vie qui est celui du luminaire, lié à la fiabilité de l'ensemble de ces composants. Le second type de durée de vie concerne la LED elle-même.

Au fil du temps, son flux lumineux va progressivement diminuer ; si bien qu'à un certain point, elle devient inutilisable en tant que source de lumière. Partant de ce constat, l'industrie a proposé la notion de L70, signifiant qu'un minimum de 70 % du flux lumineux initial sera maintenu pour une période définie. Un second critère, pas toujours communiqué, est le ratio Bx qui précise le pourcentage de LEDs qui ne satisfera pas cette performance. Ainsi, une LED annoncée à 50 000 heures L70 B<sub>10</sub> signifie qu'après 50 000 heures de fonctionnement, un minimum de 90 % des LEDs maintiendra son flux à plus de 70 % de celui d'origine. "Une durée de vie de 50 000 heures, c'est un projecteur allumé 24h/24 durant six années ou 2 heures par jour pendant soixante-dix ans !", nous indique Philippe Roy<sup>(1)</sup>.

Évidemment, aucun fabricant n'attend une telle durée avant de valider et sortir un nouveau projecteur. Les durées de vie annoncées sont donc des projections utilisant les lois statistiques, évaluées lors de tests en laboratoires<sup>(2)</sup>. Ces tests étant longs et coûteux, rares sont les fabricants qui arrivent à s'offrir une validation de la durée de vie du projecteur dans son ensemble ; si bien que la plupart du temps, les durées de vie annoncées n'engagent que la LED elle-même. Un élément à surveiller lors d'un comparatif de projecteur...

Notons enfin que la diminution progressive du flux entraîne une légère dérive des couleurs dans le temps. Comparée à une gélatine – consommable dont la durée de vie est parfois trop courte pour tenir le temps d'une représentation – cette dérive est plus qu'acceptable.

Néanmoins, entre la perte de flux et la dérive colorimétrique,

**la filière**  
CENTRE NATIONAL DE FORMATION  
CFPTS

## RÉGIE LUMIÈRE RÉGIE SON, RÉGIE VIDÉO DE SPECTACLE

TROIS FORMATIONS MÉTIER  
D'EXCELLENCE

Du 18 mars 2021  
au 15 juin 2021

**Validation**  
Attestation de blocs  
compétences et certificats  
spécialisés.

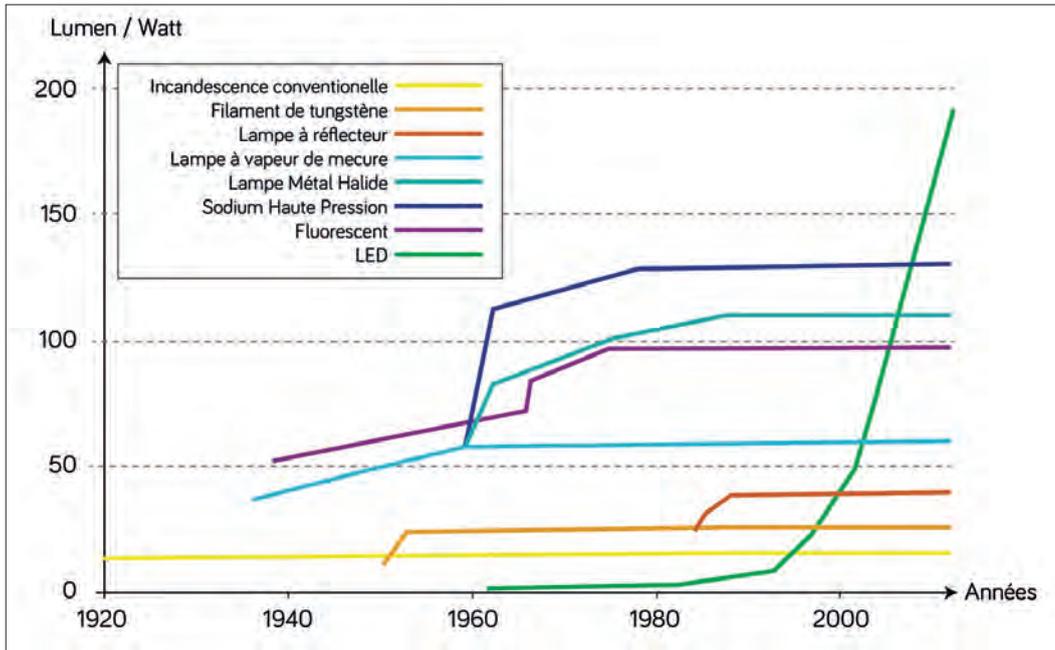
Professionnels, vous souhaitez  
aller plus loin dans la gestion  
opérationnelle des moyens  
techniques d'un spectacle,  
l'évaluation des contraintes  
et leurs réponses, le manage-  
ment d'une équipe technique ?

**Lancez-vous !  
Formez-vous !**

La Filière – Centre  
National de Formation  
92, avenue Gallieni  
93170 Bagnolet  
01 48 97 25 16  
contact@cfpts.com  
www.cfpts.com  
www.cfa-sva.com

Suivez-nous sur  
f t in





Évolution du rendement lumineux - Document © LEC

il faut désormais veiller aux millésimes des projecteurs, sous peine de rencontrer des difficultés à effectuer un éclairage homogène et cohérent. La gestion du parc de matériel doit, à ce titre également, être très rigoureuse.

## La gradation

L'éclairage scénique a toujours demandé des variations d'intensité fines et précises. Au fil des évolutions technologiques, chaque source est devenue graduable : l'halogène s'est associé au triac du gradateur, le fluo au ballast électronique et les lampes à arc à des systèmes mécaniques tels que la persienne ou la *shutter*.

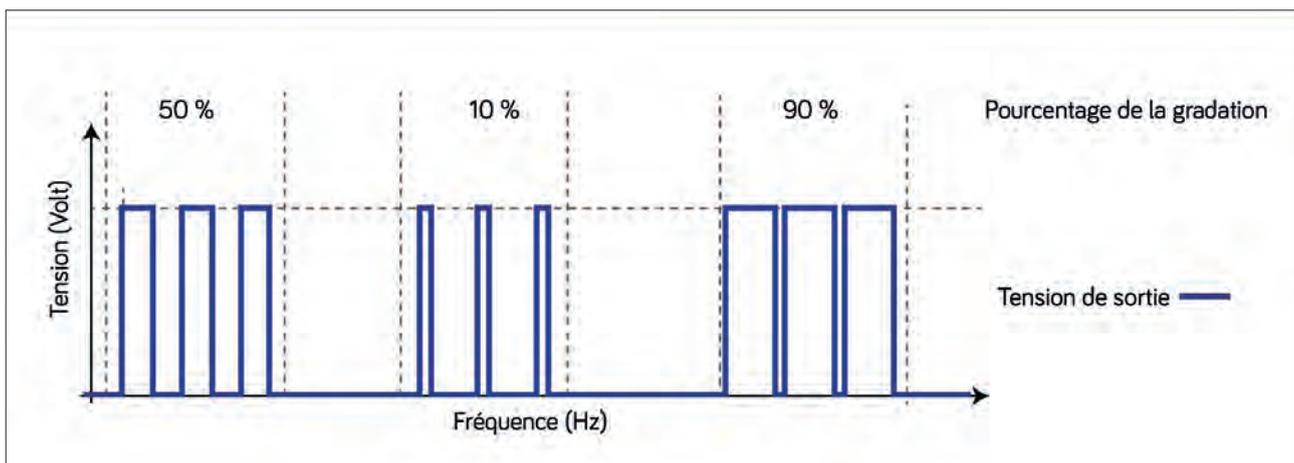
Pour graduer la LED de manière satisfaisante, il faut embarquer électronique, *driver* et intelligence au sein du projecteur. La variation de l'intensité lumineuse de la LED s'effectue soit en pilotant le courant d'arrivée (mais cela entraîne des dérives colorimétriques) soit en pilotant la tension via une modulation de la largeur d'impulsion (MLI ou PWM – Pulse-width modulation).

Pour simplifier, il faut se représenter le système PWM

comme un interrupteur allumant et éteignant la LED plusieurs milliers de fois par seconde. Grâce à la persistance rétinienne, l'œil ne perçoit pas ce clignotement. Pour changer l'intensité, le PWM fait varier la largeur de l'impulsion, c'est-à-dire le temps où la lumière est éteinte. Plus ce temps sera long et plus l'intensité lumineuse sera basse. De nombreux luminaires LEDs sont aujourd'hui dotés d'un dispositif de régulation de la fréquence de ce clignotement, indispensable pour éviter le phénomène de scintillement (*flickering*) perceptible sur une image vidéo lorsque la fréquence du cycle PWM interfère avec celle de la prise de vue. En fonction de la destinée des projecteurs (scénique, studio, captation, ...), c'est un paramètre important à prendre en compte lors de l'investissement, sous peine de percevoir un effet stroboscopique à l'image.

## Prendre de bonnes résolutions

Lorsque les premiers projecteurs LEDs sont arrivés, chacun a constaté, avec dépit, une gradation saccadée, en escalier. Contrairement aux lampes à filament, les LEDs n'ont



Principe de la gradation PWM - Document © O. Balagna

## LUMIÈRE &amp; TECHNOLOGIE

aucune inertie. Elles continuent pourtant d'être pilotées par le réseau DMX, historiquement bâti sur une résolution 8 bits (256 pas) par adresse. Afin de pallier à cette résolution insuffisante pour permettre une gradation lisse de la lumière d'une LED, les fabricants proposent deux solutions :

- Utiliser deux adresses DMX pour piloter l'intensité, offrant une gradation infiniment plus fine sur 65 536 pas mais nécessitant une console capable de gérer le 16 bits ;
- Utiliser l'interpolation interne du projecteur qui va lisser la courbe de manière à la rendre plus acceptable à l'œil. Cela crée en revanche une inertie car le projecteur agit en réaction. L'utilisateur peut alors choisir la courbe d'interpolation, ce qui influera sur la qualité du rendu final : gradation fine mais avec inertie ou réactivité du projecteur avec gradation discutable ?

## Le bon calibre

La production de LEDs est un processus industriel complexe, si bien qu'il est impossible de fabriquer des LEDs strictement semblables. Au sein d'un même lot, elles ont de légères différences de teintes et de rendements. Pour parer à cela, en fin de chaîne de fabrication, elles sont mesurées et triées en fonction de leurs performances dans différents bacs (*bin* qui donne le *binning* de LEDs). Plus ce tri est précis moins les différences entre deux LEDs sont importantes, mais plus le prix est élevé ! Dans le monde de la LED aussi la qualité se paie et les performances photométriques d'un projecteur en dépendront. Pour homogénéiser le flux et la colorimétrie de chaque projecteur d'un même modèle, certains fabricants, procè-

dent à une calibration des sources en atelier. Un algorithme est alors inséré au sein de l'appareil pour compenser numériquement les différences intrinsèques de chacune des LEDs.

## Prendre la température

Malgré ce que l'on peut ressentir par rapport aux sources conventionnelles, la LED chauffe et la gestion thermique est un défi pour les fabricants, comme nous l'indique Ludwig Lepage, *product manager* chez Robert Juliat : "Avec une source halogène, tant que la température interne du projecteur n'atteint pas le point de fusion des matériaux le composant, le flux émis est constant. Pour la LED, si la température d'utilisation dépasse les 50/70°C, il y a une perte de flux voire une destruction".

Ces variations de température entraînent également une dérivée colorimétrique que les fabricants compensent par une régulation thermique précise et complexe, notamment dans les projecteurs à diodes colorées. Différents modes peuvent alors être proposés, permettant à l'utilisateur de choisir entre une pleine puissance avec un risque de diminution du flux ou de dérive des couleurs, et une moindre puissance avec un flux et une colorimétrie constants.

## Une lumière blanche

Jusqu'ici, les éclairagistes ont, la plupart du temps, coloré l'espace scénique en filtrant les sources de lumière à l'aide de gélamines, de roues et de peignes colorés. C'est le principe de la synthèse soustractive des couleurs : plus

MEET  
2020

10.-11. Novembre 2020  
Centre des Congrès de la Wiener Messe

Salon International des  
technologies de l'événement et  
symposium pour les événements  
et du théâtre

Le salon aura lieu au Centre des Congrès de la Wiener Messe les 10 et 11 Novembre 2020. OETHG (association autrichienne des professionnels des techniques du théâtre) organise un salon international dédié aux techniques événements, théâtre, incentives, réunions et spectacles, qui sera complété par un symposium. Plus d'information, plan d'accès et enregistrement sur : [www.meet-austria.at](http://www.meet-austria.at)





Nombre d'échantillons testés (IRC à gauche, TM30 à droite) - Document © B. Nesme

nous ajoutons de filtres devant un projecteur et plus nous tendons vers le noir.

La lumière LED propose dans un premier temps d'imiter ce fonctionnement avec des sources blanches, à températures de couleurs fixes ou variables. Une manière de faire évoluer le parc de matériel en douceur, sans bousculer les habitudes.

Les sources LEDs proposent souvent de simuler l'augmentation de la température de couleur qui va de pair avec l'augmentation de l'intensité d'une lampe halogène. Une fonctionnalité intéressante pour assurer une rétrocompatibilité avec les sources historiques même si, avouons-le, il est quand même très agréable de varier l'intensité sans nécessairement modifier la teinte...

Certains fabricants ont alors ajouté une LED blanche (chaude, froide ou les deux) permettant d'obtenir des couleurs plus pastel et un blanc plus qualitatif ; mais cela n'augmente pas la plage des teintes disponibles (le triangle des couleurs est identique).

À l'heure actuelle, pour obtenir une lumière colorée de qualité, les fabricants proposent des recettes avec beaucoup plus d'ingrédients ; au rouge, au vert et au bleu s'ajoutent du cyan, de l'indigo, de l'ambre, du lime, ... La combinaison de ces couleurs permet de se rapprocher d'un spectre lumineux le plus complet possible et de retrouver des saveurs se rapprochant de l'éclairage solaire ou halogène.

## Au pays des couleurs additives

Mais les possibilités ne se limitent pas aux sources blanches. À partir de quelques diodes colorées dont l'intensité peut varier, les projecteurs à LEDs sont capables de reproduire une très large palette de couleurs.

Rappelons ici que le composant LED n'est pas conçu pour le monde de l'éclairage scénique mais pour des industries beaucoup plus importantes et – peut-être – moins poétiques. Ainsi, la signalisation routière nous offre des LEDs vertes, rouges et orange, tandis que l'aviation nous apporte le cyan, et que l'indigo est issu du monde médical. C'est à partir de ce stock hétérogène que les fabricants de projecteurs tentent de concevoir des appareils au spectre lumineux le plus satisfaisant possible. Suivant la qualité et le nombre d'ingrédients, la recette offrira, ou non, toute la palette de couleurs à laquelle est sensible l'œil humain.

La recette la plus connue mélange trois ingrédients – rouge, vert et bleu (RGB) – qui, en se combinant, vont produire du blanc. Si cette règle de la synthèse additive des couleurs fonctionne très bien sur un écran blanc, le résultat est souvent beaucoup plus mitigé sur le plateau : le blanc obtenu tend vers le rose, tandis que la gamme de saveurs spectrales est limitée.

## Mesurer la qualité de la lumière

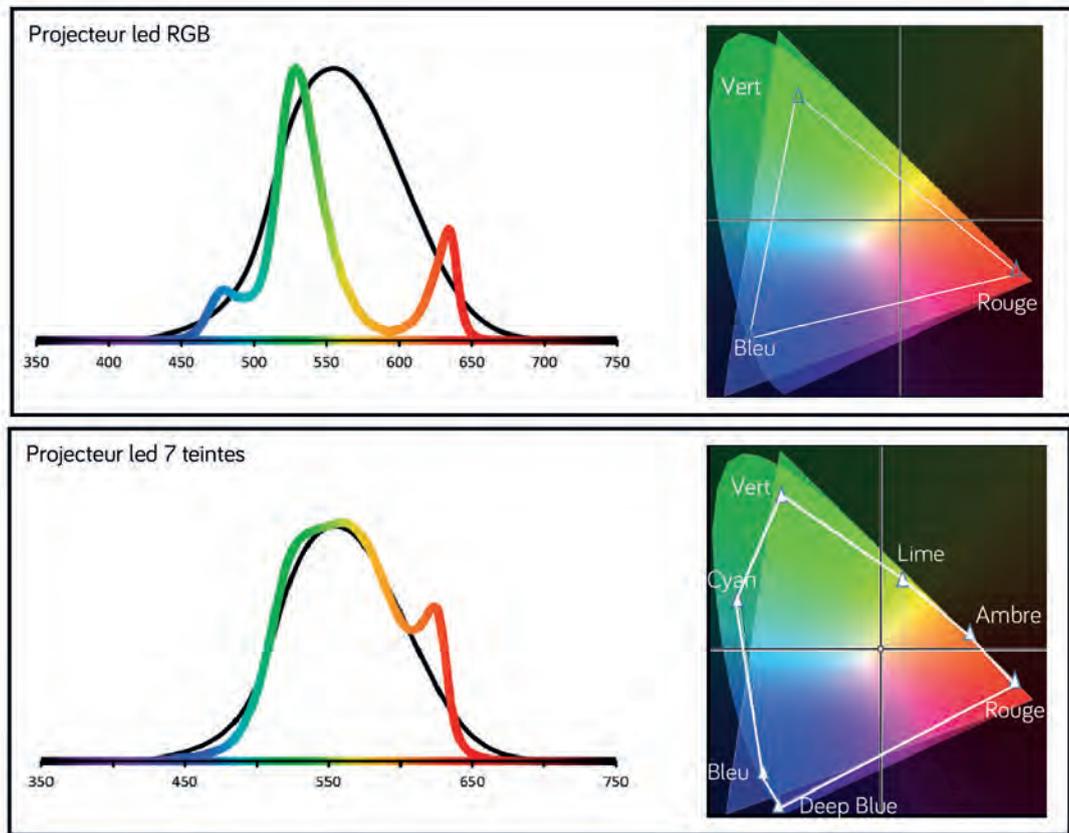
La mesure des propriétés d'une source lumineuse à bien rendre les couleurs est également en pleine évolution. L'IRC (Indice de rendu des couleurs), qui faisait jusque-là référence pour comparer les sources, a montré ses limites avec le spectre lumineux de l'éclairage LED, si bien que certains de ces appareils peuvent avoir un très bon IRC mais un rendu des couleurs déplorable à l'œil.

Pour pallier à cela, de nouvelles méthodes de comparaison sont apparues, à l'image du Color Quality Scale<sup>(3)</sup> ou du TM-30-18<sup>(4)</sup>. Ce dernier, qui teste les sources sur quatre-vingt-dix-neuf échantillons colorés (au lieu de huit pour l'IRC) et propose une évaluation de la fidélité et de la saturation sous une forme graphique, semble en passe de devenir une référence.

Le monde de l'éclairage a bien besoin de nouvelles normes comparatives face à l'immensité du catalogue !

## Réapprendre à colorer le monde

Si les perspectives colorées amenées par la LED sont réjouissantes en termes d'écriture et de possibilités créatives, elles nécessitent aussi une véritable remise à



Répartition spectrale en fonction du nombre de LEDs - Document © ETC, Philippe Roy

plat des connaissances : *“Jusque-là, nous considérons le blanc comme un acquis. En allumant une source tungstène à 100 %, nous obtenions un blanc chaud à 3 200 K, qui était la référence de base pour le mélange des couleurs. Avec les LEDs colorées, le blanc est une couleur comme une autre, qu’il faut penser et composer<sup>(5)</sup>.”*

Le métamérisme est une autre notion (r)amenée par la LED sur le devant de la scène et qui bouscule les habitudes : au delà de trois LEDs colorées, plusieurs combinaisons spectrales sont possibles pour obtenir une même sensation de couleur. Autrement dit, avec des ingrédients différents, on peut obtenir la même sensation de goût mais avec des qualités nutritives différentes.

Cette nouvelle approche peut être déroutante car deux couleurs métamères, qui paraissent semblables sur une surface blanche, pourront donner des résultats très différents une fois qu’elles éclaireront les infinies nuances colorées composant la scène. Le cuisinier/éclairagiste va donc passer du temps à (re)trouver le bon assaisonnement, la bonne répartition spectrale de la couleur.

En fonction du projet, des affinités et des moyens de pilotage, il est enfin possible de choisir comment “parler couleur” avec le projecteur : avec une équivalence des primaires (rouge, vert et bleu), avec la teinte, la luminosité et la saturation (HSL), ou en pilotant directement chacune des couleurs. Ainsi, le temps de l’éclairage se transforme avec moins de changements de gélâtines et de lampes mais plus d’affinage au pupitre.

Une fine connaissance des projecteurs est plus que jamais indispensable. Les choix et le paramétrage effectué en début d’exploitation influencent la qualité et la manière de contrôler la lumière. Un nouveau dialogue est ainsi établi

entre le régisseur d’accueil qui doit parfaitement connaître ses appareils et l’éclairagiste qui doit comprendre les enjeux et assumer les conséquences de ses choix...

<sup>(1)</sup> Philippe Roy, concepteur lumière et coordinateur de projet chez ETC dans *Les couleurs à l’ère de la LED*

<sup>(2)</sup> À l’image des essais de la norme américaine IES LM-80 pour les LEDs ou IES LM-84 pour l’ensemble du projecteur

<sup>(3)</sup> Développé par le NIST (National institute of standards and technology) aux États-Unis

<sup>(4)</sup> Développé par l’IES (Illuminating engineering society of North America)

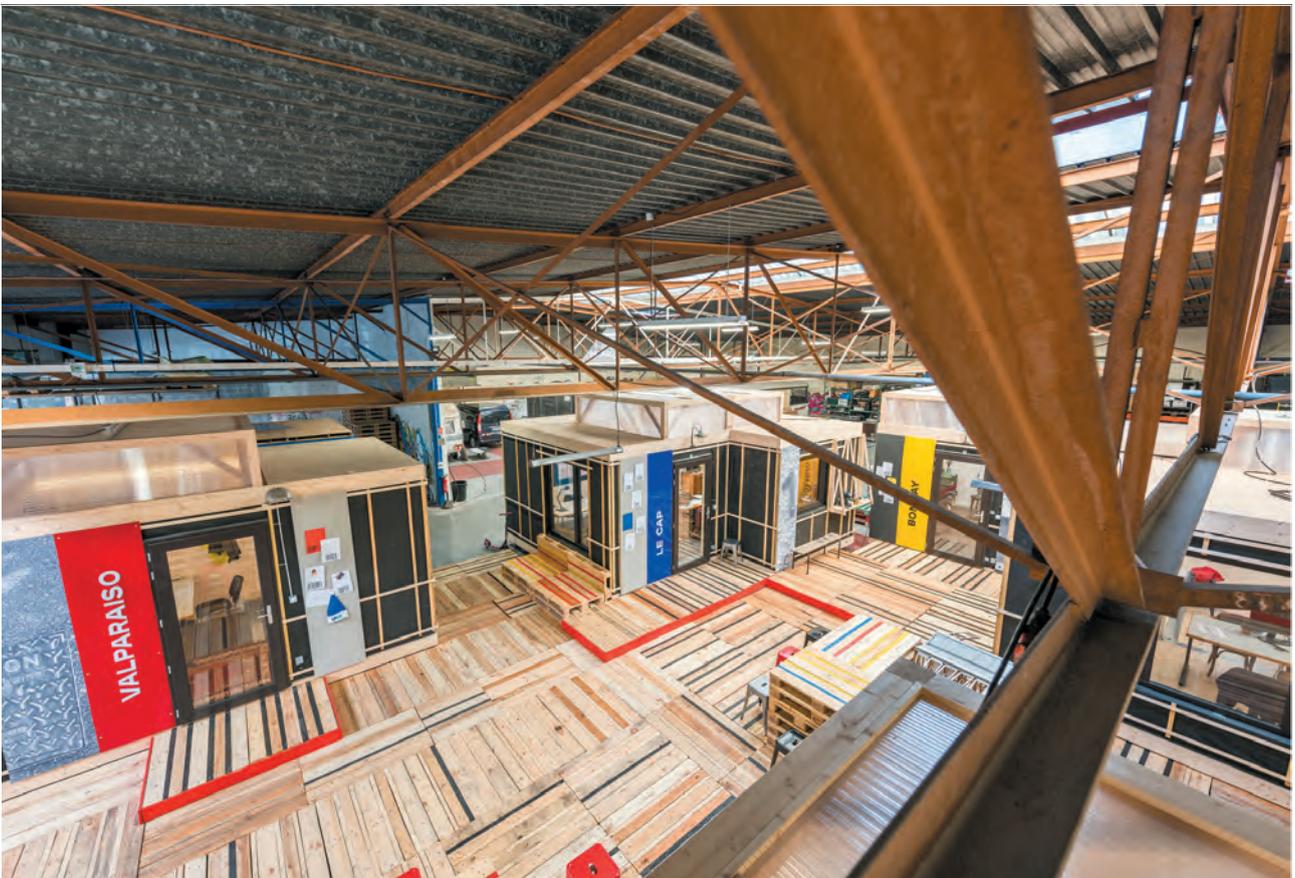
<sup>(5)</sup> Tom Littrell, éclairagiste et responsable produit chez ETC, dans *Fifty Shades of R80!*

# Les Migration(s) de KXKM

## Camp de base mobile et démontable

— Géraldine Mercier

KXKM – entendez KompleX Karpharnaüm – ne sont pas des perdreaux de l’année. Vingt-cinq ans qu’ils traînent leurs guêtres du côté des arts de la rue. Un quart de siècle à expérimenter à Villeurbanne ce que pourrait être une forme éclatante d’art dans l’espace public, à sculpter des promenades urbaines à force de projections, d’installations, de récits puisés dans le cœur des habitants. *Migration*, architecture démontable composée de capsules mobiles et modulables, véritable manifeste pour l’art dans la société, est l’accomplissement d’années de recherches et de pratiques. Contraints de quitter leur lieu de travail, ils ont rêvé et formalisé leur outil de création avec la complicité du Collectif JMRé.

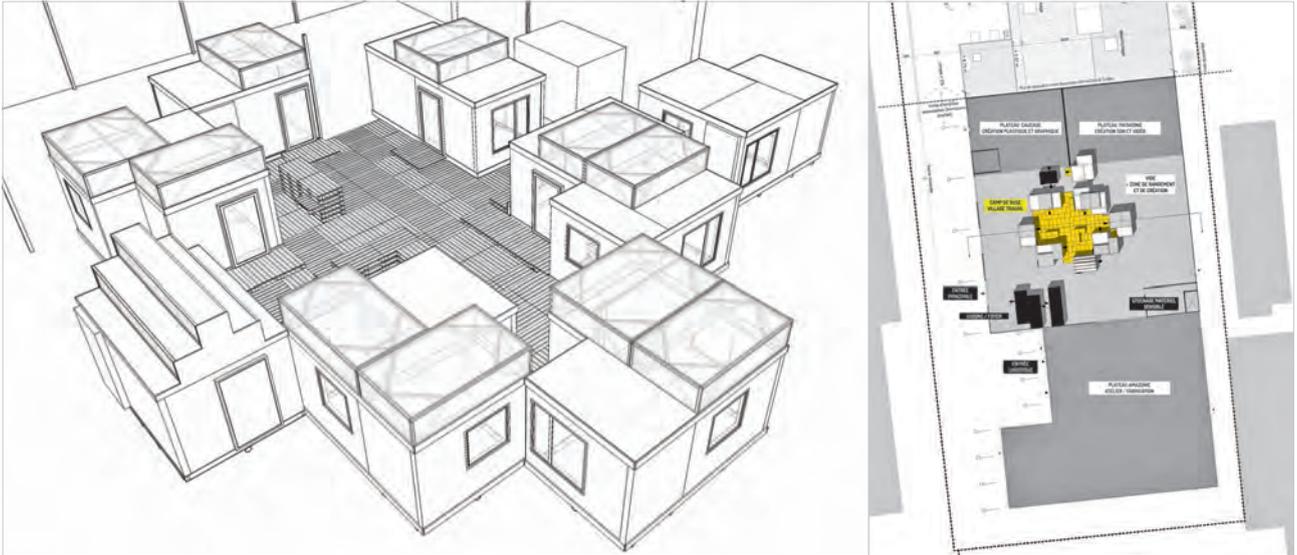


Camp de base KXKM - Photo © Vincent Delesvaux

### Genèse

Il se nomme Pierre Duforeau, siège actuellement à la direction artistique de KXKM avec Stéphane Bonnard et, dans le même temps, pose son empreinte artistique aux Abattoirs, labellisé CNAREP (Centre national des arts de la rue et de l’espace public), et au Festival Chalon dans la rue qu’il codirige avec Bruno Alvergnat. Sa pensée est fluide,

son esprit clair. Il choisit ses mots. L’aventure KXKM marque les esprits avec SquarE, en 1998, une télévision locale de rue. Collecte de paroles d’habitants et images projetées sur les façades... “*SquarE fait le tour de l’Europe. La base est posée. Donner à voir dehors ce qu’il se passe dedans. Ce rapport au témoignage est le fondement de notre écriture*”, précise Duforeau. L’équipe (environ quinze personnes) se professionnalise. Ils rencontrent Vincent Baudriller et



Implantation - Document © Romain Corre, Collectif JMRé Plan d'aménagement - Document © Romain Corre, Collectif JMRé

Hortense Archambault, directeurs du Festival d'Avignon, et créent, en 2012, *Place public*, fresque polymorphe, évocation de la vie et de l'œuvre de Jean Vilar sur l'emblématique Place du Palais des Papes. Leur travail se construit toujours avec des groupes d'artistes et de techniciens : "Nous avons beaucoup travaillé avec des graffeurs, des

*gens proches de la radio, des peintres, de la musique live, des photographes, des architectes, ... Nous cherchons à explorer les croisements dans toutes leurs dimensions. La démarche est une démarche de groupe. Je dis groupe pour ne pas dire troupe ou collectif car cela ne nous correspond pas. C'est ce lien fondamental entre le groupe, le lieu et*

## DÉCOUVREZ LA VERSION EN LIGNE !

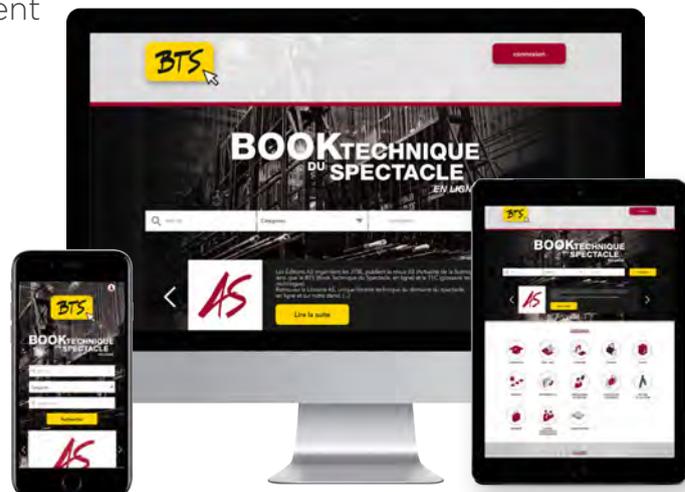
**BTS**

### L'annuaire de référence du spectacle

Retrouvez les contacts et produits de toutes les sociétés du métier du spectacle et de l'événement en France et en Europe.

### Plus de 3 600 sociétés

fabricants, revendeurs, installateurs et prestataires de services



WWW.BTS.AS-EDITIONS.COM



Camp de base KXKM - Photo © Vincent Delesvaux

*l'espace qui a fait naître Migration*". Leur camp de base est aujourd'hui implanté dans une ancienne usine de plasturgie, une friche industrielle en plein cœur du Carré de Soie à Vaulx-en-Verlains. Là-bas, en collaboration avec le Collectif JMRé, ils ont rendu concrète leur utopie.

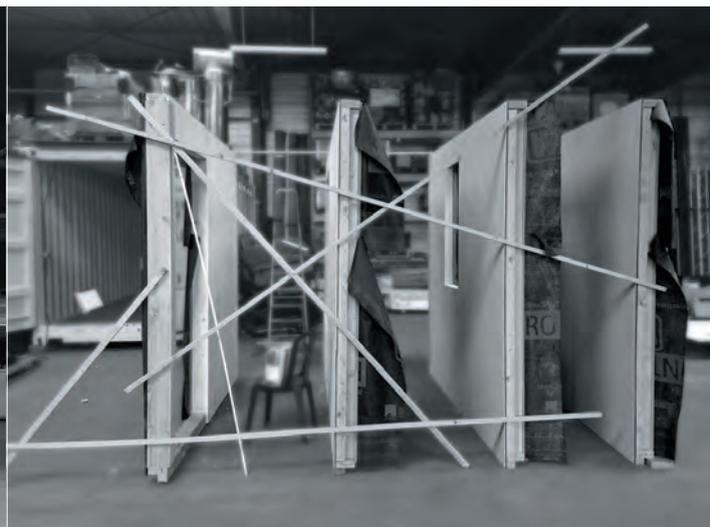
### Premier pas

Il se nomme Romain Corre, est architecte et graphiste. Il travaille au sein du Collectif JMRé né d'une rencontre entre

des étudiants en architecture (dont Marine Fabre-Aubrespy) et du désir de créer autrement. Ce Collectif énonce joliment souhaiter travailler avec le sérieux d'un enfant qui s'amuse. C'est de la fertilité de cette rencontre, dont Romain Corre dit qu'il a fallu du temps pour qu'un langage commun naisse, que le camp de base *Migration* est issu. "L'appel à candidatures était orienté sur la compréhension. Le cahier des charges était très exhaustif. Il nous a fallu traduire l'ensemble avec nos yeux d'architectes professionnels. Nous travaillons en collaboration sur différents projets dans le Collectif, la dynamique de travail a opéré et nous avons



Camp de base KXKM, montage du bureau - Photo © Romain Corre



Kit panneaux - Photo © Romain Corre, Collectif JMRé

présenté un petit cahier d'intentions. Nous avons besoin de leur retour pour comprendre le sujet. Très vite, nous avons organisé des workshops techniques pour expérimenter." Le cahier des charges est d'une précision redoutable. Daté de décembre 2014, il prévoit de repenser un outil de création et de travail comme un projet artistique. Il se présente sous la forme d'un manifeste : "L'architecture de ce nouveau lieu permettra de déployer certains de ses espaces dans la ville. Ces espaces mobiles, appelés capsules, sont des espaces de travail, de diffusion ou de rencontre. Ils provoqueront un rapport neuf au public et au territoire, en interpellant l'habitant dans son quotidien pour le placer au plus près de notre démarche de création." Le souhait est de faire de Migration un espace d'hybridation, d'expérimentation et d'innovation. Le temps long est invoqué. Une citation de Jean Vilar "J'ai eu une petite idée, pour ne pas imiter, c'est tout simplement de changer de lieu" ouvre la porte d'un manifeste reposant sur quatre principes : l'habitant doit pouvoir s'approprier l'architecture, l'économie de "neuf" car l'emploi de matériaux usagés porte une plus-value d'histoire, intégrer tous les acteurs du projet car chacun porte une richesse, recherche sur les matériaux durables et écologiques. Le Collectif prône un engagement social et solidaire résolument tourné vers l'avenir, une intelligence collective pour nourrir les projets, un esprit frugal comme guide.

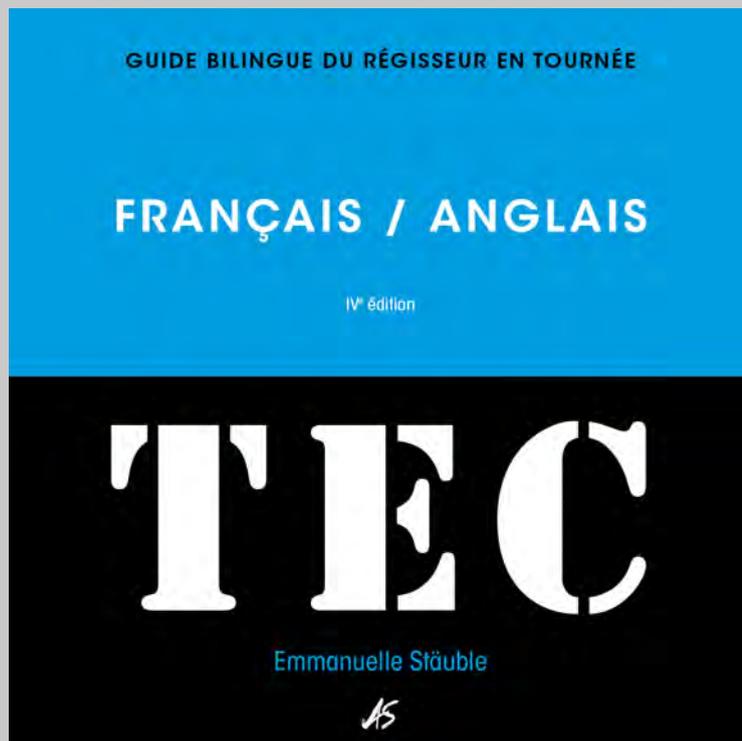
### Camp de base modulable

JMRé répond donc à un appel d'offres lancé par KXKM pour l'aménagement d'une friche industrielle. Corre indique que le programme est d'une rare précision. Le courant

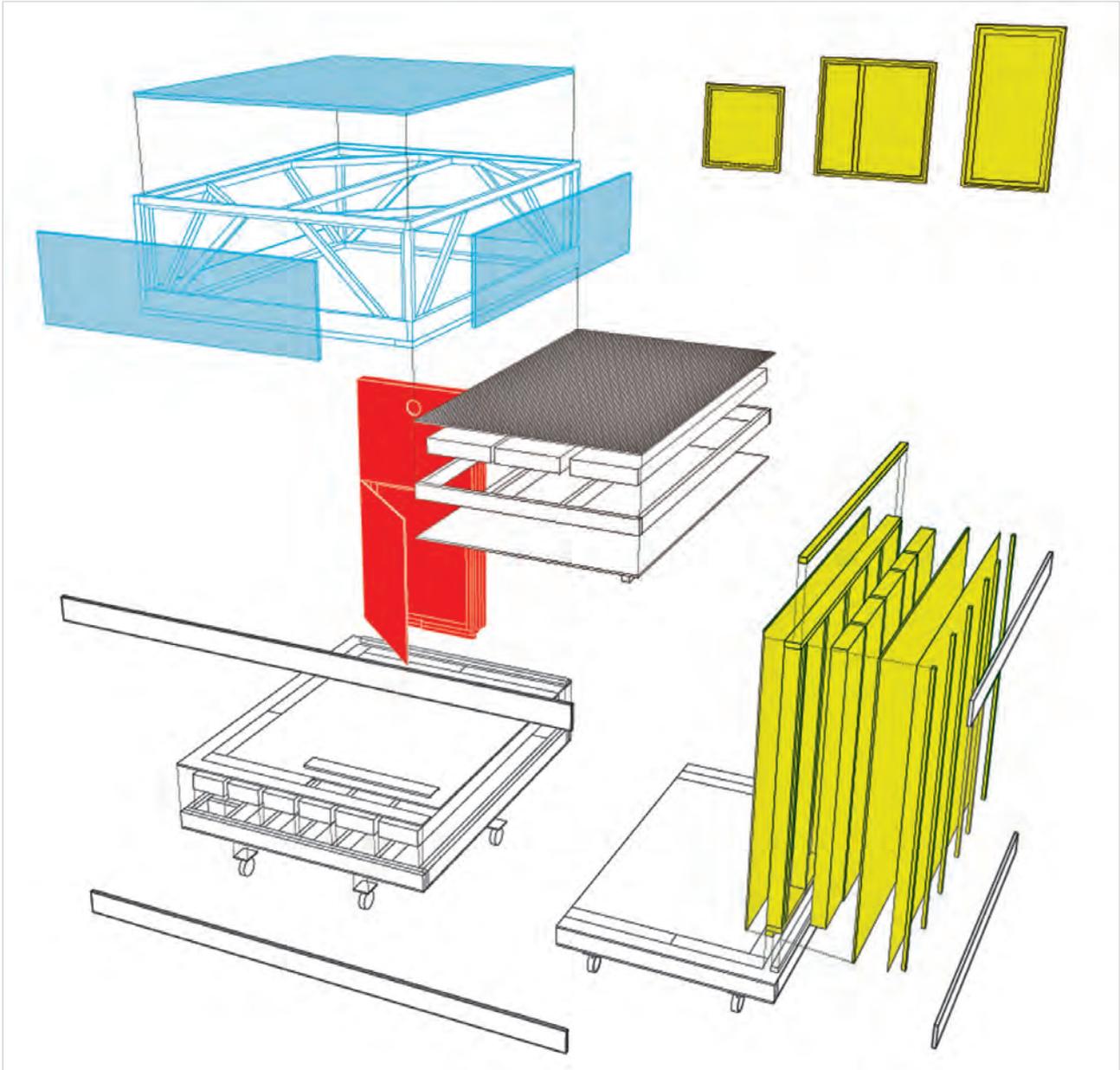
passé. Les réflexions communes s'écrivent en *workshops* et expérimentations. La réponse architecturale est un ensemble d'unités de travail, une plate-forme créative mobile dont les installations mobiles et démontables sont conçues pour développer les activités de la Compagnie au nom de la création artistique mais également accueillir des résidences d'artistes, s'ouvrir vers l'extérieur. Camp de base naît de cela. Huit modules de construction en bois de douglas (toiture, mur, plancher, bloc énergie) construits sur la base d'un panneau standard (environ 150 panneaux existent à ce jour) générant de multiples typologies architecturales répondent à une trame dimensionnelle standard adaptée au transport (60 cm de large). Cela favorise les combinaisons et facilite la construction. Ce camp de base s'affirme comme projet concret et proposition esthétique. Les arguments de Duforeau résonnent : "J'ai toujours été circonspect quant à l'argent investi dans les productions par rapport à l'argent investi dans les constructions. Nous le savons tous. C'est une manière de réinterroger cela. Nous avons conçu et construit une infrastructure modulable, déposable dans une friche sans nécessiter de gros travaux. C'est une réponse à la demande de salle de répétition, d'espaces de création. Il y a les bureaux, des cabanes sur roulettes. C'est un camp de base imaginé et construit pour se déployer dans l'espace public, une sorte de jeu de Kapla à grande échelle qui permet de créer des espaces dans la ville. Ces espaces sont protéiformes en fonction des projets et des usages. Plus généralement, cela interroge la ville du futur". Inutile de préciser que ce projet écoresponsable a été construit à partir de matériaux issus de filières locales, biosourcés ou recyclables et a été aménagé avec du mobilier provenant du réemploi. À Vaulx-en-Velin, la visite est sidérante. L'espace est immense : 1 600 m<sup>2</sup> au total

AS

**DÉCOUVREZ  
L'ÉDITION  
AUGMENTÉE  
DU PLUS PETIT  
COMPAGNON  
DU RÉGISSEUR**



[www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)



Axonométrie - Document © Romain Corre, Collectif JMRé

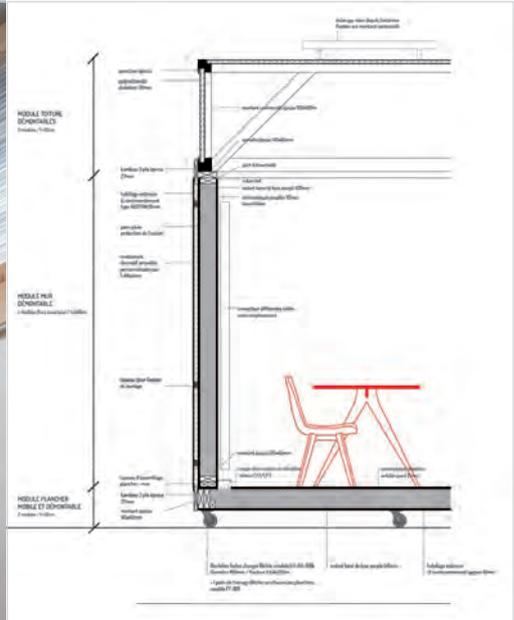
et un aménagement impeccable. On passe de modules en modules et la vie est organisée dans ce campement insolite. Ici, on est attentif aux repas pris ensemble où la règle d'or est : on ne parle pas de travail pendant la pause déjeuner. Seul l'atelier de construction est cloisonné pour des raisons de sécurité. *"J'ai résisté pendant un an et demi et le droit du travail a eu raison de moi"*, sourit Pierre Duforeau. Organisation innovante de la construction, construction écologique, intégration de la logistique, capacité de montage et de déploiement rapide, liberté d'implantation, ... L'infrastructure culturelle et artistique du XXI<sup>e</sup> siècle est sans doute née à Vaulx-en-Velin chez KXKM dont il est bien heureux de rappeler qu'ils sont hébergés sous le nom d'Association Eurêka. Les modules, de 20 à 50 m<sup>2</sup>, se répartissent dans l'espace, laissant apparaître des vides, empreintes d'espaces urbains utiles à la création. Tout peut bouger à tout moment : bureaux, salle de répétition, réfectoire, sanitaires, stockage, ...

### Modules démontables

Assimilés à une pièce de puzzle ou de Lego, le module aborde tous les espaces de manière ludique. Il est composé de panneaux et de connecteurs. Les panneaux modulaires sont en douglas massif avec un revêtement en peuplier contreplaqué, la toiture vitrée en polycarbonate Sunclear. *"Nous avons pensé au verre mais il s'est avéré trop difficile à déplacer"*, précise Romain Corre. Sa forme est simple : c'est un parallélépipède de 240 cm de longueur, 60 cm de largeur et 20 cm d'épaisseur. L'intelligence de sa composition répond de manière transversale aux enjeux structurels d'usage et de maniabilité. Il s'apparente à un complexe d'éléments liés indissociables tels que sont le revêtement et la structure bois, la couche isolante et acoustique. Ces panneaux sont donc isolants. La structure laisse toute liberté d'usage puisqu'elle gère les efforts autant à l'horizontal qu'à la verticale, passant du poteau au plancher et du plancher à la poutre. Le profil des éléments allège



Camp de base KXKM - Photo © Vincent Delesvaux



Coupe de détail - Document © Romain Corre, Collectif JMRé

le panneau et intègre des mousses rigides isolantes. La surface bois accepte toutes fixations et toutes appropriations telles que le collage, la peinture, l'accrochage d'éléments supplémentaires et de revêtement. "Toute la richesse de ce projet est de dire que ce panneau fait beaucoup de choses : plancher, mur, toiture avec des tailles plus ou moins diverses. On a créé un catalogue avec différentes pièces de puzzle", précise Romain Corre. Plusieurs sortes de connecteurs – fixes, plots, à roulettes, charnières – lient les panneaux entre eux pour créer des espaces adaptés. Positionnés sur la tranche, dans la longueur ou la largeur, ils facilitent l'emboîtement (addition de panneaux pour construire rapidement murs et planchers), la rotation (deux panneaux connectés autorisent les formes angulaires) ou le rapport au sol (plots ou roulettes pour stabiliser les planchers entre eux et assurer leur mobilité).

### Migration(s)

Travail au rythme des pulsations urbaines, trajet artistique, politique et architectural, paroles glanées au cours de rencontres, prises de vue, prises de son, archives, traces, portraits sonores ou vidéo. La matière documentaire amassée et brassée par KXKM s'affiche, se projette, se raconte sur un mode spectaculaire où se mélangent en direct sons, graffs, collages, bricolage, ... Une cinquantaine d'artistes réfléchit aux messages à porter sur les murs de nos villes, à l'amplification du cœur battant des humains prisonniers de l'habitat urbain, à révéler les palimpsestes. Cette infrastructure mobile, ce camp de base démontable, est tout autant un abri à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle qu'un détournement artistique du déménagement et de la migration. C'est comme si l'âme tout entière de KXKM s'imprimait en ces lieux éphémères. C'est comme si l'on voyait déjà ces nomades circuler dans le monde entier et faire réapparaître l'histoire des humains sur des murs oubliés de tous. C'est comme si la ville pouvait s'écrire à nouveau. Il reste chez Duforeau, même fatigué, la ferveur et la puissance de cette famille irréductible des arts de la rue, celle qui ose tout, celle qui n'a peur de rien, celle qui sait ce qu'elle a à dire et de quels moyens elle a besoin pour y parvenir. Il reste l'urgence et le sens. "Si jamais dans quatre ans on

nous demande de partir, nous avons une infrastructure à planter ailleurs. C'est une réponse à ces demandes de salles de répétition, ces espaces de création, ces tailles de plateaux, ces grils ou non, ... Comment nous fabriquons un lieu de création cohérent avec notre langage artistique. Ces cellules fragmentées ou réunies à certain moment seront les témoins de l'évolution de notre langage, du groupe, des disciplines. Les questions que nous posons sont proches de celles que posent les urbanistes, comment créer la ville dans les interstices. C'est une forme scénographique, un abri très en accord avec le travail de parole et le recueil de témoignages qui place la question de la ville au cœur des échanges. Ces infrastructures sont le lieu du spectacle, de l'intervention artistique et ce sont des objets architecturaux." On attend désormais avec une impatience non dissimulée de les voir apparaître au détour d'une rue, installer et démonter leurs entresorts comme des courants d'air, laissant derrière eux les traces de vies qu'ils auront récoltées, transfigurant les espaces pour les livrer au regard des passants et des habitants. Nous attendons désormais avec hâte la prochaine migration.

# La captation d'opéras : prise de son

## Rencontre avec Michel Pierre

■ François Vatin  
Toutes les photos sont DR

“Le confinement”. Voilà c’est dit. Je ne répèterai plus ce terme insupportable pour tout le monde. C’était pourtant la meilleure occasion de poser ici la problématique de la captation *live* de spectacles puisque nous avons tous été privés de pouvoir exercer nos métiers de la scène et du partage des émotions avec le public. La redécouverte des spectacles enregistrés a pourtant été un véritable enrichissement et montre à quel point il est important de capter ces moments éphémères. Avant d’aborder plus tard la question du théâtre, nous allons dans un premier temps nous intéresser à l’enregistrement de la musique classique, de l’opéra, à travers la longue expérience d’un ingénieur du son : Michel Pierre.



*Les Indes galantes*, mise en scène de Clément Cogitore, Opéra de Paris - Photo © Eléna Bauer/ONP

Cette période de conf..., d’arrêt quasi total de la société jamais vu auparavant, d’autant plus dans les métiers du spectacle, n’empêche pas pour autant Michel Pierre d’être débordé de travail car les enregistrements de disques s’enchaînent frénétiquement, comme pour compenser l’arrêt dramatique des spectacles en public. C’est donc à la Seine Musicale que je le retrouve en plein enregistrement de Philippe Jaroussky, avec l’ensemble Artaserse dans le

Studio 2. Une première remarque est que, par sécurité, les musiciens sont plus espacés ; il faut donc un micro par musicien, et non pas un pour deux, et des retours certains ! Puis apparaît le système mis en place pour le contre-ténor, composé de deux Schoeps V4, surmontés de deux Schoeps Colette. Les deux couples lui permettent de jouer sur les deux couleurs de son et de ne pas avoir une voix en mono, ce qu’il évite systématiquement dans son travail comme

## AUDIO &amp; OPÉRA

nous allons le voir. Outre les micros d'appoint consciencieusement positionnés devant chaque ensemble d'instruments, un couple de Neumann M149 domine l'ensemble. C'est le "fond de sauce" comme le dit Michel, ce qui va donner du corps, sublimer le timbre des instruments.

Quel rapport entre l'enregistrement de spectacles *live* et la grande cuisine sonore me direz-vous ? Et bien cela met en évidence la problématique de base de la prise de son en musique classique : quels micros choisir, comment les placer afin de respecter les timbres de ces instruments de haute précision, avoir un son d'ensemble en stéréo qui soit véritablement vivant et donne la sensation à l'auditeur de vivre l'instant dans une acoustique authentique et... goûteuse.

Pour cela, Michel Pierre est passé par ce qui est sans doute la meilleure des écoles : électronicien de formation, il a eu l'opportunité en tant que vendeur d'être engagé par l'un de ses clients ayant remarqué son insatiable curiosité concernant la prise de son musicale. Il a alors pu bénéficier d'un luxe incroyable : tester tous les micros qu'il voulait, et pas des moindres, pour chaque enregistrement avec un temps de préparation très confortable. C'est sans doute ce qui fait la force d'un bon ingénieur du son : la synergie entre ses connaissances techniques très poussées et une curiosité artistique forte. Cela conduit logiquement à une esthétique où le respect des timbres et de la musique induit le choix des micros et du matériel idoine pour chaque nouvelle session, et non pas l'inverse.

**Michel Pierre** : Le Saint Graal pour l'ingénieur du son en matière de *live* est l'enregistrement d'un opéra en public, de surcroît en plein air ! Il n'y a pas plus compliqué au niveau dispositif car l'opéra est déjà ce qu'il y a de plus complexe avec plusieurs scènes à traiter : l'orchestre en fosse, les chanteurs sur scène, des interventions enregistrées éventuellement, des chœurs sur scène ou dans des espaces hors-champ. Tout cela doit sonner dans un espace cohérent même sans l'image, comme si nous étions spectateurs dans la salle, tout en tenant compte des aléas climatiques ! Le Théâtre d'Orange, un jour de grand vent, nécessite l'utilisation de protections suffisantes telles que les bonnettes Rycote par exemple.

Parfois, malheureusement, nous sommes vaincus, comme pour ce spectacle de Monteverdi que j'ai enregistré en Avignon : des incendies s'étaient déclarés dans la journée et des hélicoptères passaient dans le ciel régulièrement, anéantissant toutes possibilités de capter correctement le spectacle.

Pour l'opéra filmé s'ajoute bien évidemment la contrainte visuelle, car le dispositif sonore ne doit vraiment pas gêner l'image. Il doit se faire oublier et ce aussi par respect pour le public qui n'a pas payé pour voir une séance d'enregistrement. La grande difficulté réside dans le fait de réussir à reconstituer une image sonore comme si nous avions pu placer les micros idéalement par rapport à la source, alors que la contrainte visuelle nous pousse à les placer trop loin ou trop près. Soit nous donnons de la hauteur aux micros pour sortir du cadre, soit nous les descendons pour les confondre avec les éléments de l'orchestre.

*Pour mieux comprendre, quelles seraient les conditions idéales de prises de son ?*

**M. P.** : En configuration d'enregistrement pour un disque où tout est possible en ce qui concerne l'image – comme pour cet enregistrement de Jaroussky – la base est constituée d'abord d'un ou plusieurs couples stéréo. Cela dépend du lieu, de son acoustique, de sa profondeur et de la répartition spatiale des musiciens. Le couple doit restituer la largeur de la scène. S'il y en a plusieurs, ils sont disposés dans le



① Perche pour Schoeps CCM  
② Microphone Schoeps CCM 21

sens de la profondeur, jamais dans le sens de la largeur car incohérent dans l'image sonore. La question qui se pose aussi c'est la directivité que nous voulons donner à ces couples. Voulons-nous privilégier le son direct avec des micros cardioïdes, hypo-cardioïdes, ou hypercardioïdes, ou voulons-nous plutôt travailler sur un son équilibré entre champs direct et réverbéré grâce à des micros omnidirectionnels ou bidirectionnels ?

Ensuite, il y a les micros "d'appoint" qui vont ramener de la précision sur les instruments. La règle étant que si nous mettons un micro d'appoint sur un instrument, il faut en mettre sur tous les autres afin qu'il n'y ait pas de distorsion du rapport de présence. C'est fondamental pour l'homogénéité du mixage.

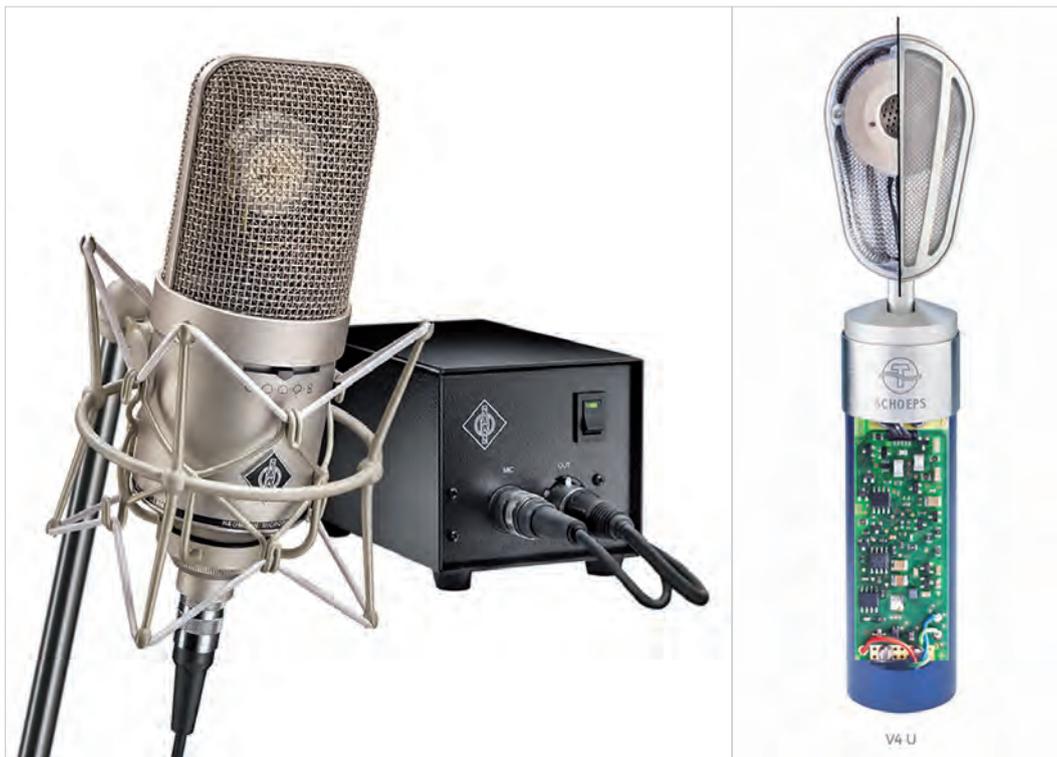
Nous déterminerons également l'équilibre entre ces micros et les couples stéréo : par exemple, on peut être surpris dans un théâtre à l'italienne, avec peu de réaction du volume acoustique, comment un simple couple de micros cardioïdes ou infra-cardioïdes suspendu au-dessus de la scène peut avoir un rapport de définition et de profondeur déjà très intéressant. À l'inverse, dans des lieux plus réverbérés tels que des églises, voire des acoustiques moins intéressantes comme un palais des congrès, le couple n'amènera aucune présence et devient alors un couple d'ambiance.

Pour restituer une bonne image stéréo, nous devons alors multiplier les micros d'appoint qui seront "panpotés", retardés et auxquels nous ajouterons des premières réflexions et de la réverbération, pour rendre le mélange plus naturel en compensant la proximité de la prise de son. Le couple d'ambiance devient un ajout amenant du naturel et du grave dans le mix. Il est même possible de ne pas l'utiliser si l'image sonore produite est satisfaisante. Nous utiliserons alors des réverbérations *software*, à convolution éventuellement, ou *hardware* comme la Lexicon 960 ou une Bricasti.

En combinant dispositifs lointain et proche mixés dans les règles de l'art, nous cherchons à obtenir un *mix* restituant une image sonore convaincante qui respecte la largeur de l'image, sa profondeur, les plans sonores, le rapport champ direct/champ réverbéré, et surtout les timbres !

*Comment choisis-tu le couple stéréo ainsi que sa position dans l'espace ?*

**M. P.** : La première impression est vraiment fondamentale lorsque nous écoutons comment sonne un couple ; nous savons tout de suite comment il va se comporter dans le *mix*. Avec l'expérience, nous pouvons déterminer assez vite quelle va être sa position idéale dans l'espace. Tout comme le choix du type de couple qui, au-delà de la théorie



Microphone Neumann M149

Microphone Schoeps V4

déterminant la distance et l'angle entre les capsules pour obtenir l'image stéréo voulue, se base sur une connaissance accumulée avec les années.

Personnellement, je préfère éviter le cardioïde car cela durcit les sonorités. Mais si j'ai vraiment le choix, j'installe deux directivités différentes. Il n'est pas rare de les placer au même endroit puis de les mixer. Leur mise en phase nécessaire se fait soit parce qu'ils sont vraiment au même endroit soit par calcul de la différence de temps d'arrivée du son. Cela peut se faire simplement avec une impulsion acoustique, en claquant des mains à la position d'un musicien, puis on réaligne les signaux au mixage. Il faut aussi bien sûr utiliser des micros appariés. Cependant, il n'est pas possible de toujours obtenir un résultat parfait. Il faut alors travailler à l'oreille, essayer plusieurs possibilités pour construire son *mix*. Normalement, nous devons retarder les micros d'appoint pour les aligner avec les ambiances afin que leur son n'arrive pas avant. Mais il m'arrive de ne pas "délayer" un soliste justement pour qu'il ressorte dans le *mix* ; à condition toujours que ce décalage n'introduise pas un *phasing* altérant le timbre.

Nous avons donc une certaine latitude renforcée par l'utilisation de réverbérations artificielles atténuant ce décalage. Le champ diffus, le "fond de sauce", est fondamental dans ce travail de restitution sonore.

## Adaptation au cadre visuel

*Comment procèdes-tu, par conséquent, pour adapter ces techniques relativement précises à la situation très contraignante d'une captation vidéo d'un opéra en public ?*

**M. P.** : La première chose est bien sûr de s'entendre avec le réalisateur vidéo pour savoir où il place ses caméras, de savoir ce qu'il peut accepter comme présence de micros dans le champ visuel et de travailler avec l'éclairagiste pour

éviter les ombres portées. Concrètement, on va sélectionner des micros, des pieds et des câbles dont la couleur n'accroche pas la lumière, comme le fameux gris Nextel de Schoeps conçu dans ce but.

Il faut aussi que les micros soient de petite taille. C'est le cas de la série miniature de Schoeps, les CCM, déclinables dans toutes les directivités, associés à pléthore d'accessoires très complets et à des pieds, voire des perches actives (8 mm de diamètre) avec des embases plates et non pas des trépieds pouvant gêner les artistes. Pour aller plus loin, il est possible aussi de pincer ces micros sur les pupitres des musiciens. DPA Microphones fait de très bons micros miniatures de proximité montés sur des perches discrètes.

*Quelle est l'importance de la taille de la membrane du microphone ?*

**M. P.** : La prise de son discrète en mode *live* nous amène à utiliser de très petits micros. Pourtant, il me paraît difficile de faire un micro de très bonne qualité avec des membranes de taille réduite car elles ne pourront être qu'omnidirectionnelles. De plus, plus la membrane est petite plus son niveau de sortie sera faible, induisant un rapport signal/bruit défavorable mais demeurant heureusement acceptable.

C'est l'équation à résoudre dans le choix des micros : des micros à large membrane type Neumann M149 ou U87, ou Brauner par exemple, auront un niveau de sortie important lié à la taille de cette membrane ainsi qu'à une tension de polarisation la plus haute possible associée à une tension de membrane faible pour que son extension soit maximum quand l'onde sonore lui parvient, mais pas trop non plus pour ne pas qu'elle "colle"<sup>(1)</sup>. Il faut aussi tenir compte du fait que la taille importante d'un micro modifie le champ sonore surtout dans le médium et les hautes fréquences. Cela fait partie de la personnalité du micro !

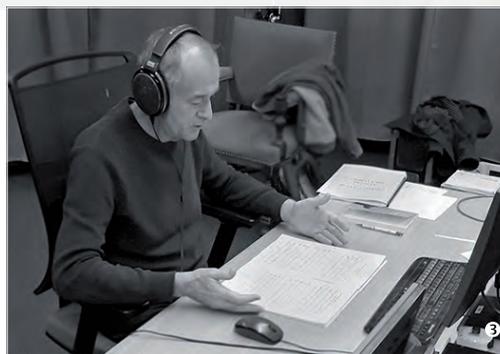
*Quel dispositif utilises-tu pour enregistrer un opéra ?*

**M. P.** : Quel que soit l'ingénieur son, le dispositif sera finalement toujours un peu le même : un ou plusieurs couples



dans la salle, un dispositif moins soumis aux contraintes visuelles dans la fosse d'orchestre – bien qu'il ne faille pas dépasser une certaine hauteur – et un ensemble de micros pour capter au plus près les interprètes sur scène amenés à bouger voire à danser. Pour ce dernier système, nous pouvons nous contenter de micros miniatures type CCM Schoeps au nez-de-scène, en directivité cardioïde ou hypercardioïde (pour aller capter le fond de scène), à intervalles réguliers. Il est possible d'utiliser des petits pieds de micros mais avec le risque de filtre en peigne dû à la réflexion au sol. Il est beaucoup plus intéressant d'utiliser ces micros en effet de "surface", en ne pointant pas le micro vers le haut, mais allongé sur une petite mousse qui évitera les sons venant du sol. Cela produit une balance naturelle des plans sonores très convaincante. De plus, l'effet de sol augmente de 3 dB l'effet de présence !

Le fait que les interprètes tournent le dos au public ou soient dans des espaces "compliqués" nécessite de nouvelles solutions. Je me souviens de ce *Jules César* de Haendel dirigé par Jean-Claude Malgoire où deux chanteurs étaient dans une cage de verre. Dans ces cas-là, il faut négocier pour pouvoir placer un micro à l'intérieur. Il est possible aussi de suspendre des micros dans la cage de scène ou d'utiliser des micros HF avec la capsule en haut du front, mais c'est très rare.



① Microphone DPA 4011 ② Microphone DPA 4099  
③ Michel Pierre

La complexité induite par les contraintes de la captation *live*, allée à l'exigence de rendu inhérente à la musique classique où le respect du timbre est impérieux, met en évidence qu'il n'y a pas de théorie confortable pour résoudre cette quadrature du cercle. Michel Pierre nous prouve ici qu'il faut savoir s'adapter, construire son *mix* selon des critères empiriques et compter sur l'expérience – irremplaçable – acquise au fil des ans.

<sup>(1)</sup> Saturation mécanique de la membrane du microphone

## Esthétique de la post-production

### Quels logiciels utilises-tu dans ton travail ?

**M. P. :** En musique classique, nous utilisons beaucoup Pyramix de Merging Technologies pour ses qualités logicielles, en particulier pour le montage, la performance de ses *fades* et de ses *plug-ins*, de sa synchronisation vidéo. Pour ce qui est des pistes micros, j'utilise classiquement des égaliseurs, des traitements de la dynamique ainsi que des délais. Je n'hésite pas à égaliser fortement si j'en ressens le besoin, c'est l'oreille qui guide le mixage. Sur le *mix* de sortie, outre un traitement dynamique, je peux utiliser un *plug-in* de spatialisation pour élargir l'image. D'ailleurs, il ne faut pas négliger le travail des panoramiques sur les appoints, ce qu'on appelle de la "mono dirigée" et que j'évite au possible. J'exagère ainsi parfois les *panpots* sur deux micros que j'utilise pour un ensemble de cordes afin d'améliorer par exemple la stéréo. Puis j'écoute si cela fonctionne ou non. Une fois de plus, c'est l'oreille qui est juge !

# Le Théâtre de Suresnes Jean Vilar

## Tout un programme...

■ Patrice Morel

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

Cette réhabilitation partielle gomme d'un seul trait des années de compromis, d'arbitrage et démontre qu'il n'est jamais trop tard pour convaincre du bien-fondé d'un projet. Après trente années passées à tenter d'arracher le squelette à un mannequin au costume trop étroit, Olivier Meyer, directeur du Théâtre, a fait le pari de la confiance, avec une équipe de maîtrise d'usage ayant su trouver une oreille attentive en la personne d'Igor Hilbert. Ce scénographe, dont la réputation n'est plus à démontrer, a su allier la description analytique d'une équipe technique avec la perspective et la vision portées par la direction du Théâtre.



Entrée publique, place Stalingrad - Photo © Arnaud Kehon

### Avant-propos

Situé dans la cité-jardin de Suresnes, dans la partie haute de la Ville, le Théâtre, dont la construction remonte à 1938 et dans lequel Jean Vilar s'est installé en novembre 1951, fut conçu à l'origine comme un centre de loisirs. Théâtre populaire et salle de cinéma sont des destinations difficiles à concilier. La grande salle, débarrassée de son premier balcon, verra sa jauge ramenée progressivement de 1 200 à 667 places assises. En 1990, l'allongement de la scène

au niveau du proscenium accentue encore un peu plus la rupture avec le public, le premier rang de fauteuils étant situé cette fois à plus de 6 m du cadre originel. Les travaux portent la profondeur de scène initiale de 7 m à 14 m sans modification notable sur l'ouverture de scène maintenue à 14,50 m. Les deux réflecteurs obliques latéraux implantés à l'avant du cadre ont eu des conséquences désastreuses sur l'organisation des circulations et des dégagements autour de l'avant-scène.



Parterre, courbe de visibilité

### Lancement des travaux

Le projet de construction, décidé en mai 2018, a été approuvé par la Ville de Suresnes et son maire, Christian Dupuy, en juillet de la même année. Débutés fin avril 2019, les travaux ont été menés sous la maîtrise d'œuvre de la Ville de Suresnes. La scénographie de l'ensemble du projet de réhabilitation a été confiée à l'architecte-scénographe Igor Hilbert.

### Point sur la situation antérieure

Le manque criant de proximité transposait l'aire de jeu principale bien au-delà du rideau pare-flammes. Olivier Meyer devait faire accepter quelques entorses au règlement de sécurité incendie sans jamais prendre de risques inconsidérés. Frédéric Pilorget, directeur technique, témoigne : *“D'une certaine manière, il y avait une amélioration de la situation tout en créant de nouvelles difficultés. L'avant-scène était un emplacement idéal sur le plan du jeu mais aussi le pire emplacement sur le plan des circulations. Le décor acoustique, l'abat-son et ses ouïes latérales anéantissaient toutes possibilités, les équipements se retrouvant pratiquement à vue. Les réseaux, devenus apparents, étaient difficiles à faire oublier. Les mesures compensatoires indispensables au bon déroulement des représentations avaient un impact financier et des répercussions importantes sur les temps de montage et démontage. Les cinq équipes électriques implantées au travers de l'abat-son à l'avant du cadre traduisaient le vide abyssal régnant au niveau de l'avant-scène”.*

### Pour une nouvelle scène

Le principe constructif reprend la technique dite à pans de bois dont la structure était remplacée par du béton. Les voiles de briques venant combler les vides de structure ont pu être déconstruits sans mettre en péril la stabilité de l'ensemble.

L'avant-scène, réunissant déjà un grand nombre de difficultés, est de surcroît limitée par la présence en partie supérieure d'un local CTA (Centrale de traitement de l'air). Cette anomalie constructive bloque le gril d'avant-scène à une hauteur de 9 m contre 14 m au niveau de la cage de scène. Les deux réflecteurs obliques latéraux, qui vont en se prolongeant vers la salle, ont dû être réduits. Sur les cinq plans d'éclairage latéraux intégrés dans des ouïes latérales du cadre, seuls trois ont pu être conservés.

Cette déconstruction libère l'espace avec la création de deux nouveaux services de passerelles latérales. Les parois qui ont pu être conservées ont une surface largement suffisante pour garantir le couplage acoustique avec la salle. L'abat-son, situé en partie supérieure, efface le gril de charge du proscenium, lui-même fixé sous la dalle de plancher du local CTA.

### Nouveau cadre

Igor Hilbert relate ceci lors de notre entrevue : *“La dernière étude préliminaire présentée en 2005 est restée sans suite. Les raisons évoquées tenaient essentiellement à une enveloppe budgétaire n'ayant pas trouvé écho auprès des élus du fait des dépassements. Le nouveau projet devait tenir compte de cette réalité objective. Plusieurs*



❶ Les nouvelles passerelles d'avant-scène ❷ Cage de scène rénovée, scène principale ❸ Passerelle de scène, scène principale  
❹ Gril de marche, scène principale ❺ Équipements motorisés ASM, gril de scène

entreprises ont été sollicitées pour répondre au lot serrurerie et machinerie scénique. Les offres étaient comprises entre 0,8 M€ et 1,2 M€.

## Au titre des attendus

La distance de mur à mur originelle était délimitée par les deux piliers du cadre distants de 14 m. Les deux voiles de briques formant les parois latérales du cadre ramenaient l'ouverture à tout juste 10 m. Ces parois servaient de support aux guides du dispositif d'occultation de la baie de scène. La suppression de cet équipement et de son dispositif hydraulique associé modifie la réponse en termes de réaction au feu des décors. L'espace scénique bascule ainsi d'une configuration isolable à une configuration adossée fixe. Les parois du cadre, une fois déconstruites, rétablissent l'ouverture à près de 14 m. Le mur du pied de chute a dû être conservé. Il assure la séparation et l'isolement entre les deux fosses. À suivre, les ouvriers se sont attaqués à la déconstruction des voiles de briques latéraux, érigés pratiquement d'un seul tenant. Les évidements laissent place à de larges baies latérales. La distance de mur à mur établie depuis la première construction à 14,50 m s'étend dorénavant à plus de 22 m.

Le double voile béton de l'ancien cadre, situé à 6,80 m au-dessus du plateau, a dû être conservé. Cette

incursion structurelle maintient la rupture historique entre le gril d'avant-scène et le gril de scène. L'installation des nouveaux équipements de machinerie imposait de revoir les disponibilités au niveau des descentes de charges. La structure porteuse en tabouret de la scène principale a dû être renforcée avec, entre autres, l'élargissement notable de la structure porteuse en béton.

## Optimisation des circulations

Les principales modifications tiennent en quelques points :

- Un nouvel accès décor élargi qui passe d'une largeur de 1,38 m à 2,15 m pour un gabarit limité à 3 m de hauteur (porte d'accès au sas, côté scène) ;
- Le percement de la paroi en salle au niveau des circulations techniques autorise enfin la continuité entre la passerelle de liaison en salle et les passerelles de scène au deuxième niveau. Dorénavant, les régisseurs installés en régie peuvent regagner la scène sans devoir emprunter les dégagements publics ou sortir par l'extérieur ;
- Le nouveau dégagement arrière-scène distribue les nouvelles loges de proximité et valide, dans le même temps, la circulation de jardin à cour sans être à vue ;
- Le déménagement du conservatoire laisse vacant bon nombre de locaux situés en périphérie de la cage de



① Baies des gradateurs lumière ② Baies d'amplification, réseaux audiovisuels ③ Pupitre de machinerie ASM Genesis

scène. Cette respiration aura eu pour effet de revisiter certaines destinations comme, par exemple, la création des nouveaux espaces de stockage, des bureaux et le foyer réservé à la technique ;

- Les accès au studio de répétition et à la salle Aéroplane n'ont subi aucune modification.

## Dessous et plancher

La fosse technique et la fosse d'orchestre ont été conservées en l'état ; néanmoins, les structures démontables ont dû être entièrement reprises. Le nouveau parquet, qui reprend le principe d'origine, est conçu à partir de trappes de

AS

## la Collection SCÉNO +

Les Éditions AS présentent



[www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)

TECHNIQUE & THÉÂTRE



Dessous de scène, fosse technique



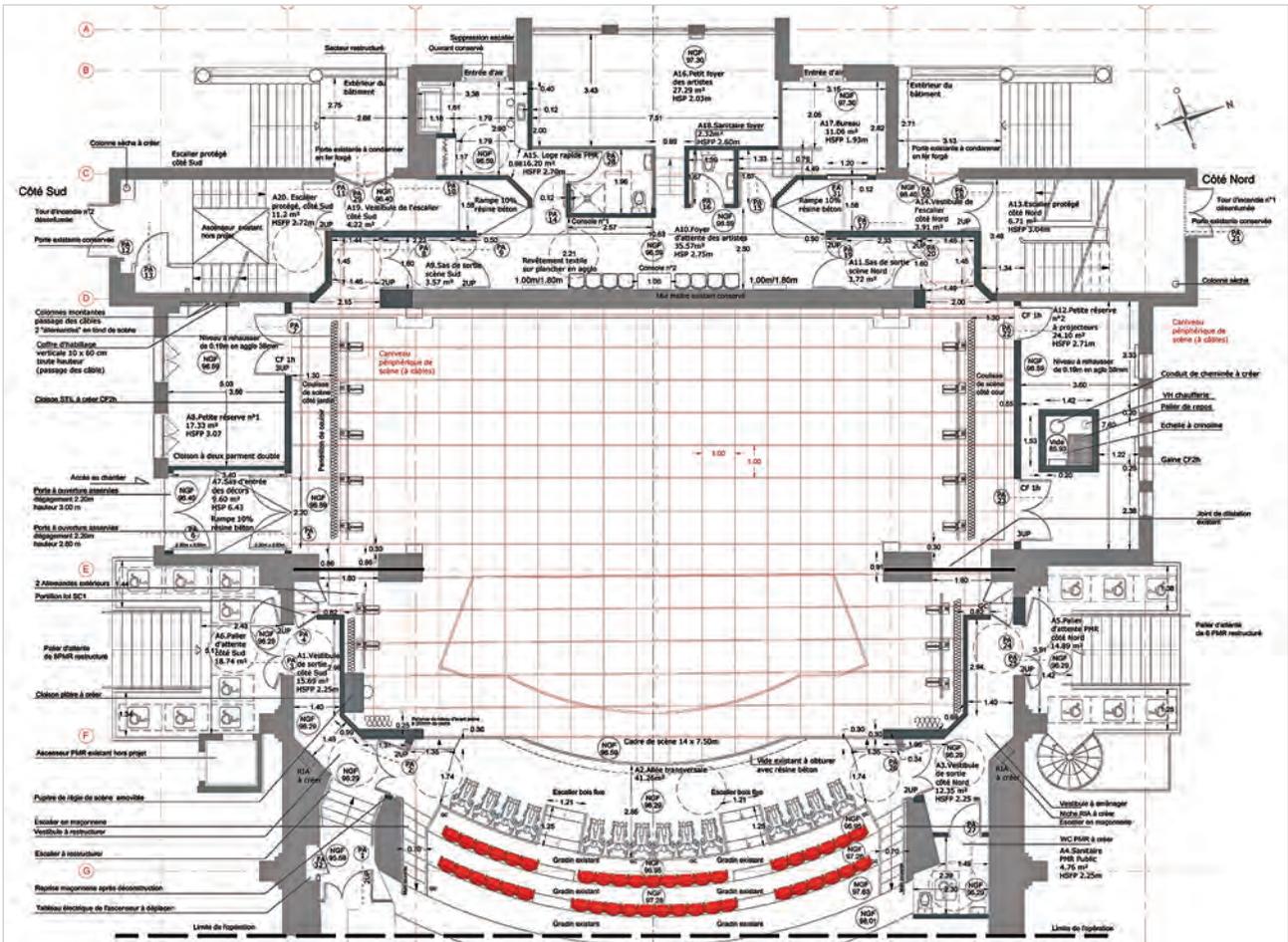
Accès décor, élévateur extérieur



Loge de proximité

plancher amovibles de 1 m x 1 m, entrecoupées en périphérie par des caniveaux scénographiques détrappables. Dans la continuité, en allant du lointain au nez-de-scène, on dénombre : une zone de plancher fixe démontable, un ensemble de trappes amovibles y compris au niveau des deux fosses et une rampe de proscenium courbe conçue à partir de trappes de plancher fixes démontables. Cette dernière ligne permet d'expérimenter de nouvelles mises en espace avec, par exemple, des artistes pouvant se produire

en configuration lyrique à l'avant de la fosse d'orchestre. Les musiciens quittent la fosse à vue en empruntant les deux escaliers d'accès latéraux qui ont dû être rénovés. La procédure reste valable en cas d'évacuation. Une porte dérobée au sous-sol donne accès à la fosse sans être à vue, mais la longueur et l'inconfort du cheminement limitent fortement son utilisation.



Plan de niveaux, niveau scène - Document © Ville de Suresnes



## TECHNIQUE &amp; THÉÂTRE

de deux équipes latérales par côté et deux équipes implantées juste à l'avant et à l'arrière du voile de l'ancien cadre.

### • Avant-scène

Le gril de charge est fixé directement sous la dalle du local CTA. La distribution des treize équipes motorisées ASM HCWA Junior reprend le même principe que la scène principale, à une nuance près : les motorisations ont dû être réparties à vue dans le premier service de passerelles

car la largeur disponible à ces emplacements ne permettait pas de prévoir des chambres destinées à réduire les nuisances sonores. La contrainte explique la préconisation des treuils motorisés ASM HCWA Junior qui sont, à ce titre, particulièrement silencieux. L'ensemble est encadré par deux équipes latérales. Il convient de noter la présence du faux cadre qui se démarque très élégamment de la baie de scène. D'une ouverture de 13 m pour 7,50 m de hauteur, le dispositif délimite parfaitement la zone de représentation.

- Espace scénique adossé fixe
- Jauge : 627 places
- Quai de livraison équipé d'un élévateur à pantographe, charge : 3 000 daN
- Accès décor : baie latérale à jardin, dimensions : 2,15 m (l) x 3 m (h)
- Avant-scène en 2 configurations : proscenium et fosse d'orchestre
- Hauteur de scène : à l'italienne
- Plancher de scène : surface totale : 291 m<sup>2</sup>, panneaux détrappables de 1 m x 1 m, complexe en épicea 5 plis de 42 mm, charges : 700 daN/m<sup>2</sup>
- Fosse d'orchestre : 11 m (L) x 3,50 m (l), 2,10 m (h), 20 musiciens
- Fosse technique : 14 m (L) x 3,71 m (l), 2,18 m (h)
- Avant-scène/proscenium :
  - Ouverture : 13 m, profondeur : 5,71 m (au centre)
  - Hauteur de la baie d'avant-scène : 7,50 m
- Scène principale :
  - Ouverture : 14 m, profondeur : 8,29 m
  - Altimétrie au niveau du double voile béton (ancien cadre) : 6,83 m
- Profondeur du nez-de-scène au lointain : 14 m
- Aire de jeu courante : 13 m x 13 m
- Largeur de mur à mur : 22 m
- Les altimétries :
  - Gril d'avant-scène : 9,10 m
  - Voiles de l'ancien cadre : 6,80 m
  - Passerelles d'avant-scène : 3,18 m, 7,01 m
  - Passerelle de scène : 7,11 m
  - Gril sandwich de scène : 14,72 m
- Largeur entre passerelles : 19,40 m
- Rideau de fond de scène sur patience manuelle
- 19 équipes motorisées ASM HCWA Junior 600, charge : 500 daN, vitesse 0,80 m/s, course : 14 m, porteuses doubles de 13,50 m à 17,20 m
- 12 équipes motorisées ASM HCWA Junior 400, charge : 500 daN, vitesse 0,80 m/s, course : 9 m, porteuses doubles de 17,20 m
- 2 équipes motorisées transversales Mecascenic Equipchaine, charge : 500 daN, vitesse : 8,7 cm/s, course : 9 m
- 4 équipes motorisées latérales Mecascenic Equipchaine, charge : 200 daN, vitesse : 11,8 cm/s, course : 7 m
- 4 équipes à main latérales
- Ancrages circassiens :
  - Rails Halphen horizontaux en parois latérales, charge : 1 000 daN par point (traction horizontale)
  - 6 plots de plancher, charge : 1 000 daN (traction verticale)
- Pupitre de commande de machinerie : ASM Genesis
- Rideau d'avant-scène, patience démontable motorisée à vitesses variables
- Espace régie : régie fermée avec ouvrants sur la salle
- Pupitres lumière : ETC Congo Jr, Presto
- Armoires de gradateurs : ADB Stagelight Eurodim 2
- Projecteurs : Scenilux, Atkis, Thomas, ADB, Robert Juliat, ETC Source Four
- Pupitre de mixage : Yamaha QL1, stage boxes Yamaha Rio1608-D2, régies mobiles : Yamaha 01V96VCM
- Interfaces Neutrik NA2-IO-DLINE
- Diffusion principale : Amadeus DIVA XS, C 15, XS 15, ML 18, contrôleurs Xilica XP-4080
- Diffusion ponctuelle : Amadeus C 15, PMX 8, PMX 15
- Amplification : Lab.Gruppen C 88:4, FP 3400
- Diffusion retours de scène : Amadeus MPB 600R, MPB 600, PMX 8
- Amplification : Crown XTi2 series XTi 4002, XTi 6002
- Projecteur vidéo : Christie LWU701i-D LCD 7 000 lm
- Systèmes d'intercommunication : Clear-Com (filaire), Altair WBS 200, EF 200 (sans fil)
- Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre :
  - Éric Martin, directeur du pôle Construction, patrimoine et logistique - Ville de Suresnes
  - Véronique Camy, architecte DPLG, chef du service Architecture - Ville de Suresnes
  - Audrey Franchet, architecte, service Architecture - Ville de Suresnes
- Scénographie et assistance à la maîtrise d'ouvrage :
  - Igor Hilbert, Architecture et scénographie
  - Claude Jeffroy
  - Scénographie & audiovisuel SAS
- BET acoustique : ORFEA
- Coûts des travaux : 4,365 M€ HT, 7 lots bâtiments, 2 lots scéniques
  - Ville de Suresnes : 1,965 M€, Département des Hauts-de-Seine : 1,7 M€, Région Île-de-France : 0,7 M€
- Calendrier : avant-projet : mai 2018, fermeture définitive : 19 avril 2019, inauguration : 3 février 2020
- Exploitant : SEM Théâtre de Suresnes Jean Vilar
- Direction générale : Olivier Meyer
- Direction technique : Frédéric Pilorget
- Serrurerie, machinerie scénique, parquet de scène : Mecascenic
- Réseaux scéniques : FMGE
- Fauteuils : Techno Logistique
- Tentures : Edmond Petit

La référence  
et l'innovation  
en intercom  
depuis 50 ans



### Intercom filaire numérique Helixnet

- ◆ Jusqu'à 24 canaux
- ◆ Excellente qualité audio
- ◆ Utilise un câble micro standard ou un réseau IP
- ◆ Choix du canal sur le boîtier
- ◆ Interfaces 2 fils / 4 fils internes



### Sans fil numérique Freespeak 1.9 GHz

- ◆ Base gérant jusqu'à 25 boîtiers
- ◆ Couverture étendue par réseau d'antennes
- ◆ 5 directions full-duplex par boîtier
- ◆ Alimentation directe de boîtiers filaires analogiques 2 fils Clear-Com / RTS



### LQ, l'interface IP pour intercom

- ◆ Transport et distribution audio 2 fils / 4 fils, LAN, WAN ou Internet
- ◆ Alimentation directe de boîtiers filaires analogiques 2 fils Clear-Com / RTS
- ◆ Interface téléphonie SIP



### Agent IC, l'intercom sur votre smartphone

- ◆ Un vrai panneau d'ordre sur mobiles
- ◆ Pour smartphone et tablettes iOS ou Android,
- ◆ WIFI ou 4G
- ◆ Géré par l'interface LQ

# On the road again

## La poésie de Jacques Gabel et Joël Hourbeigt

Mahtab Mazlouman

Toutes les photos sont de © Jean-Louis Fernandez

La dernière pièce du Prix Nobel de littérature Peter Handke, *Les Innocents, Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale*, a été présentée au Théâtre de la Colline en mars 2020, interrompue par l'épisode de confinement qui a frappé le monde entier. La mise en scène d'Alain Françon, qui connaît bien l'univers de cet auteur notamment avec *Toujours la tempête* présentée à l'Odéon en 2015, la scénographie de Jacques Gabel et la lumière de Joël Hourbeigt, donnent vie à la poésie de cet auteur et éclairent son écriture narrative, nous transportant dans un rêve éveillé.



*Les Innocents, Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale*

Le titre est un générique annonçant la distribution. Nous sommes prévenus, la route départementale est à la fois le lieu de l'action, de la poésie, de la parole et un des personnages, si elle ne devient pas le protagoniste. Une route déserte, au milieu de nulle part, dans un paysage indéfini où la nature est présente. *“Le dernier chemin encore libre sur la terre, le dernier non étatisé, non socialisé, non cartographié, non botanisé.”*

Un Moi narrateur, épique, et un Moi dramatique coexistent chez le héros qui s'est approprié cette route ; il en est devenu le gardien, défend le silence et les oiseaux. Les quatre saisons scandent le temps. En été, il est confronté à

un chœur des Innocents conduit par le Chef des Innocents et sa femme. Ce ne sont pas des ennemis ; d'ailleurs le Moi et le Chef des Innocents se connaissent depuis l'enfance mais leurs valeurs s'opposent. Moi est invisible pour ces Innocents qui bousculent sa route qu'il souhaite garder inchangée. *“Écoutez : ma route, mon droit, le dernier chemin libre sur notre planète – je veux le défendre. Je veux ? Je dois. C'est mon rôle.”* En automne et en hiver, l'Inconnue tant attendue apparaît et c'est une lente progression vers une promesse de paix. Le Moi dramatique nous ramène alors à la place du théâtre : *“Laisser rêver, laisser venir la scène”*.

## THÉÂTRE &amp; SCÉNO

La route – l'espace du silence, de la tranquillité et de la connaissance – est toujours menacée. Moi l'a tellement habitée qu'elle lui est devenue son droit. C'est un "non lieu", selon Alain Françon, un lieu réel dans sa description, métaphorique dans son sens, ludique dans sa réalisation, abstraite dans le découpage de sa nature.

## Paysage dans une cage de scène

Il fallait le talent de Jacques Gabel pour trouver une interprétation spatiale juste et poétique de cet espace composé d'éléments contradictoires. Comment créer un paysage dans un intérieur et quel degré de réalisme peut-on apporter dans ce lieu improbable qu'est la cage de scène ? Comment rentrer dans un espace extérieur et comment en sortir ? *"Une des scénographies les plus difficiles est de donner l'impression d'une vastitude dans une cage de scène. L'interprétation de la nature sur scène exige de s'interroger sur le but à atteindre et de le mesurer avec un degré sensible ; en quoi ces fragments de nature sont importants et comment ils sont un additif pour la perception du texte et du jeu."*

Cette écriture est génératrice d'espace et le récit du texte est scénographiquement lié à une perception du réel et de la nature. Adeptes de longues marches et randonnées, Peter Handke noue une relation étroite avec le chemin, l'allée, la route. Son écriture est liée au rythme de ses déplacements à pied, ses parcours dans les forêts autour de Chaville, où il vit. *"Je me suis nourri des œuvres de Peter Handke mais*

*aussi de son mode de vie, sa vision de son environnement et la manière dont il le décrit – auditif, visuel et gustatif. Pour lui, le regard le plus important est celui qu'on jette par dessus son épaule, en tournant la tête rapidement. Lors de mes parcours dans la nature, je me suis alors interrogé plastiquement sur ces brefs moments, ces regards tout de suite évacués, ces éclairs où l'œil parcourt et s'y arrête."* La route est l'élément principal de la scénographie, en courbe, en pente et inclinée dans plusieurs sens ; elle plonge en coulisses à cour. Elle dynamise l'ensemble du plateau partagé en deux espaces avec de légères dénivellations, couverts d'un reste de terre et d'herbe. Le lointain est composé d'une toile peinte qui change de teintes au gré des saisons. L'espace se ferme, à cour et à jardin, par deux grands pans de miroir. À jardin, le cabanon est un reste d'abri de bus. La route avance à l'avant-scène et on perçoit sa tranche. *"Pour transcrire les quatre saisons renvoyant à quatre actes, j'ai réalisé une peinture qui a été imprimée sur une toile de coton dans deux états différents au recto et au verso. À la face, très lumineux pour la représentation du printemps, et au verso, un état très sourd avec un ciel plombé pour l'hiver. Un tulle noir devant permet de densifier l'hiver."*

## La scéno induit le mouvement

La route est génératrice d'espace et de mouvement. *"La départementale est un refuge avec une valeur poétique. Elle devait être réelle pour la pratique des comédiens et,*

Librairie  
AS

PLUS DE

800

TITRES !

sur [www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)

La librairie de la technique, de la scénographie et de l'architecture



Maquette - Document © Jacques Gabel

en même temps, le texte essaye de la rendre diffuse par plusieurs procédés. Pour l'approcher, j'ai fait des dessins avec une courbe et un virage, en donnant de l'air au maximum, en hauteur et en largeur. Je devais aussi tenir compte de la contrainte du déséquilibre des présences des personnages sur le plateau. Nous avons travaillé avec la chorégraphe, Caroline Marcadé, sur le déplacement des corps. Il existait quelque chose d'immédiat dans l'arrivée des personnages qui nécessitait une grande fluidité. Il fallait trouver une circulation à l'intérieur de cet espace en adéquation avec la chorégraphie. Imaginer un marcheur dans la nature alors qu'en réalité, sur le plateau, le parcours ne fait que dix pas. La marche donne l'échelle à la route et elle peut la casser aussi." La scénographie, avec la lumière et la chorégraphie, devait procurer la sensation que le comédien arpente, avec du temps et de la longueur, et donner de la valeur à la promenade.

### Du réel à la poésie

La route est dans l'espace réel et les acteurs doivent se déplacer de manière très concrète. Pourtant, le théâtre n'est pas une imitation. La scénographie est un dosage entre la représentation réaliste et l'abstrait. "Les espaces de la pièce sont paradoxaux et presque ambigus. Ils s'attachent à être concrets et à s'en échapper perpétuellement. C'est délicat et imperceptible. Ce n'est pas un acte contemporain très radical, il faut être avec cet auteur, avec la poésie du langage et celle de la perception." Cette route arrive de quelque part et s'arrête sur le plateau. Pourtant, il ne faut pas donner l'impression d'un fragment. Jacques Gabel a fait sortir la route du cadre de scène. Face jardin, le long du nez-de-scène, le plateau est à nu, la tranche de la construction est visible, "un flot à l'intérieur de cet espace qui devient du théâtre pur pour la longue conversation entre le Chef des Innocents et Moi". La question de l'irréalisation de la route s'est posée. La première idée de la rendre blanche a vite été

abandonnée pour retrouver le bitume, fort des indications de Handke et des photos qu'il avait faites en s'attachant à la moindre fissure, comparables à des portées musicales.

Dans les didascalies, il est indiqué à plusieurs reprises "tout doit disparaître" et on comprend que la route se dilatait, jaunissait et disparaissait progressivement. "Comment ? La première idée a été de napper le sol avec de la glace carbonique, mais ce procédé s'est avéré trop éloigné de la démarche de Handke. Je savais que la lumière pouvait prendre en charge. Le chemin devenait noir, à tel point que nous avons aussi assombri les accessoires. Un moment inouï pour le comédien qui voit sa route devenir un trou. Ce qu'il a arpenté et chéri, l'endroit de la lumière, de la révélation, de l'ordre du monde devenait un vide total. Le plateau s'assombrissait au moment où l'abri bus s'effondrait."

Joël Hourbeigt a mis en place un système éclairant tout le plateau sauf la route. "J'ai fait des découpes très nettes sur le contour de la courbe du chemin. Une douzaine d'appareils au sol éclaire le long de la route sans la toucher, permettant une bonne luminosité sur l'ensemble du terrain sauf sur la route. Par soustraction du bain général, la route devenait noire et disparaissait."

La notion du flou, inspiré des peintures des paysages de Gerhard Richter, était présente dans les recherches de Jacques Gabel. "On rejoint ainsi l'espace perçu lors de ces éclairs de regard, pendant les promenades. Ce flou, scénographiquement et techniquement très difficile à mettre en œuvre, m'intéressait. Je l'ai appliqué sur le paysage du lointain, mais j'ai travaillé différemment sur le reste de la scénographie et avec une certaine forme de modernité. J'ai agrandi l'espace par deux grands murs de miroirs composés de petits carrés, comme pour pixéliser le paysage et, d'une certaine manière, le rendre flou. Les miroirs élargissent l'espace mais le spectateur ne devait pas voir les acteurs en double ; cela a nécessité de nombreux calculs d'angles dans la grande scène du Théâtre de la Colline."

Éclairer les miroirs est toujours un pari. Pour Joël Hourbeigt : "Le miroir était un artifice pour prolonger la peinture de la



*Les Innocents, Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale*

*toile de fond avec un quadrillage marqué. Nous n'allions pas faire une image complètement réaliste, plutôt plastique et en même temps onirique, une utilisation détournée. Les deux miroirs latéraux ne sont pas perpendiculaires à la toile de fond. Cette dernière s'ouvre vers le public et on aurait pu voir tous les appareils ; cela a nécessité différents calculs trigonométriques pour éviter que les sources soient visibles".*

### L'abri, lieu de parole de l'Inconnue

Que représente la cabane au bord de la route ? Un abri de bus abandonné et obsolète d'un pays de l'Est avec une barrière de parc à moutons, un refuge perdu dans la nature. L'Inconnue monte sur l'abri qui s'effondre à la fin de la pièce. Jacques Gabel explique : *"Je ne pouvais pas rester qu'artisanal, l'abri devait être solide. J'ai fait une maquette en bois en intégrant une machinerie et, comme tous mes prototypes, je l'ai affinée avec un ingénieur. L'abri est composé d'un système de charnières comme un pliage, un vérin à vis poussant l'ensemble pour qu'il s'effondre. À cause du porte-à-faux, tout le poids se déporte ; de gros ressorts ont été fabriqués spécialement pour l'axe principal, des ressorts à boudin trempés très précis qui soulageaient les vérins pour la force qu'ils devaient encaisser".*

L'éclairage magnifiait le monologue de l'Inconnue ; elle dans la lumière alors que la silhouette noire des Innocents se découpait sur la toile de fond. *"Le discours est épique, comme un oracle qui parle de manière sibylline. J'ai osé cet éclairage énigmatique en contraste avec celui des Innocents en contre-jour et j'ai ajouté un peu de douche pour banaliser la situation"*, précise Joël Hourbeigt.

Le décor construit dans les Ateliers du TNS était compliqué à réaliser pour la part de poésie qu'il fallait introduire dans

ce réalisme, surtout à la jonction du paysage réel avec la toile de fond du lointain. *"Pour le bitume et son usure, je voulais au départ travailler avec un revêtement caoutchouc épais et très isolant ; mais la patine finale était dur à travailler. Alors, j'ai été convaincu d'utiliser un liège carbonisé en dalle très épaisse, facile à sculpter et qui, recouvert de plusieurs couches de plastiques, composait des matières intéressantes. Comme la route était à découper pour le transport, je me méfiais des joints des constructions mais, finalement, je me suis servi du calepinage nécessaire."*

La partition sonore est décrite dans les didascalies et un soin énorme a été apporté à la qualité du son. *"J'ai proposé d'installer des haut-parleurs sur le plateau sans les cacher pour que les sons soient directs et à vue pour les comédiens, que le moindre grillon et le souffle du vent soient avec eux concrètement."*

### La lumière & l'espace du songe

Si les quatre saisons constituent la trame générale de la lumière, Joël Hourbeigt s'en est extrait pour une interprétation vers le fantastique avec une part de mystère. *"C'était un rêve éveillé. Il n'y avait pas de principe de réalité comme chez Tchekhov, avec des ancrages dans le temps. Nous partions d'une lumière de printemps pseudo réaliste qui était dénaturée selon les émotions vécues du conteur. Je voulais quelque chose de sensible et pertinent, en accord avec le regard de l'auteur. Il n'y a pas de recette, c'est de l'écoute et du ressenti."* Comme lors de l'enchaînement de la procession avant l'écroulement de la route, où le ciel d'hiver prend une couleur jaune soufre. *"Les images abandonnent tous les codes, deviennent de plus en plus oniriques et mentales."* Cette pièce a nécessité cinq services de réglage. *"Ici, la*



*Les Innocents, Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale*

difficulté était qu'au moment du réglage, nous ne pouvions installer qu'un échafaudage pour accéder aux douze appareils. Alors, avant que le terrain ne soit installé, nous avons tracé au sol la courbe de la route et dessiné le contour à plat puis rectifié les positions des couteaux en yoyo. D'autre part, la longueur des porteuses était bloquée par les miroirs de côté, ne pouvant descendre au sol. Elles ont donc toutes été équipées de sous-porteuses et nous avons fait les réglages en hauteur. Normalement, nous travaillons à plat. Le travail de préparation a donc été très important parce que je n'avais pas le temps de faire des changements. Souvent, si le travail en amont est bien pensé, 80 % du travail sont accomplis, les autres 20 % sont consacrés aux réglages et au plaisir de travailler avec les acteurs."

Jacques Gabel conclut : "La scénographie n'est pas que plastique, elle est multi-techniques. Elle s'occupe de la chorégraphie, de la lumière, de la mise en scène, de la perception et ce n'est certes pas que du visuel. Comment le texte agit sur le spectateur sans qu'il s'en rende compte ? En multipliant les efforts pour rendre tout jouable et actif. Il faut donner de l'air et de l'espace au poème en étant attentif au moindre détail. J'ai par exemple installé un caniveau au bord de la route pour que les boules de bowling lancées par les Innocents sur la route en pente ne partent pas sur les spectateurs et soient récupérées par le décor. Quand je dessine la route, je dois aussi penser à la boule de bowling".

#### Générique

*Les Innocents, Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale* de Peter Handke  
 - Mise en scène : Alain Françon  
 - Assistance à la mise en scène : Sophie Lacombe  
 - Scénographie : Jacques Gabel  
 - Lumière : Joël Hourbeigt  
 - Costumes : Marie La Rocca  
 - Musique : Marie-Jeanne Séréro  
 - Chorégraphie : Caroline Marcadé  
 - Son : Léonard Françon et Pierre Bodeux  
 - Coiffures et maquillage : Cécile Kretschmar  
 - Régie générale : Joseph Rolandez  
 Avec : Pierre-François Garel, Gilles Privat, Sophie Semin, Dominique Valadié, Laurence Côte, Daniel Dupont, Yannick Gonzalez, Sophie Lacombe, Guillaume Lévêque, Hélène N'Suka, Joseph Rolandez, Sylviane Simonet

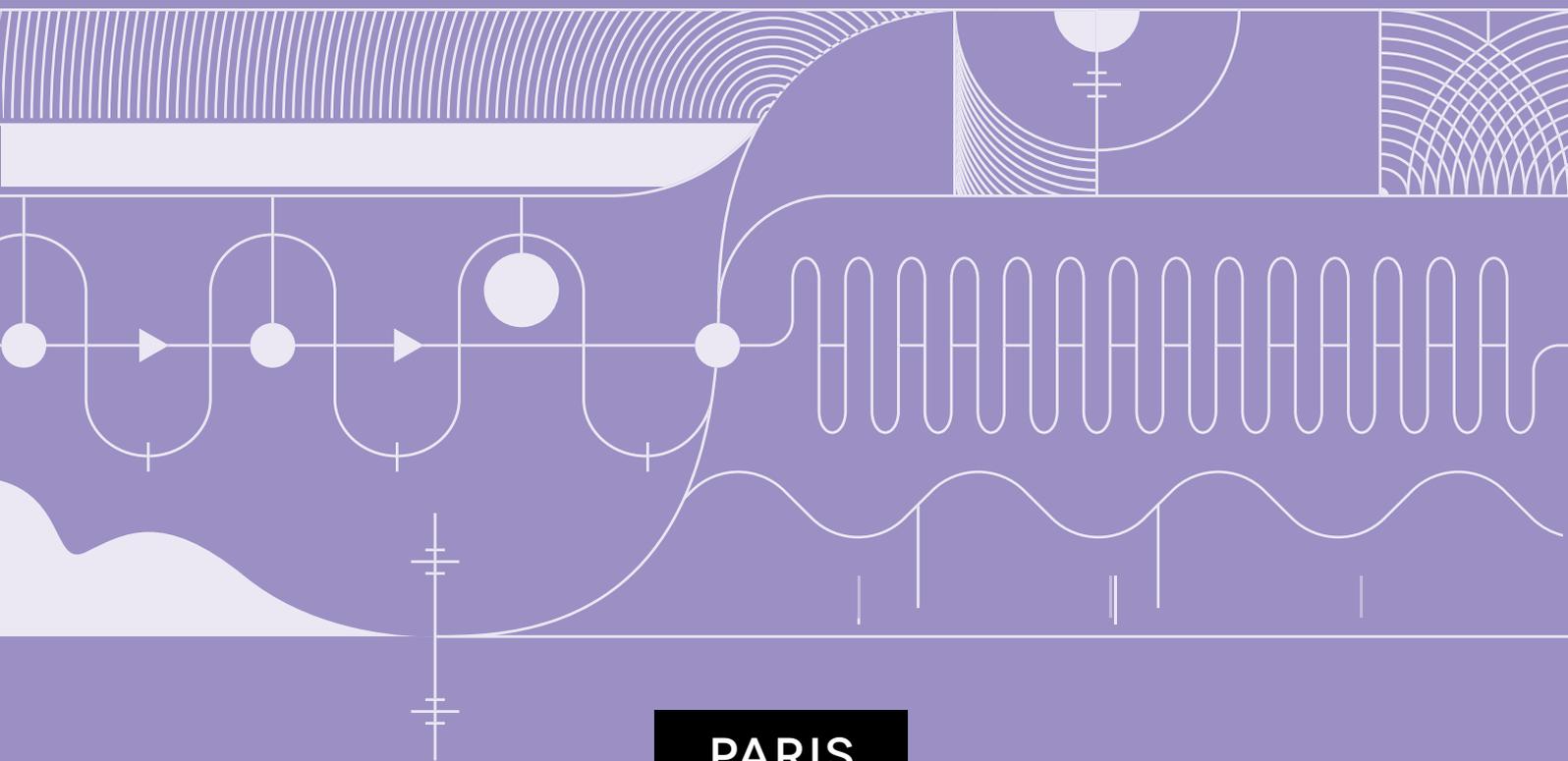
# JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24<sup>E</sup> ÉDITION

## DOCK HAUSSMANN

*audio training*



**PARIS**

24 & 25  
NOVEMBRE

2020

# Nouvel acte du pilotage lumière :

## Le tracking

■ Sébastien Revel

C'est parfois un détail, une anecdote qui nous amène à prendre conscience qu'un changement plus global est en cours.

Comment, dans le "petit monde" du spectacle, l'annonce de l'arrêt de développement d'un logiciel référence est-elle le signe d'un changement profond dans la manière de "faire" de la lumière en théâtre et en danse ? Comment le pilotage par de nouveaux outils va-t-il impacter la manière de concevoir l'éclairage des spectacles, modifier les habitudes des régisseurs de tournée et faire évoluer les moyens de production ?

Petit rappel historique et état des lieux, puis balayage des nouveaux horizons du pilotage lumière sous le regard complice d'éclairagistes et de pupitreurs.



AVAB Pronto / ETC EOS

### Dans le rétroviseur

Même si depuis trente ans de nombreux domaines de l'éclairage du spectacle vivant sont largement passés au pilotage en *tracking* (avec GrandMA en pionnier et *leader* du marché) et qu'aujourd'hui une génération de travailleurs de la lumière ne connaît que ce mode d'encodage, il reste certains domaines d'activité non négligeables où le travail et la conception des conduites lumière se pensent encore en séquences. C'est le cas du théâtre et de la danse ; plus largement du théâtre public en France, que l'on pourrait définir comme une niche sur ce marché.

Héritier des consoles manuelles deux ou trois préparations, ce mode de fonctionnement a évolué, avec les progrès informatiques, vers les pupitres à mémoire. Cependant, la philosophie reste la même : enregistrement d'un état lumineux dans une mémoire, empilement des mémoires dans une séquence, déclenchement du transfert dans un temps donné. Si un paramètre est modifié indépendamment de la séquence (sélection manuelle, registre de *sub master*, ...), il ne sera pris en compte que si la nouvelle valeur dépasse la valeur initiale ; le plus haut l'emporte. Si nous voulons modifier l'intensité d'un projecteur sans modifier les autres intensités, nous encodons dans la nouvelle mémoire la

globalité des intensités de l'état lumineux à l'identique sauf pour l'intensité que nous voulons faire évoluer.

Comme tout "fonctionnement", les concepteurs lumière ont été confrontés, au fil du temps et des évolutions de matériel, à la limite des "systèmes", devant ruser pour obtenir le résultat voulu, pousser la machine dans ses retranchements, détourner des fonctionnalités et donc amener les fabricants à étoffer leurs produits.

De nombreuses améliorations et possibilités sont donc ajoutées au fonctionnement de base de ces pupitres dit séquentiels : patch gradateur (pour les anciens !), multiplication des séquences, perfectionnement des fonctions des *masters*, *chasers*, temps particuliers, effets, intégration d'un mode *tracking*, ...

Dans ce segment de marché, il y a eu les précurseurs comme Avab Transtechnik et ADB Stagelight qui ont établi des standards. Sans vouloir énumérer toutes les marques et les consoles dans un inventaire à la Prévert, elles dominent aujourd'hui l'offre proposée dans les fiches techniques de théâtres avec le Congo (*soft cobalt*) et le Liberty (*soft hator*). Plus largement, tant au niveau des consoles que des sources, on peut constater une homogénéité, ou en tout cas une compatibilité, des fiches techniques des salles de spectacle. Cela permet d'assurer la reproduction des plans

## JEUX DE LUMIÈRE

**S**PECIALISÉS depuis quinze années dans le domaine des jeux de lumière, nous présentons dans ce catalogue une gamme complète d'appareils pour la gradation de l'éclairage dans les théâtres et salles de spectacles.

L'éclairage rationnel d'une salle de spectacle est actuellement un des facteurs les plus importants de la réussite d'une entreprise de ce genre. Il est incontestable qu'un éclairage de salle bien conçu crée une atmosphère agréable et accueillante.

Bien plus, le changement progressif de couleurs de tout ou partie de l'éclairage d'une salle constitue une attraction très appréciée du public, notamment aux entr'actes, intermèdes, sketches, etc.

L'architecture et la décoration d'une salle sont d'ailleurs rehaussées et mises en valeur par les jeux de lumière.

Au théâtre, il est notoire que les jeux de lumière contribuent largement au succès des représentations en créant un spectacle saisissant de réalisme ou de féerie.

L'obtention de ces effets lumineux nécessite des appareils pour la gradation progressive de l'intensité des sources lumineuses. Ces appareils, dénommés rhéostats, gradateurs ou jeux d'orgue suivant le cas, relèvent d'une technique très particulière.

Outre les jeux d'orgue et gradateurs de grande puissance, vous trouverez dans la première partie de ce catalogue, les rhéostats spéciaux pour jeux de lumière de petite et moyenne puissance.

Nous avons cru, en effet, devoir combler une lacune en mettant à la disposition des théâtres d'amateurs et petites salles, des appareils simples et peu coûteux. Ceux-ci permettent néanmoins de réaliser des effets lumineux indispensables à la présentation d'un spectacle de qualité.

Nos services techniques expérimentés sont à votre disposition pour étudier gratuitement, tous projets d'éclairage et de jeux de lumière, que vous voudrez bien nous soumettre.



### STAGE LIGHTING CONTROL DESKS

MANUAL



**FAL 61**  
Portable lighting control desk for existing theatres, entertainment halls, schools, clubs, sports-halls, etc. 12 channels each of 2000 W.  
Two stand preset with motor faders and blackout.



**D1T2**  
Modular transportable lighting control desks including the general controls and a number of individual controls for 12 channels.  
Up to five extra stages modules enable to expand the equipment for up to 72 channels.



**Q6M**  
Complete modular lighting control desk. Each module fitted with controls for up to 12 channels can be expanded to control up to 512 channels by simply adding extra modules.

### MEMORY SYSTEMS



**ST 150**  
Integral light intensity memory controls for up to 150 channels. Mini-capacitive magnetic tape recorder memory. Recording capacity 100 hours each consisting of up to 150 channels.



**CL 240**  
Integral light intensity memory controls for up to 240 channels. Recording capacity 100 hours each consisting of up to 240 channels. This equipment can be controlled by peripherals such as a home console or a stage manager's desk, a telephone, etc.

**ADBECT theatre lighting limited**

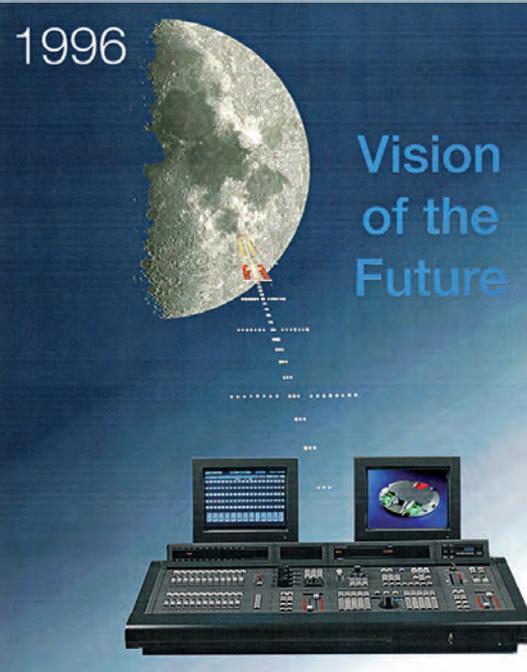
S.A. ADB N.V.  
LEUVENSESTEENWEG 275  
B-3000 CAPELLE-AN-DE-HULLE  
TEL. (03) 2205230  
TELEX: 3254 ADBECT B

C. C. T.  
11, MANOR ROAD  
ITALY, INDIA, CHINA, S.M. CHN.  
GREAT BRITAIN  
TEL: 01-609317  
TELEX: A16645

CABLE: SCLT LIGHT WALLINGFORD

# 1996

## Vision of the Future




**ADB**  
A Siemens Company

75 Years

① Catalogue ADB, 1935 - Document © ADB Stagelight ② Publicité ADB, 1976 - Document © ADB Stagelight ③ Brochure ADB, 1996 - Document © ADB Stagelight

et conduites lumière de manière convenable et économiquement viable.

Parallèlement au monde institutionnel et ses standards s'est développée une offre logicielle de pilotage DMX, parfois indépendante et artisanale, parfois issue des départements R&D de grandes marques. Grâce à des ordinateurs de plus en plus puissants et abordables, elle permet l'aboutissement d'objets de contrôle hybrides et parfois mieux adaptés aux dispositifs techniques interdisciplinaires devant être mis en œuvre avec des équipes restreintes ou des moyens de production limités. On peut citer dans cette catégorie de nombreux logiciels dont le développement s'est arrêté ou est encore en cours comme Schwartzpeter et son évolution WhiteCat, ou bien encore le réputé D::Light, mais aussi ProScenium, Sunlite, Usine, Lanbox, Light Factory, Light Regie, ...

La multitude de ces projets montre à quel point la demande artistique est forte pour dépasser le carcan technique et l'intégrer en tant que langage dans la forme finale. L'interaction des médias en direct avec le plateau nécessite d'aller au-delà des outils standards ; bien souvent l'intermodalité s'impose pour fluidifier, synchroniser, déclencher en temps réel.

On peut remarquer dans ce contexte que chaque domaine (lumière vidéo, son, ...) va chercher, à partir de ses outils propres, à rentrer en contact et à piloter ses voisins : Isadora, d'origine audiovisuelle, ou Ableton Live, d'origine musicale (via des patches Max) peuvent générer des sorties DMX. QLab, qui est un objet purement technique à l'origine, permet aujourd'hui de piloter du son, de la vidéo et de la lumière.

C'est dans ce contexte de dépassement des limites de communication entre machines, mais aussi dans la multiplication du nombre de paramètres DMX à gérer – avec l'arrivée dans les parcs lumière de sources nécessitant quatre, cinq, douze, trente-deux voire soixante-quatre

circuits – que le standard DMX 512 USITT est en passe de devenir obsolète (même s'il résiste bien) et avec lui les logiques de pilotage qui lui ont été associées depuis les années 90'.

Les annonces des grands fabricants d'abandonner le développement et la commercialisation de certaines consoles et *soft* associés (Congo/Cobalt) et même des gammes entières de projecteurs traditionnels (ADB Stagelight) viennent nous rappeler que nous arrivons à une limite technologique et qu'une nouvelle direction doit être envisagée.

## La transition qui vient

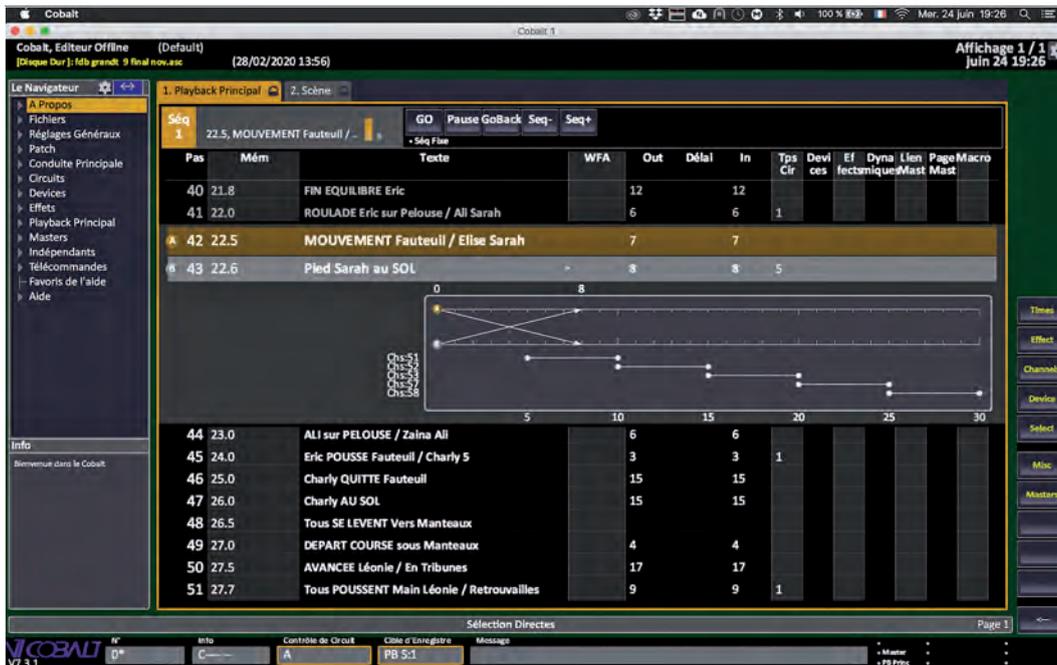
Dans dix ans, la maintenance des consoles séquentielles ne sera plus assurée, ce qui signe donc leur disparition progressive et leur remplacement par des machines dont la philosophie de base sera la *tracking* : penser la chronologie des valeurs et non plus leur globalité.

Si nous voulons modifier la valeur d'un paramètre dans l'état lumineux, plus besoin de réécrire l'ensemble des paramètres : dans la nouvelle mémoire, nous encodons seulement la modification du paramètre concerné et les autres valeurs déjà en place ne seront pas impactées. C'est la chronologie des modifications qui est prioritaire : la dernière l'emporte.

Cependant, il ne faut pas s'imaginer que ces nouvelles consoles réinventent tout : on a toujours un séquentiel pour défiler les changements d'état, des *masters* sous la main, ...

Il faut aussi préciser que les consoles permettent de "doser" les modes *tracking* et séquentiel en permettant de définir pour chaque paramètre, ou famille de paramètres, quel mode lui sera appliqué.

Bien que de différentes marques, beaucoup de consoles



Capture d'écran Cobalt - Photo © Sébastien Revel

dites “de théâtre” arrivaient à communiquer ou du moins à être compatibles entre elles : le standard de sauvegarde Ascii permettait de transporter sa conduite sans transporter la console.

Dorénavant, si nous restons dans le domaine des projecteurs traditionnels avec une séquence simple, la conversion reste possible ; en revanche, dès lors que nous utilisons des machines asservies, il y a peu de chances de retrouver ses effets intacts. Inclure la console dans le matériel de la production devient nécessaire, basculant de fait la responsabilité de la bonne marche de la console vers la production accueillie et non plus vers la structure accueillante ; sans parler de l'investissement à inclure dans le budget de production.

Cela pose alors plusieurs problématiques d'adaptation au fil de la tournée. Avec l'augmentation du nombre de paramètres à gérer et le développement des architectures réseau en Ethernet dans les salles de spectacle, le réseau DMX a évolué en parallèle : multiplication des univers et des protocoles (ArtNet, sACN, Dali, ...), *nodes*, *splitters*, *mergers*, redondances réseau, plages d'adresses utilisables, ... tout cela complique l'intégration de la console incluse dans le kit de tournée dans le synoptique du lieu. Le descriptif du réseau lumière en fiche technique du lieu d'accueil devient une information importante à double titre, d'une part pour orienter les choix d'investissement de la production. En effet, tout comme le scénographe conçoit l'espace en fonction des spécificités des lieux de la première année d'exploitation, l'éclairagiste (ou le régisseur, pupitreur ou régisseur de production) doit pouvoir trouver les informations nécessaires au calibrage de l'outil de pilotage lumière. D'autre part, le régisseur de tournée doit savoir dans quel environnement il va devoir intégrer sa machine et, le cas échéant, préparer son encodage en fonction des univers, des plages d'adresses utilisables, ... Dans tous les cas, que la production embarque ou non sa console, les compétences et le rôle du régisseur lumière d'accueil vont également évoluer lors de la période de transition qui s'annonce, tant en accueil de spectacle qu'en résidence de création. Tout d'abord par la formation sur une nouvelle machine et une nouvelle philosophie d'encodage.

Ce qui ne posera que peu de difficulté à un régisseur arrivant dans le métier pourra au contraire demander un effort conséquent pour des personnels habitués de longue date aux consoles séquentielles. L'accompagnement des équipes accueillies sera primordial pour certaines productions, plaçant le régisseur lumière de fait comme pupitreur. Si cela ne pose pas de problème dans des structures de tailles conséquentes dont l'organigramme est déjà calibré en ce sens, l'apport en personnel en coproduction dans des plus petits lieux, par exemple, s'en verra augmenté. L'éclairagiste, bien souvent, ne pourra se débrouiller seul face à une machine inconnue ou mal maîtrisée ; cela peut alors impliquer des pertes de temps conséquentes pour “nettoyer” l'encodage.

Plus généralement, tous les acteurs de la lumière vont devoir se former, que ce soit de manière autodidacte ou dans le cadre de la formation professionnelle.

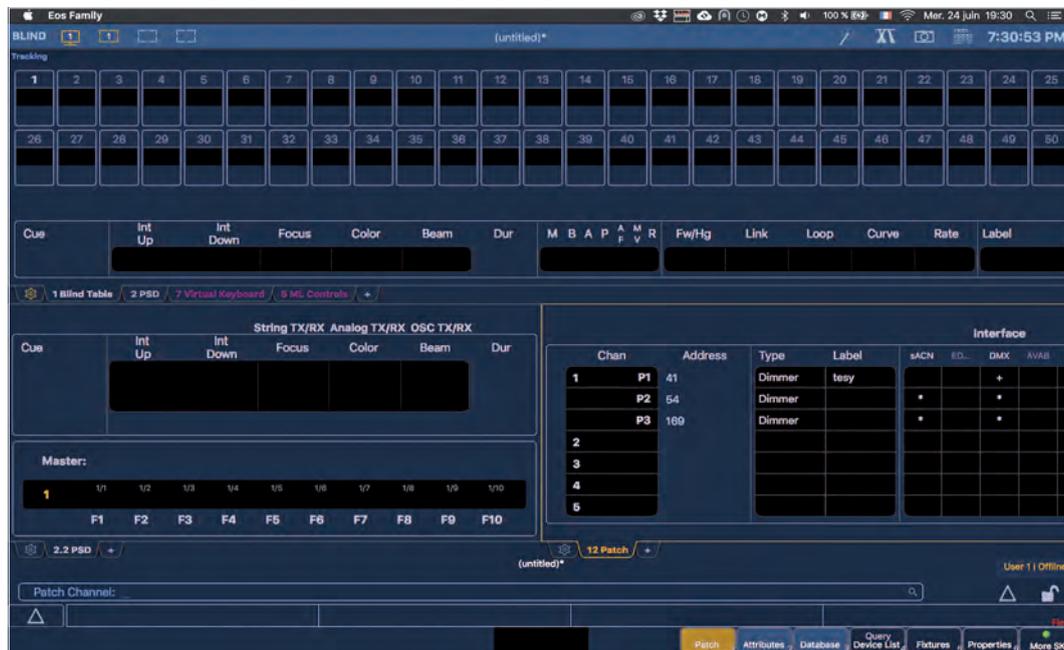
## Nouveaux horizons pour la création

Au-delà des aspects purement techniques qu'imposent ces outils, quelles sont les implications pour les concepteurs d'éclairage dans la construction de la conduite et pour les régisseurs de tournée dans sa reproduction ? Pour aborder ce volet, j'ai interrogé plusieurs éclairagistes et régisseurs sur leurs expériences récentes.

Le premier contact avec ces consoles (et plus particulièrement l'Eos de ETC qui, objectivement, est en passe de devenir le standard dans le milieu du spectacle vivant concerné par cette évolution) fait apparaître deux changements majeurs dans l'interaction homme/machine : la syntaxe de commande et l'interface graphique.

Adieu la NPI (Notation polonaise inversée) qu'Avab Trans-technik avait érigée en standard dans le milieu des consoles séquentielles. Avec la pensée en *tracking*, c'est une nouvelle langue qu'il faut apprendre et toute une série de commandes qu'il faut connaître pour se faire comprendre. Une nouvelle langue mais aussi un nouveau regard sur les écrans : là où les jeux d'orgues séquentiels étaient arrivés à une bonne lisibilité de l'action en cours, la logique de

## LUMIÈRE &amp; RÉGIE



Capture d'écran EOS - Photo © Sébastien Revel

*tracking* et la multiplication des paramètres à gérer multiplient également les affichages, impliquant de savoir où regarder et bien s'organiser.

Au-delà de l'affichage, c'est toute la configuration des accès aux fonctionnalités de la machine qui peut être personnalisée afin de construire une interface sur-mesure en fonction de l'utilisateur et des besoins de la production. Nous noterons au passage que l'utilisation d'écrans tactiles devient très utile pour la rapidité de l'encodage.

De l'avis général, les premiers pas dans l'encodage sont assez transparents et intuitifs (ce qui indique que l'Eos est une console orientée spectacle vivant). Il convient néanmoins d'utiliser la bonne méthodologie en accord avec la manière de travailler de chaque éclairagiste ou de chaque projet.

Tout *tracking* ou *tracking* partiel (sur certains paramètres) ? C'est de cela qu'il faut parler et décider. Et pour pouvoir décider de cela, il faut bien connaître la machine : quels sont les choix d'encodage, lesquels seront les plus efficaces en fonction du contexte pour les corrections et les plus rapides pour les recalages de conduite pendant les répétitions ou les raccords ?

Vouloir utiliser un pupitre en *tracking* comme un pupitre en séquentiel peut compliquer sérieusement les choses et rallonger le temps d'encodage, même si des modes de compatibilité existent. Le *tracking* est une logique chronologique : c'est un point sur la méthode de travail au plateau à évoquer au début du travail qui peut faire partie de la sensibilisation des directeurs artistiques à ce mode de programmation.

L'aspect chronologique du *tracking* modifie-t-il la manière de penser les articulations de la conduite ? Les avis sont divergents, les cas de figure aussi nombreux que les projets singuliers.

Si dans cette période de transition c'est plutôt la machine qui va s'adapter à la méthode de travail des éclairagistes, les nouvelles fonctionnalités influent peu à peu sur les imaginaires.

Du côté des régisseurs et de la reproduction de la conduite, les évolutions sont, là aussi, importantes. La migration du fichier d'une plate-forme à une autre est un point sensible qu'il convient d'anticiper dans sa préparation de tournée.

Compatible en théorie, elle est, dans la pratique, parfois difficile et nécessite de bien connaître les différentes versions des logiciels. Dans des cas extrêmes, cela oblige à l'envoi du fichier de conduite au fabricant pour convertir ses données...

Les éditeurs *offline* permettent depuis longtemps de vérifier les conduites ; de plus en plus puissants, ils ouvrent d'autres horizons. Couplés avec des outils 3D, qui peuvent être intégrés à la console, tels que Wysiwyg ou Capture, ils permettent de créer une nouvelle étape de travail entre l'imaginaire de l'éclairagiste et sa réalisation. Cela permet d'avancer considérablement le travail de la conduite avec des temps de plateau de plus en plus réduits ou la vérification de la migration de paramètres (lorsque les projecteurs asservis changent au cours de la tournée par exemple). C'est la précision des plans 3D des salles qui va faire de ces stations de travail virtuelles un outil performant et permettre des gains de temps considérables.

L'archivage des productions se trouve également enrichi grâce à cet outil : il permet d'aller au-delà de la conservation de données brutes et d'y ajouter une mémoire virtuelle en 3D de la lumière du spectacle.

Le rapport à ces changements est très personnel pour chaque opérateur selon ses affinités avec l'informatique ; ce qui sera une formalité pour certains pourra apparaître comme une difficulté pour d'autres.

Le point qui paraît le plus important dans ce changement de cap est bien le besoin de formation des travailleurs de la lumière, que cet apprentissage se réalise de manière autodidacte ou bien encadré par des structures professionnelles. L'efficacité, quels que soient les outils, repose sur les compétences des utilisateurs.

Cette transition interroge, inquiète ou laisse indifférent. Mais nul doute que la capacité d'adaptation de tous saura approviser ce nouvel outil pour arriver à ses fins.

Merci à Nicolas Faucheu, Yoann Tivoli, Laurent Irsuti, Jean-Christophe Fayolle, Yann Lahouste, Benjamin Nesme et Thibaut Wojtowski pour leur disponibilité lors de la rédaction de cet article.

# Éric Soyer

## L'essence et les sens : le créateur à pas de velours

Mahtab Mazlouman

Toutes les photos sont de © Éric Soyer



Photo © Opéra Comique

Cent-vingt spectacles en vingt ans. La production d'Éric Soyer est impressionnante ainsi que la longue liste de metteurs en scène, chorégraphes, compositeurs, artistes avec qui il a collaboré. Il voyage à travers ces rencontres, d'un univers artistique à l'autre. Il est associé aux créations de Joël Pommerat où la poésie des mots est en symbiose avec l'espace et la lumière. Le noir est sa signature, un paradoxe pour un créateur de lumière. Sa scénographie met en valeur le vide pour recevoir la parole et le corps.



Gravité d'Angelina Preljocaj, 2018

### Les premiers pas

Éric Soyer a vingt ans lorsqu'il assiste à la pièce de Kantor, *Je ne reviendrai jamais*. Il est étudiant à l'École Boule et ne pensait pas faire de la scène. Pourtant, cette rencontre avec le théâtre a marqué un parcours, un voyage dans les différentes formes de langages de création. *"C'était déjà une forme d'art total. La parole devenait musique, le corps devenait image. Je ne comprenais pas la langue mais j'ai ressenti un choc."*

Tout a commencé au Théâtre de la Main

d'Or dans le XI<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il y rencontre une compagnie théâtrale anglaise, ACT (Amitié, culture et théâtre), cherchant un régisseur. Il y restera sept ans. Leur théâtre – des adaptations de la littérature anglaise comme *Animal farm* de George Orwell, *A View from the Bridge* d'Arthur Miller – était destiné à un jeune public (collégiens et lycéens). Deux spectacles par an présentés à l'intérieur des lycées nécessitaient une refabrication du lieu théâtral. *"J'ai appris qu'avec un fragment nous pouvions créer un univers et demander au spectateur d'imaginer le reste. Ma première*

*approche du théâtre n'a pas été d'imaginer un décor pour un tout, mais un élément de jeu posé dans un lieu et qui raconte une histoire."* L'apprentissage du métier est concret, connecté au jeu anglo-saxon des comédiens. En parallèle, il aborde une autre approche du décor par une incursion régulière dans le décor de cinéma. *"Dans le théâtre, on reste sur une échelle petite et artisanale. Au cinéma, c'est une compression du temps et une fabrication réaliste des décors et des matières, notamment à cause des gros plans."* De l'apprentissage à l'école, par le biais du dessin et de la rigueur spatiale, puis à travers



*Affordable Solution for Better Living* de Théo Mercier, 2018



*Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat, Printemps des Comédiens à Montpellier, 2015

le métier de la régie, de la lumière, du son, de la machinerie, de la fabrication des décors et des tournées, il prend connaissance de toute la chaîne de la réalisation théâtrale, de l'atelier à la scène : dessiner, concevoir et réaliser.

### D'une rencontre à l'autre

Toujours au Théâtre de la Main d'Or, Éric Soyer rencontre Joël Pommerat, écrivain et metteur en scène, qui présente ses premières créations. La Compagnie Louis Brouillard existe déjà depuis 1990. Leur collaboration commence en 1997 avec *Treize étroites têtes*. Il va créer la scénographie et la lumière de vingt-deux de ses spectacles. Cette aventure créative est un laboratoire donnant du temps à la recherche,

où l'écriture des mots et l'écriture scénique se développent dans une relation étroite.

Son approche de la danse passe par le Théâtre national d'Alger où il rencontre Nacera Belaza, chorégraphe. *"Nous avons créé le spectacle Le Cri, déterminant pour tous les deux. La lumière faisait corps avec le mouvement, comme immanente. C'était ma première approche d'un travail sans les mots, où le support émotif premier était le corps."*

Pour Éric Soyer, le lien entre le théâtre de Pommerat et la danse est tout trouvé : démarrer d'une page blanche où le langage se crée, chercher une relation sensorielle, l'émotion plutôt que le cérébral, solliciter les sens de l'humain en allant à l'essence des choses.

La découverte du langage chorégraphique l'amène à des collaborations très différentes où

il développe une lumière dynamique et approfondit la notion de partition spatio-temporelle. Parmi les dernières, quatre pièces dont *La Fresque* ou *Winterreise* avec Angelin Preljocaj, *Moto-Cross* en quadrifrontal ou *Twenty-seven perspectives* avec Maud Le Pladec.

Il fait ses premiers pas dans l'opéra contemporain avec Thierry Thieû Niang, chorégraphe, qui met en scène *Un retour = El regreso*, composé par Oscar Strasnoy à Aix-en-Provence en 2010. *"L'opéra contemporain arrive à déstructurer l'écriture des mots pour la transformer en matière musicale."* Suivront d'autres opéras avec Joël Pommerat, le dernier étant *L'Inondation* de Francesco Filidei à l'Opéra Comique. Il collabore également régulièrement avec le groupe flamand LOD muziektheater qui produit des petites formes d'opéra contemporain



Montage du décor de *L'Inondation* à l'Opéra Comique, 2019



Jeanne Added, *Both side*, 2019

expérimentales (Patrick Corillon, Josse De Pauw ou Denis Marleau) destinées à tourner. En 2018, avec *Seven Stones*, un opéra d'Ondrej Adamek dans une mise en scène d'Éric Oberdoff, présenté à Aix-en-Provence, il approfondit les principes de fabrication sonore acoustique. Un vrai laboratoire sur cinq années. "Avec ce compositeur, je suis allé plus loin dans la notion d'architecture sonore et musicale puisque l'objet du décor produisait le son." La relation étroite du son et de la lumière est un sujet qu'Éric Soyer a abordé depuis ses premières créations avec Joël Pommerat et François Leymarie, créateur sonore. "J'ai perçu la dimension cinématographique du son et la profondeur du champ sonore. Le son et la lumière sont des ondes avec des possibilités d'interaction, d'écho et de prolongement, des matériaux qui entrent en résonance."

Avec la chanteuse Jeanne Added, il découvre une autre énergie dans le travail, sous forme de balade générationnelle. "C'est magique de voir comment la lumière peut atteindre, grâce à l'artiste et ses compositions sur scène, des sommets de communion dans une osmose d'énergie avec le public. Nous sommes sur l'instantané, sur une temporalité comprimée." La rencontre avec Théo Mercier amène une nouvelle approche créative par l'art contemporain et les arts visuels, à travers trois spectacles dont *Affordable Solution for Better Living*. Tout cela génère des rythmes créatifs et des interactions en phase avec le monde d'aujourd'hui, ses doutes et ses préoccupations. "La possibilité de passer d'un univers artistique à un autre me permet de rester sur des dynamiques d'ouverture et de renouvellement des inspirations. C'est inconfortable, il faut tout reconstruire, il y a un

risque. Écrire des histoires en parallèle avec différents artistes exige beaucoup d'énergie mais nourrit aussi la curiosité et les interactions." Des fusions d'univers permettent des écritures spatiales à quatre mains comme l'opéra *Et in Arcadia ego*, mis en scène par Phia Ménard.

"Un spectacle m'emmène à un autre." Les spectacles sont pour lui des expérimentations où il poursuit ce qu'il avait cherché dans d'autres pièces et pose de nouveaux espaces, laissés pour plus tard. "Ces rencontres, où l'on est venu me chercher parce que j'ai une manière d'imaginer et de restituer l'espace, m'amènent à me transformer et, à travers des créateurs que je ne connaissais pas, à trouver de nouveaux registres et des territoires aux imaginaires variés."

### Temporalités différentes

En 2006, il a été confronté à une proposition de création à l'opposé de sa démarche habituelle. La société Hermès le contacte alors qu'il présentait *Au monde* au Théâtre Paris-Villette. Le projet, intitulé *Salon de musique*, était composé de pièces musicales et chorégraphiques uniques. "J'étais invité à scénographier des spectacles en one shot ! Des chorégraphies de quarante minutes, une seule fois, dans des lieux prestigieux internationaux. Les rencontres avec de nombreux chorégraphes – comme Rachid Ouramdane, Shantala Shivalingappa ou Hofesh Shechter – exigeaient une concentration de toutes les énergies pour une seule représentation. Ce rapport au temps était en contradiction avec ce que j'avais construit avec Pommerat, par petites touches, par étapes."

Pour Éric Soyer, le point de démarrage est malléable et peut prendre des formes insoupçonnées. Il ne fonctionne pas à partir d'un matériel préexistant mais préfère un apport graduel et de recherche. Un dialogue, qui peut aussi se construire sur des oppositions, s'opère et transforme l'espace. "Je dessine et installe un dispositif spatial, mais l'écriture de la partition lumineuse ne peut s'élaborer qu'avec l'interprète sur le plateau. À ce moment, le metteur en scène ou le chorégraphe entrent dans un dialogue avec moi que je laisse ouvert afin que cette matière soit partagée." Tout se construit dans cette interaction et la possibilité de laisser surgir l'inattendu.

"Je veux être en amont du travail créatif, au début du processus de production afin de déterminer l'économie du projet. Comment échelonner la création dans le temps, quel moyen concret pourrait-on se donner pour le laboratoire et la recherche. Puis, j'assiste à des phases de répétition informelles pour m'imprégner des interprètes et du travail du chorégraphe ou du metteur en scène, absorber les vibrations et les émotions, me nourrir et comprendre de manière sensible, sans me projeter sur le résultat. Je me laisse le temps de trouver le bon rythme pour le moment de la concrétisation. Ce temps de maturation est nécessaire pour que chaque élément, décor, accessoire, soit le fruit d'une



*La Fille du collectionneur* de Théo Mercier, 2017



*La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat, 2013

*réflexion et d'une interrogation sur sa nécessité. Nous ne gardons que ce qui nourrit la scène et le jeu. Il faut tout préparer mais il faut aussi laisser une place pour l'accident nécessaire."*

### D'un lieu à un autre

Éric Soyer cultive une curiosité pour l'architecture des théâtres, probablement liée à ses études, et une sensibilité au lieu qui vient des quinze années de tournées de nombreux spectacles.

Pourquoi un théâtre est-il construit de cette manière ? *"Certains demandent plus ou moins de temps pour rentrer en relation. Chaque salle est porteuse d'une fonction sociale et d'une histoire. J'ai besoin de passer du temps pour saisir la volumétrie, les fantômes, les vibrations et, au moment de la restitution, trouver la bonne dimension du geste et l'inscrire. Ce geste, définissant le rapport de la scène au jeu et au public, est proportionné au lieu. Il faut donc comprendre son échelle pour être à l'échelle de l'émotion."* Depuis ses premiers spectacles où il devait inventer le lieu de représentation, il garde la même approche de création de l'espace, seule l'échelle a changé.

Ses créations avec Joël Pommerat ont été marquées par les théâtres. Depuis le Théâtre de la Main d'Or et le Théâtre Paris-Villette, les espaces, leurs dimensions et les dispositifs ont évolué. Aux Bouffes du Nord, l'espace circulaire créé pour *Cercles / Fictions* a poussé les limites que le théâtre pouvait offrir. *"Lorsque Peter Brook a découvert le gradin circulaire disposé dans la cage de scène, il a regardé les balcons depuis la scène et nous a dit : 'j'aurais aimé le faire !'. En nous invitant, il avait envie de questionner notre savoir-faire du rapport frontal qui nous a amenés à fermer l'hémicycle de son Théâtre."*

Aux Ateliers Berthier, *La Réunification des deux Corées* en bi-frontal a questionné un nouveau rapport de l'aire de jeu au public. Le Théâtre

Nanterre-Amandiers était une étape supplémentaire. *Ça ira (1) Fin de Louis* a aboli les frontières ; le jeu s'opérait dans la salle et sur la scène. *"C'était une autre expérience de l'espace et du lieu. Ce spectacle a beaucoup tourné en France et dans le monde, ce qui demandait à chaque fois de trouver une manière très différente d'entrer en relation avec le lieu."*

Aujourd'hui, la dernière création de Joël Pommerat, *Contes et Légendes*, est en tournée. Cette pièce atteint une synthèse de l'abstraction spatiale, une épuration vers un minimum spectaculaire pour créer un plateau nu.

Observer, comprendre, imaginer et créer le lieu de la parole et du corps dans sa relation au public ; Éric Soyer affectionne la page blanche où une création par couche et par étape s'y inscrit dans une temporalité nécessaire à la construction d'une interaction avec l'autre. *"Le bruissement d'une salle pleine avant que le spectacle démarre est toujours très troublant."*

# Robert Abirached

## “Le ministère de la Culture a été dévalué”

■ François Delotte



Photo © François Delotte

Universitaire, ancien directeur du Théâtre et des spectacles du ministère de la Culture de 1981 à 1988, Robert Abirached demeure l'un des meilleurs connaisseurs des arts dramatiques en France et des politiques qui leur sont associées. Politiques qui, pour lui, manquent désormais cruellement de cohérence et de consistance au niveau gouvernemental ; et ce depuis une vingtaine d'années.

*Comment avez-vous vécu le temps “bloqué” du confinement ?*

**Robert Abirached :** J'avais quelques projets de travail que j'ai terminé en cinq ou six jours. Puis, je me suis trouvé devant ce temps qui s'éparpillait, sans pouvoir en faire grand chose. J'ai surtout vécu le confinement comme un temps s'écoulant inutilement. J'ai néanmoins pu faire une cure de cinéma comme je n'en avais pas fait depuis longtemps !

*Avez-vous également été attentif aux artistes et aux salles ayant proposé des spectacles en ligne ?*

**R. A. :** Je suis partagé sur ce sujet. Il est possible de diffuser des spectacles de cette manière pour maintenir l'idée que le théâtre existe. Mais il faut surtout prendre garde à ne pas habituer les gens à voir des spectacles au second degré, à tout mécaniser. C'est très dangereux d'une certaine manière. Heureusement que ce temps fut limité. Nous avons lutté pendant très longtemps contre une émission qui s'appelait *Au théâtre ce soir*, notamment parce que nous disions que c'était du théâtre en conserve. Imaginons que le confinement ait duré. Tous les amateurs de théâtre se seraient tournés vers du théâtre en conserve durant six mois ou un an ? Nous aurions alors pris le risque que les spectateurs se disent que le théâtre c'est cela, plutôt que de se rendre dans une salle. En revanche, je comprends très bien le réflexe de survie de certains comédiens ou de certaines institutions, à l'image de l'Odéon qui a proposé un “théâtre sur canapé”. Un des enseignements que nous pouvons tirer de tout cela est qu'il ne faut pas toujours trancher brutalement sur les choses. Je comprends pourquoi cela a été fait, mais je crains que cela ne soit dangereux.

*Que pensez-vous du plan d'aide à la Culture esquissé par Emmanuel Macron début mai et notamment du fond d'urgence réservé au spectacle vivant ?*

**R. A. :** Qu'est-ce qu'un fond d'urgence ? Le secteur public en France comprend une trentaine de Centres dramatiques nationaux et

plus de soixante Scènes nationales. C'est-à-dire plus d'une centaine d'endroits maillant le pays entier, dirigés par des gens très compétents et, pour les CDN, par des artistes de haut vol. C'est un milieu où se sont formés tous nos grands metteurs en scène – Planchon, Jean-Pierre Vincent, Chéreau, ... Tout ce monde né à partir de Vilar, c'est lui qui a besoin d'argent ! On nous parle aujourd'hui de commandes. Mais que veut dire “commander” ? Est-ce que le Président de la République va dire : “Faites-moi une pièce sur tel sujet” ? Je suis frappé par l'absence totale de politique culturelle cohérente et ce bien qu'Emmanuel Macron soit un véritable “littéraire”. Quelles ont été les politiques culturelles depuis deux ans hormis la création du *pass* destiné aux jeunes de dix-huit ans ? C'est une politique de la consommation. Alors que la présence de l'État, telle qu'elle a été, fut une politique de dialogue, d'échange, de connaissance des gens et des problèmes. Que s'est-il passé ? À la fin des années 90', cela a commencé par la fusion des directions du théâtre et de la musique du ministère de la Culture. Puis, au milieu des années 2000, celle de l'ensemble des directions pour n'en garder que trois. Nous avons placé tout ce qui relève de la création sous le signe d'une recherche d'efficacité mesurable : musique, arts plastiques, théâtre, cirque, ... Mais qui peut être l'interlocuteur unique de tous ces champs dans un ministère de fonctionnaires ? Cela ne peut pas marcher et contraint le Ministère à exercer une tutelle comptable, en faisant attention à ce que l'argent ne soit pas “mal” dépensé. C'est-à-dire une politique de résultats. Mais qu'est-ce qu'une politique de résultats quand il s'agit d'art ?

*Emmanuel Macron a aussi exhorté les acteurs culturels à “inventer de nouvelles choses”. Qu'en pensez-vous ?*

**R. A. :** Ce qui me stupéfie c'est que cela ne veut rien dire. Inventer, ils ne font que cela ! Revenons à la commande. Prenons par exemple l'architecture : un établissement ou une municipalité peuvent passer commande d'une chose précise en ce domaine. Mais qu'est-ce que

commander quelque chose à un romancier ? Nous pouvons lui accorder une pension pour qu'il puisse écrire son ouvrage ; mais cela revient aux aides générales telles que l'État les a mises en place depuis longtemps et qui se déclinent à travers différentes directions du ministère de la Culture. Au lieu de faire des rodomontades, nous devrions plutôt renforcer les moyens existants. Et à ce moment-là oui, une relance peut se faire.

*“Innover” semble aussi souvent renvoyer implicitement aux outils numériques dans la bouche du Président...*

**R. A. :** Tout laisse croire que l'ex-ministre de la Culture a été choisi pour ses compétences en la matière. C'est une voie que nous ouvrons et dans laquelle l'État a probablement un rôle à jouer. Ce qui me dérange dans tout cela, c'est ce qui n'est pas dit. À entendre parler Emmanuel Macron, on croirait qu'il n'y a rien entre lui et la création artistique ; alors que vous avez un paysage extrêmement vivant, vraiment fourni et varié notamment au travers des CDN, Scènes nationales et des cinq Théâtres nationaux. Mais ce monde est toujours au bord de l'asphyxie. Que faisons-nous de cela ? La seule chose intéressante, juste et nécessaire qui a été réalisée est le prolongement des droits des intermittents, car des milliers de personnes dans des disciplines diverses ont été privés de travail pendant plusieurs mois.

*Emmanuel Macron se met en avant quand il s'agit de faire des annonces importantes. Faut-il y voir un signe de l'affaiblissement de la place du ministre de la Culture au profit de la présidence de la République ?*

**R. A. :** Depuis la présidence de Nicolas Sarkozy puis durant celle de François Hollande, plusieurs personnes se sont succédées au ministère de la Culture. Pendant ce temps, nous avons assisté à une perte complète de compétence et de charisme en lien avec cette fonction. Dans cet ensemble, Frédéric Mitterrand est peut-être celui qui avait la plus juste sensibilité pour le

## RENCONTRE

poste. Mais ce fut un charmant promeneur.

Par ailleurs, nous verrons un jour à bien replacer Jack Lang pour ce qu'il était, ni plus ni moins ; c'est-à-dire quelqu'un qui connaissait le secteur, aimait les gens, avait du charisme vis-à-vis d'eux et était absolument passionné par l'idée de bien faire. Et qu'a fait Jack Lang ? Il s'est entouré d'un personnel compétent parmi lequel je me flatte d'être (*rires*). Il a lui-même inventé beaucoup de choses mais a surtout trouvé les personnes avec qui travailler, connaissant leurs domaines, faisant équipe et entre lesquelles il y avait des échanges.

*Comment expliquez-vous ce manque de "compétence et de charisme" ?*

R. A. : Ce Ministère a été dévalué. Notamment parce que des hommes politiques arrivaient au pouvoir sans avoir une véritable politique culturelle. Finalement, l'idée intéressante de Mitterrand fut que la politique culturelle faisait partie de la politique tout court. Cette idée essentielle – et qui a donné de très bons résultats – n'a pas été reprise. À commencer par les socialistes eux-mêmes. Et cela s'est aggravé. Macron est quelqu'un de très intelligent et de très cultivé. Mais il a la culture des élèves de l'ENA de son époque qui sont des personnes ayant beaucoup de goût pour la lecture, l'opéra, ... Cependant, lui et le petit groupe qui l'entoure n'ont jamais intégré l'idée de ce que peut être une politique culturelle, c'est-à-dire une politique qui ne soit pas d'intervention systématique de l'État, mais qui s'inscrive dans la perspective de ce qui a été fait auparavant. Car ce que nous avons mis en œuvre dans les années 80' se situait dans le développement de toutes les idées nées au lendemain de la guerre. Il faut continuer à réfléchir à ce que peut être une politique et comment celle-ci peut s'étendre, s'enrichir, trouver de nouveaux domaines, ...

*Que reste-t-il aujourd'hui de cette progression ayant marqué l'histoire des politiques culturelles françaises ?*

R. A. : Il reste certainement des gens très motivés ici où là. Certains sont encore à la tête de Centres dramatiques nationaux. Mais le mouvement d'ensemble semble être en hibernation. Il y a eu tout un développement partant de Jeanne Laurent, en passant par Vilar et qui a abouti en 1959 par la prise en considération de ces problèmes *via* la création d'un ministère des Affaires culturelles. À la suite de ce Ministère, il y a eu une longue période complètement molle avec quelques excellents ministres comme Jacques Duhamel ou Michel Guy. Arrive Mitterrand au pouvoir, persuadé, entre autre par Jack Lang, qu'il fallait reprendre ce travail. Puis cela commence à se déliter au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Mais il serait injuste de croire et de dire qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui n'ont pas la nostalgie de ce mouvement à travers le pays. Cependant, nous arrivons à un moment où il faudrait trouver les moyens de faire repartir la réflexion autour de cela ; et d'abord la réflexion de la part de l'État.

*Comment faire ?*

R. A. : C'est le "comment faire ?" qui est un peu difficile ; car pour l'instant nous nous bornons à des interventions ponctuelles, à telle ou telle prise de position. Encore faut-il qu'il commence à y avoir un dialogue entre les gens du métier et les politiques, mais sur un autre ton que celui de l'admonestation, de la surveillance, ... Ce qui a été le cas dans les dernières années. Il y a eu une gestion comptable. Il ne s'agit pas de dépenser les deniers de l'État n'importe comment, mais cela ne doit pas être l'essentiel de la gestion.

*Lorsque vous étiez directeur du Théâtre et des spectacles aux côtés de Jack Lang, le budget du Ministère avait doublé.*

*Depuis, c'est plutôt la stagnation qui est de mise. Pourquoi selon vous ?*

R. A. : Cela correspond à ce que nous venons de dire. La Culture paraissait beaucoup moins importante. Ce sujet ne faisait plus partie de la chair vive de la politique. La paupérisation a repris son chemin. Si vous n'actualisez pas un budget pendant trois ou quatre ans, il s'anémie complètement. Parce que les coûts augmentent régulièrement dans le monde du spectacle.

*Il y aurait donc besoin d'une politique d'investissement ?*

R. A. : Il y aurait besoin de la conviction que la politique culturelle est une partie importante de la politique générale. Il y a évidemment tout le travail d'introduction des arts et du théâtre en particulier qui a été fait dans les prisons, les quartiers difficiles, ... Mais c'est un travail qui a été ébauché. Du temps de Jack Lang, nous nous sommes accrochés à l'idée que la Culture ce n'était pas l'art et qu'il fallait toujours aider la création placée au centre de la Culture. L'art c'est autre chose que la Culture. Il y a dans l'art des exigences qui sont beaucoup plus fortes et qui sont celles que nous devons le plus soutenir. La Culture est ce qui met l'art en mouvement, le fait connaître. Il y a, d'une part, les actes de création et tout ce qui les met en contact avec des milieux sociaux de plus en plus larges et de mieux en mieux informés. C'est d'ailleurs une affaire très difficile. Mais cela doit être maintenu.

*Il faudrait reprendre le flambeau de la démocratisation de la Culture ?*

R. A. : Tout à fait ; la démocratisation de la Culture est ce qui permet de faire entrer l'art dans des milieux qui n'y ont pas accès. C'est pour cela qu'il existe aujourd'hui tout ce support des CDN ou Scènes nationales. Mais encore faut-il que l'État dialogue avec ces structures pour leur maintenir une mission. Il ne suffit pas de présenter une œuvre. Il convient aussi que les spectateurs puissent trouver les chemins pour y entrer, et ces chemins s'apprennent. Par exemple, l'impressionnisme s'apprend ; nous pouvons former le regard des gens à l'impressionnisme. Une politique culturelle ne peut avoir que deux jambes. Elle doit favoriser en même temps l'existence d'instruments de création et de compréhension. À mon avis, ce qui s'est perdu, c'est une atmosphère rendant cette

dynamique à la fois légitime et effervescente.

*Une atmosphère qui animait notamment le Festival de théâtre de Nancy, auquel vous avez pris part, dès le milieu des années 60'. Quel y était votre rôle ?*

R. A. : J'ai connu le Festival en tant que journaliste au Nouvel Observateur. J'allais beaucoup en province car les critiques, en général, ne s'y déplaçaient pas. Là, j'y ai fait la rencontre de Jack Lang. J'ai, au bout de quelque temps, été fortement mêlé au Festival ; d'abord comme interlocuteur, puis comme conseiller. Enfin, je suis entré au conseil d'administration. J'ai accompagné Jack Lang dans les années difficiles qui ont marqué la fin de cette aventure. Quand il est devenu ministre, il cherchait des gens compétents en telle ou telle matière. Il a notamment trouvé Maurice Fleuret pour la musique, Jean Gattégno pour le livre et moi-même pour le théâtre. Pendant le mandat de Jack Lang, ses directeurs se réunissaient une fois par semaine, pendant quasiment un après-midi. Chacun voyait ce que les autres faisaient. Il y avait une sorte d'unité de volonté qui, je le crois, a aujourd'hui disparu.

*Qu'avez-vous conservé de l'expérience de Nancy lorsque vous travailliez aux côtés de Jack Lang ?*

R. A. : L'expérience de Nancy me montrait qu'il y avait en province des militants culturels de tout premier ordre. J'ai retenu la possibilité d'unir la création à une sorte d'esprit festif dans la population. Le Festival était très ouvert à son public ; un public jeune, insolent, prêt à recevoir toutes les innovations. J'y ai vu la possibilité d'ouvrir les théâtres et les spectacles à la vie politique – et à la vie tout court. Puis, Jack Lang a été débordé sur sa gauche au fur et à mesure qu'il s'approchait de la gauche institutionnelle. Pour ma part, j'ai ensuite été professeur à l'Université de Caen. Quand il m'a proposé de rejoindre le Ministère, j'ai accepté car je connaissais très bien le milieu. Je savais qu'elles étaient les frustrations des personnes et j'avais une idée générale d'un certain nombre de réformes à mener.

*Vous arrive-t-il aujourd'hui d'être consulté par le pouvoir en place ?*

R. A. : Pas du tout, et c'est significatif de ce que nous nous sommes dit précédemment. La dernière personne que j'ai vue du ministère de la Culture était Frédéric Mitterrand. Il savait qui j'étais et m'a invité, avec d'autres, à un déjeuner lorsqu'il a été introduit, pour montrer qu'il était ouvert. Ensuite, François Hollande est arrivé et alors plus le moindre signe, pas un coup de téléphone. Je peux dire que j'ai été "exoté" de ce Ministère. Au début, j'ai été un peu interloqué et je dirais bien vexé. Or, lorsque j'étais en fonction, j'ai toujours essayé de voir mes prédécesseurs, ceux qui avaient travaillé soit avec Duhamel, soit avec Malraux, ... Mais là, rien du tout. J'ai désormais cessé d'accorder de l'importance à cette situation, au moment où je me dirige tranquillement vers mes quatre-vingt-dix ans. Ce qui achève par les temps qui courent de vous faire regarder de travers.

# Green circus

François Delotte

Toutes les photos sont de © François Delotte

Le Village du cirque de Boulazac-Isle-Manoir, en Dordogne, est installé depuis 2017 dans la paisible plaine de Lamoura. L'ensemble architectural est composé de plusieurs constructions en bois qui s'insèrent parfaitement dans cet environnement verdoyant.



Vue du Village du cirque

Des étangs placides, un ruisseau tranquille, de généreuses prairies, ... La plaine de Lamoura, à Boulazac-Isle-Manoir, dans l'agglomération de Périgueux, est un havre de nature apprécié des promeneurs... et des circassiens. Au cœur de ce cadre bucolique, les silhouettes de plusieurs bâtiments en bois apparaissent derrière de grands arbres. Associées à un chapiteau en toile, ces "boîtes" rectangulaires de diverses dimensions composent le Village du cirque, lieu de résidence et de représentation d'Agora, Pôle national du cirque. Le Cube, salle de spectacle et de travail, domine le tout du haut de ses 15 m. Une buvette/billetterie et cinq logements s'agencent à ses côtés. Les différentes pièces de cette composition architecturale et paysagère n'écrasent pas le site. Elles ne sont en aucun cas des obstacles pour les flâneurs, ces derniers pouvant déambuler autour et entre les volumes. Une volonté de l'agence d'architecture bordelaise Doazan+Hirschberger & associés qui livra cet ensemble en 2017. "Construire dans un espace naturel n'est pas chose aisée car on vient transformer un paysage. Nous souhaitons que le Village du cirque soit un lieu de vie pour les circassiens tout en étant intégré au parc. Il n'est donc pas clôturé, mais nous ne sommes pas non plus obligés de le traverser", précise l'architecte Benoîte Doazan.

## Boulazac, ville circassienne

Des aspects contrastent avec la structure béton de l'autre équipement géré par Agora : un auditorium de 500 places situé à environ deux kilomètres de la plaine de Lamoura, au centre de Boulazac-Isle-Manoir. C'est dans cette salle inaugurée en 1987 que se sont tissés les liens qu'entretient la commune avec le spectacle vivant en général et les arts du cirque en particulier. "Le projet s'inscrivait à l'époque dans une dynamique de création de lieux culturels au sein des agglomérations. Ce n'est pas une salle polyvalente mais un véritable équipement pensé pour les artistes", raconte Frédéric Durnerin, directeur d'Agora. L'accueil de spectacles et de compagnies de cirque contemporain devient progressivement la spécialité du Centre culturel. Frédéric Durnerin se souvient de la fin des années 90' et du début des années 2000 comme d'une "époque pionnière" et stimulante marquée par "des querelles entre anciens et modernes". À Boulazac, "il y avait une volonté de la Ville de s'investir dans ce champ et nous d'y aller. C'est devenu une véritable politique publique du cirque contemporain. Au tournant des années 2000, plusieurs grandes compagnies sont venues ponctuer les saisons", poursuit-il. Ce mouvement se concrétise en 2002 par l'aménagement d'un espace

stabilisé de 100 m x 100 m destiné à accueillir des chapiteaux et des camions à Lamoura. En 2009, une étape supplémentaire est franchie avec la création d'un premier bâtiment pour le *catering*, comprenant une cuisine, un espace commun, des douches et un logement destiné au gardien des lieux. Un travail de terrassement est effectué et des branchements sont installés afin de rendre possible le stationnement d'une quinzaine de caravanes. "Cela nous plaisait d'aller dehors et nos différents partenaires ont participé à un investissement qui s'est peu à peu déployé dans cette plaine", commente Frédéric Durnerin.

Car les choses ne s'arrêtent pas en si bon chemin. Agora a progressivement gagné en reconnaissance en devenant une Scène conventionnée pour les arts de la piste en 2001, puis en obtenant le rare titre de PNC (Pôle national du cirque) en 2010. Afin d'assurer les missions de diffusion, de médiation et surtout de soutien à la création – en particulier *via* l'organisation de résidences – le PNC, la municipalité et leurs partenaires (ministère de la Culture, Région Nouvelle-Aquitaine, Département de la Dordogne) se lancent dans la réalisation de nouveaux outils. Il s'agit notamment de proposer un lieu permettant la tenue de représentations dans de bonnes conditions techniques, mais également d'offrir un contexte de travail



Vue de la scène de plein air

et de résidence aussi qualitatif qu'agréable à des artistes et techniciens fréquemment en tournée. *“Les personnes qui viennent ici restent au minimum quinze jours. Au-delà des aspects matériels, ils affectionnent le cadre de vie. Il est possible d'écouter de la musique sans déranger les voisins ou de se promener dans la nature. C'est très appréciable”*, témoigne Cyril Monteil, directeur technique d'Agora.

La Ville s'est d'ailleurs engagée dans une action de valorisation de la plaine de Lamoura. Un endroit qu'elle ne compte pas laisser à la merci des enseignes commerciales et du trafic routier. Conçu comme un lieu de vie et de culture, le site est relié au centre-ville (et à l'autre équipement d'Agora) par une circulation douce. Un jardin partagé doit prochainement voir le jour près du Village. Une gare ferroviaire devrait ouvrir à proximité en 2022, rendant possible la venue des équipes artistiques et des spectateurs en train depuis le centre de Périgueux.

## Respect du paysage

Toutefois, selon Benoîte Doazan, l'inscription du projet de Village du cirque dans une démarche propre à l'architecture durable n'était pas à l'origine une volonté explicite de la maîtrise d'ouvrage. *“Il a notamment été difficile de convaincre le maire de construire en bois. Mais c'est quelqu'un d'intelligent et d'intuitif. De notre côté, nous avons tenu bon et il a finalement accepté notre proposition”*, indique l'architecte. Le dialogue fait d'ailleurs partie de l'ADN du projet, la maîtrise d'œuvre ayant été choisie à l'issue d'une procédure dite

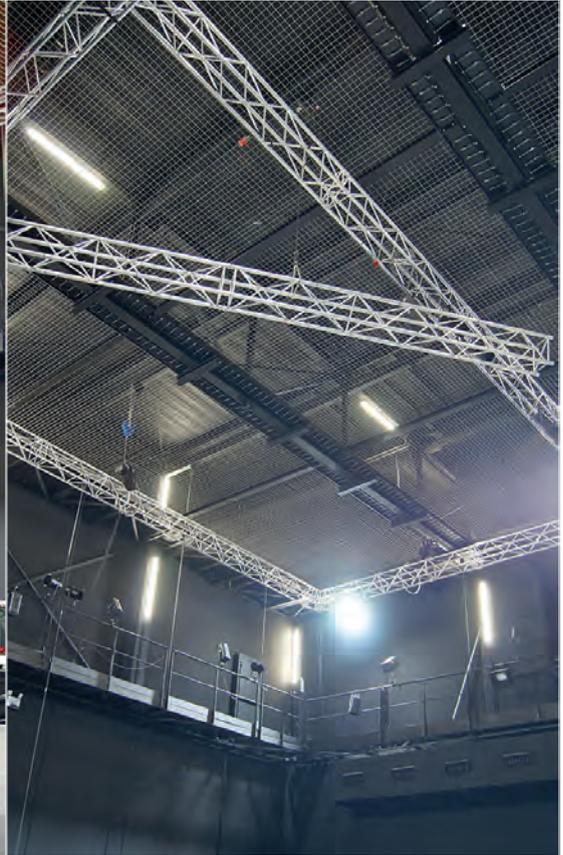
*“adaptée”*<sup>(1)</sup>. Doazan+Hirschberger a d'abord été retenue sur présentation de références en compagnie d'autres agences puis a été invitée à faire une proposition ; proposition qui une fois sélectionnée n'est pas restée figée, certains aspects du projet ayant évolué dans le temps en fonction des échanges entre maîtrises d'œuvre, d'ouvrage et d'usage. Malgré quelques désaccords ayant fait l'objet de débats, Benoîte Doazan estime que *“le rapport entre Agora et la municipalité a été très efficace. Beaucoup de choses sont venues de discussions entre nous. Par exemple, l'idée d'installer une scène d'extérieur contre le Cube a été proposée par le maire”*. Les Bordelais ont aussi tiré leur épingle du jeu grâce à leur expérience solide en matière de conception d'équipements dédiés aux arts du cirque. Un univers qu'ils connaissent bien et qu'ils apprécient. *“Dans l'ensemble, les gens du cirque réinventent les choses en permanence, sont constamment en mouvement. Il y a chez eux une générosité, une énergie et une capacité à innover que nous trouvons peu ailleurs. En comparaison, le monde du théâtre me paraît plus protocolaire”*, assure Benoîte Doazan, qui est par ailleurs coprésidente du Théâtre Jean Lurçat, Scène nationale d'Aubusson, en Creuse. *“Les projets de construction des équipements dédiés aux circassiens sont souvent beaucoup moins dotés financièrement que les autres lieux de création. Nous sommes obligés d'être économe et vigilant concernant les dépenses”*, complète-t-elle. Le coût du Village de Boulazac s'élève lui à 2,2 M€ HT et hors VRD<sup>(2)</sup>. Doazan+Hirschberger compte notamment à son actif la réalisation du Pôle national des arts du cirque d'Auch, livré en 2012

et qui comprend le premier chapiteau pérenne isolé de France. Un élément témoignant de la volonté des architectes de maîtriser au mieux les impacts environnementaux des projets dans lesquels ils s'engagent. Benoîte Doazan précise : *“J'ai l'impression de ne même pas parler de cet élément tellement il est intégré à notre manière de faire. Concevoir un bâtiment avec une enveloppe thermique performante, une ventilation ou un éclairage naturel est une affaire de bon sens. La question du paysage est aussi fondamentale pour nous”*. Ce dont nous nous rendons aisément compte en visitant le Village du cirque de Boulazac. Les différents bâtiments bardés de Douglas semblent légers et comme déposés dans la plaine. Construits en secteur inondable, les logements sont rehaussés de pilotis afin de ne pas entraver la circulation de l'eau en cas de crue. Les rambardes qui encadrent la circulation piétonne desservant le catering, les appartements et le Cube, ainsi que les garde-corps de l'escalier permettant l'accès aux différents niveaux de la salle de spectacle, sont composés d'éléments d'échafaudages. La structure de la scène d'extérieur installée en façade du Cube a été assemblée avec des barres métalliques du même type. Un choix qui confère à l'ensemble une allure de bâtiment en cours de transformation. *“L'idée des échafaudages est de constituer une base pouvant facilement évoluer. N'importe qui peut acheter des barres métalliques et prolonger cette structure”*, défend Benoîte Doazan.

Certains éléments architecturaux pourraient donc connaître des ramifications. À l'inverse, d'autres pourraient être déconstruits... *“Nous utilisons le bois pour des questions*



À l'intérieur du Cube



Le gril

d'empreinte écologique. Les bâtiments sont aisément démontables et dépensent peu d'énergie grise<sup>(3)</sup>", confirme Benoîte Doazan. Un grand nombre des structures et ossatures du complexe est constitué d'épicéa, à l'exception de la partie basse du Cube qui, pour des raisons de résistance, est composée de poteaux en béton et d'une charpente métallique. Les parois intérieures sont traitées avec des panneaux OSB ou de plâtre simplement peints en blanc.

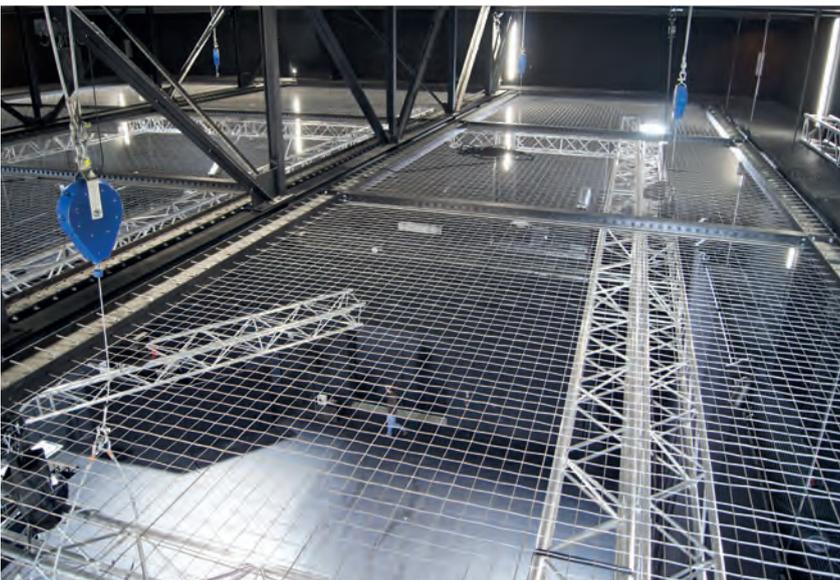
*"Une façon d'afficher la vérité des systèmes constructifs tout en conférant une ambiance particulière aux espaces."*

### Praticité et confort

La toiture de l'imposant Cube culmine à 14 m au-dessus du sol. À l'intérieur du bâtiment, on découvre un beau volume de 309,76 m<sup>2</sup> (17,60 m

x 17,60 m) pour une hauteur de 10 m sous gril. L'espace scénique peut être mis en place avec trente praticables d'une dimension de 2 m x 1 m chacun. Un pont en aluminium forme un carré parfait de 13,20 m de côté en extérieur et de 12,40 m en intérieur. *"Le Cube est à 80 % un lieu de travail. Il est dédié à la diffusion le reste du temps. Il y a des accroches partout. Trapèze, grand volant, ... Nous pouvons tout faire. Toutes les configurations sont possibles : frontale, quadri-frontale, circulaire, déambulatoire, ..."*, indique Frédéric Durnerin. *"C'est un équipement très agréable d'un point de vue technique, un formidable lieu pour créer. Les artistes peuvent y tester un large panel de contraintes mécaniques et les analyser. J'ai participé à l'élaboration de spectacles sous chapiteau et ce n'est pas la même chose. Ici, nous n'avons pas besoin de souder des éléments sur un mas"*, témoigne Cyril Monteil. Mais, comme le souligne le directeur d'Agora, pas question pour autant de *"chasser le chapiteau"* également mis à la disposition des circassiens dans le Village du cirque. Néanmoins, pour Frédéric Durnerin, le Cube apparaît comme une *"alternative permettant aussi d'aborder le sujet du bilan carbone relatif à une économie d'itinérance"*.

L'équipement offre en effet un grand confort aux artistes et techniciens. Les murs de 1 m d'épaisseur accueillent un dispositif qui répond à la fois aux besoins acoustiques et thermiques, tandis qu'un puissant système de traitement de l'air intégrant une pompe à chaleur fixée sur le toit chauffe et ventile efficacement l'espace.



Le gril



La sculpture de Johann Le Guillerm

Il est par ailleurs possible de faire entrer la lumière du jour à l'intérieur par l'intermédiaire d'un ensemble de fenêtres dotées de stores. "Nous nous sommes battus pour pouvoir apporter un maximum d'éclairage naturel. C'est un sujet compliqué car c'est surtout le moment du spectacle qui est important pour les circassiens. Il faut alors être certain de pouvoir disposer du noir absolu", dit Benoîte Doazan. "Cependant, travailler continuellement sans voir le jour est fatigant. Les individus entretiennent un rapport au temps, avec l'extérieur et avec le paysage en percevant la lumière du soleil. Par ailleurs, les fenêtres du Cube permettent de ventiler naturellement le bâtiment." La salle peut contenir jusqu'à deux cents spectateurs et être équipée d'un gradin de 7,20 m de profondeur. Des loges sobres mais fonctionnelles sont accessibles depuis la salle ou l'extérieur ; une large et pratique ouverture de 3 m x 3 m facilite l'installation des éléments techniques et scénographiques. Seul hic : l'absence de véritable espace de stockage pour le matériel. Mais le problème semble sur le point d'être résolu via la réalisation prochaine d'un local prévu à cet effet à proximité du Cube. Dehors, la structure en échafaudages fixée en façade permet l'installation d'une scène et d'éléments d'éclairage et de sonorisation. De quoi organiser aisément des spectacles en plein air. Le dispositif a d'ailleurs été adopté par des festivals estivaux locaux (Musiques de la Nouvelle-Orléans en Périgord et le Festi'Map - Festival des musiques alternatives en Périgord). "Nous accueillons cinq

mille personnes dans de très bonnes conditions de sécurité car il n'y a pas de route à proximité immédiate. Les festivaliers du Festi'Map peuvent même camper. À terme, nous pouvons imaginer un train qui pourrait amener mille spectateurs sur place", s'enthousiasme Frédéric Durnerin. En attendant, les automobilistes peuvent stationner leurs véhicules sur un vaste parking en terre.

En face de la scène de plein air, un bâtiment indépendant en ossature bois remplit les fonctions d'accueil billetterie et d'espace restauration. La salle principale de 200 m<sup>2</sup> est traitée sans fioriture mais comprend de généreuses fenêtres qui l'inondent de lumière naturelle. Une cuisine et des toilettes ont été aménagées derrière le grand bar. Le lieu est ouvert les jours de spectacle à partir de 19 h ou une heure avant chaque représentation. Au menu : dégustation de produits locaux et échanges avec les artistes autour d'un verre de vin ou d'une bière bio de Dordogne ; artistes qui n'ont que quelques dizaines de mètres à parcourir pour regagner l'alignement de cinq petites maisons bois dans lesquelles ils ont posé leurs valises. Ces F3 de plain-pied ou organisés en duplex sont accessibles aux personnes à mobilité réduite. Les logements peuvent accueillir quatre à six individus avec la présence de deux chambres, une salle de bain, un salon/salle à manger et une kitchenette. Les résidents peuvent contempler la nature environnante depuis leur terrasse alors que, de l'autre côté, la lumière rasante du soir se pose sur la

sculpture en bois érigée sur la place du Village. Les lignes tendues et piquantes de l'œuvre réalisée par Johann Le Guillerm se réfèrent à celles du chapiteau. Comme pour rappeler que la toile sera toujours présente dans le cœur des circassiens et ce même lorsqu'ils sont amenés à pratiquer leur discipline dans un cube.

<sup>(1)</sup> Procédure par laquelle l'acheteur définit librement les modalités de passation du marché, dans le respect des principes de la commande publique

<sup>(2)</sup> Voirie et réseaux divers. Ensemble des ouvrages réalisés pour la viabilisation d'un terrain

<sup>(3)</sup> L'énergie grise (ou énergie intrinsèque) est la quantité d'énergie consommée lors du cycle de vie d'un matériau ou d'un produit

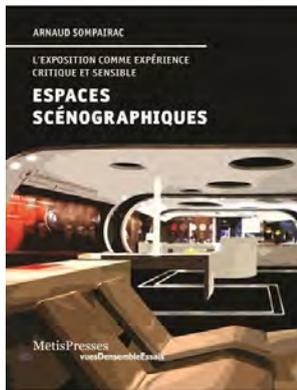
## La seule librairie francophone thématique sur le web, consacrée à la technique, l'architecture et la scénographie dans le spectacle.

Lydie Piou-Goni

### Espaces scénographiques *L'exposition comme expérience critique et sensible*

Arnaud Sompairac

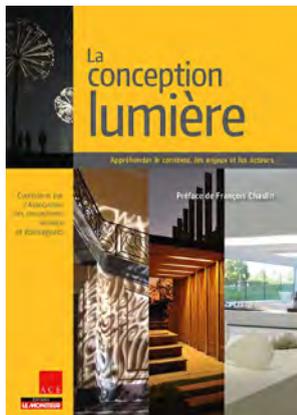
L'auteur interroge l'apport incontournable de l'architecture à la discipline au travers de la géométrie, de la mesure et du rythme, outils privilégiés qui véhiculent des connaissances en se retirant de la scène. Suivant ce fil conducteur, il nous guide à la découverte de multiples mises en scène : de la Chapelle Scrovegni de Padoue en passant par la Galerie du Temps du Musée Louvre-Lens ou les œuvres lumineuses du Teamlab.



16 €

### La conception lumière *Appréhender le contexte, les enjeux et les acteurs*

Collectif ACE



La lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle, est décisive dans la réussite d'un projet. Dans cet ouvrage, le collectif d'auteurs de

l'ACE (Association de concepteurs lumière et éclairagistes) dresse un état de l'art, en détaillant les bonnes pratiques de concertation, de co-conception, de retours d'expérience, ... L'ouvrage aborde les étapes clés du travail du concepteur, sans oublier le cadre réglementaire et professionnel mouvant dans lequel il évolue.

59 €

### Règlement de sécurité contre l'incendie des E.R.P.

Dispositions spéciales

Collectif

9<sup>e</sup> édition

Retrouvez dans cette dernière édition l'ensemble des textes, commentaires et schémas relatifs aux dispositions spéciales du Règlement du 25 Juin 1980 applicables notamment aux Établissements de plein air – chapiteaux, tentes et structures, structures gonflables.



42 €

### Qu'est-ce que la lumière pour les architectes ?

Alice Dubet

Cet ouvrage rassemble des réflexions éclectiques, profondément liées au métier d'architecte. De façon très personnelle, parfois engagée et toujours inspirante, chacun évoque son rapport à la lumière. Élément indissociable de la conception et de la réalisation des projets architecturaux, la lumière les révèle, les modèle – se modèle – dans les formes, les matériaux, l'éclairage, les ouvertures, ... Elle peut être transformée ou laissée brute, crue. Elle est multiple, entière et a inspiré cinquante architectes pour l'évoquer.

11,90 €



### Le grand livre du home studio

Tout pour enregistrer et mixer de la musique chez soi  
Franck Ernould & Denis Fortier  
2<sup>e</sup> édition

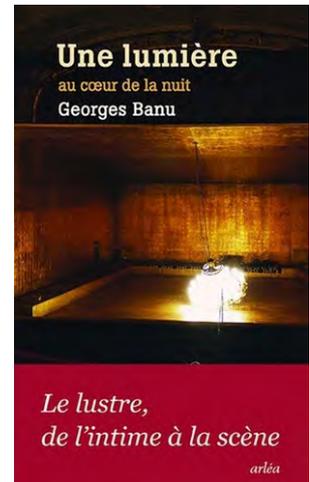


Quels que soient les types de sons ou les genres de musiques que l'on souhaite enregistrer, un home studio doit répondre à des critères essentiels comme l'acoustique, l'ergonomie, l'évolutivité ou encore le confort. Le choix des équipements, leur installation et leur exploitation ne s'improvisent pas mais nécessitent connaissances techniques et savoir-faire. Ce guide pratique présente toutes les étapes nécessaires à la mise en place d'un home studio (choisir son matériel et ses logiciels, les installer et les paramétrer, ...) et à son exploitation (prise de son, effets sonores, mixage et *mastering*, ...), jusqu'à la mise en ligne de vos créations.

29,90 €

### Une lumière au cœur de la nuit

Le lustre, de l'intime à la scène  
Georges Banu



"C'est au cœur de la nuit, la mienne, que le lustre surgit comme une lueur d'espoir, un phare discret à même d'atténuer la mélancolie. Luciole des salons, souvenir d'un monde englouti. Le lustre et son enchantement me sont apparus dans le clair-obscur de la vie qui s'empare de celui que je suis, qui lentement s'éloigne du théâtre." Georges Banu, homme de théâtre et écrivain, nous raconte l'histoire de la lumière, d'abord tremblante puis affirmée en source de joie collective, et ses métamorphoses sur les scènes modernes, allant jusqu'à incarner une forme de résistance subtile au désarroi.

Il nous rappelle que tout ce qui brille n'est pas vain : c'est depuis l'enfance notre obstination à croire au merveilleux qui nous permet de supporter le quotidien.

17 €

Pour toutes vos commandes, rendez-vous 24 h/24 sur [www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)

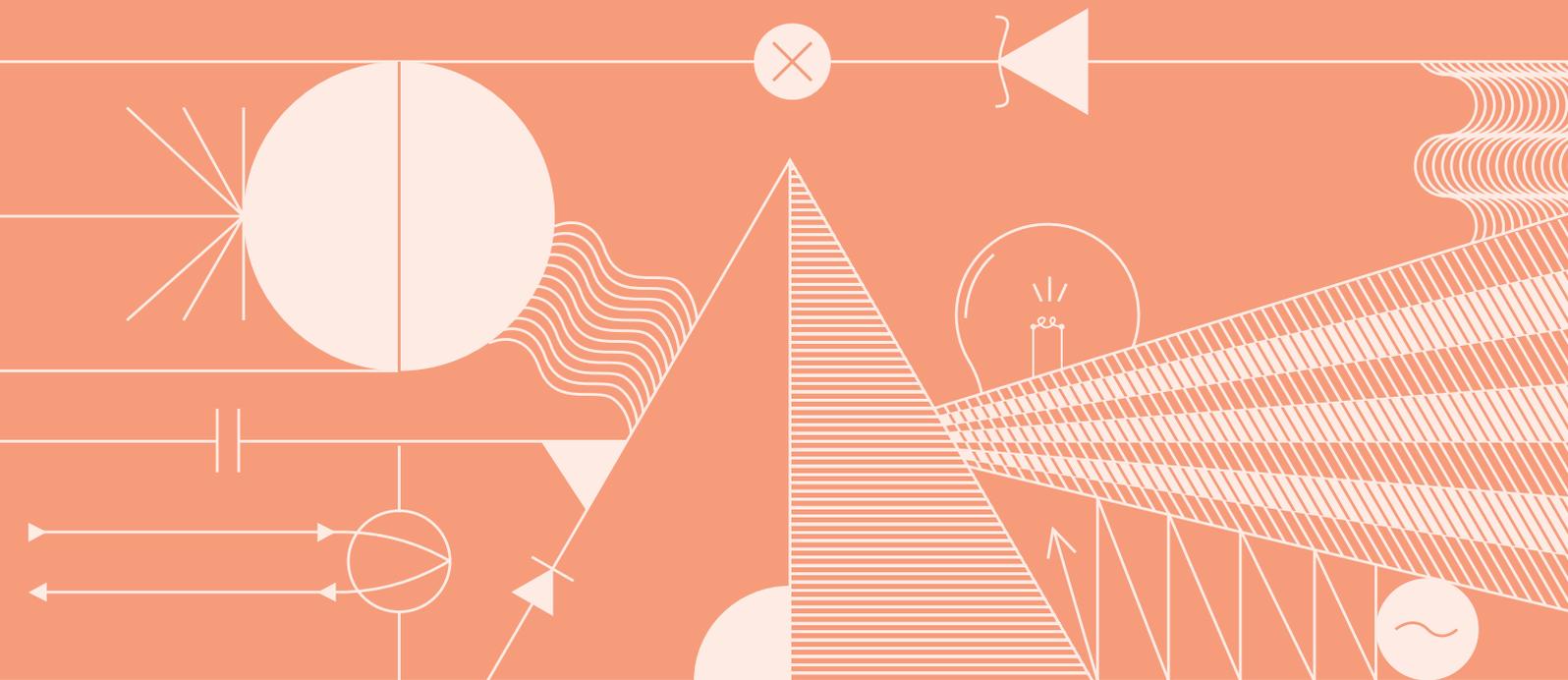
# JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24<sup>E</sup> ÉDITION

## DOCK EIFFEL

*lighting*

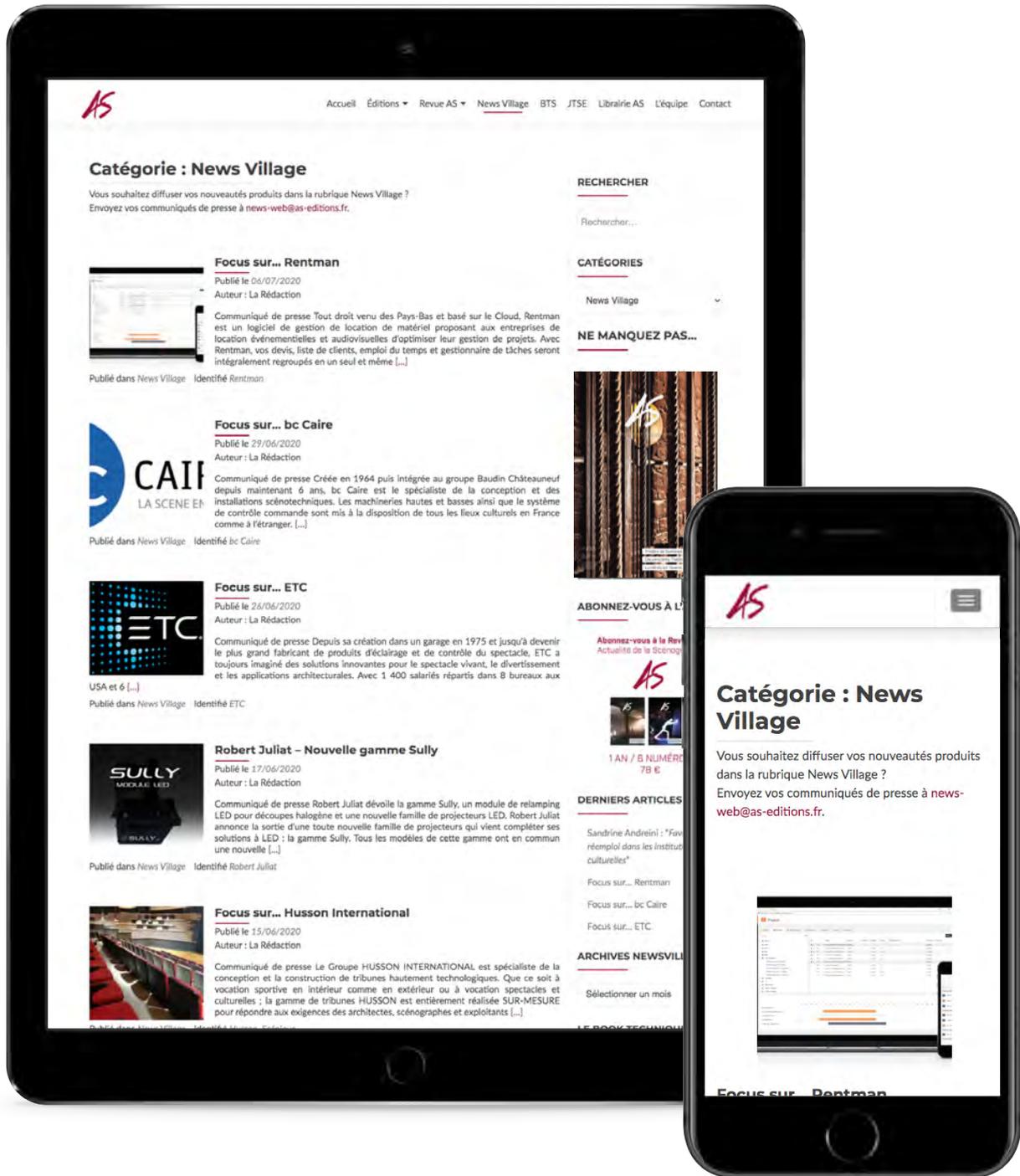


**PARIS**

24 & 25  
NOVEMBRE

2020

AS

TOUTES LES INFOS COMPLÈTES  
SUR NEWS.AS-EDITIONS.COM

# Librairie AS

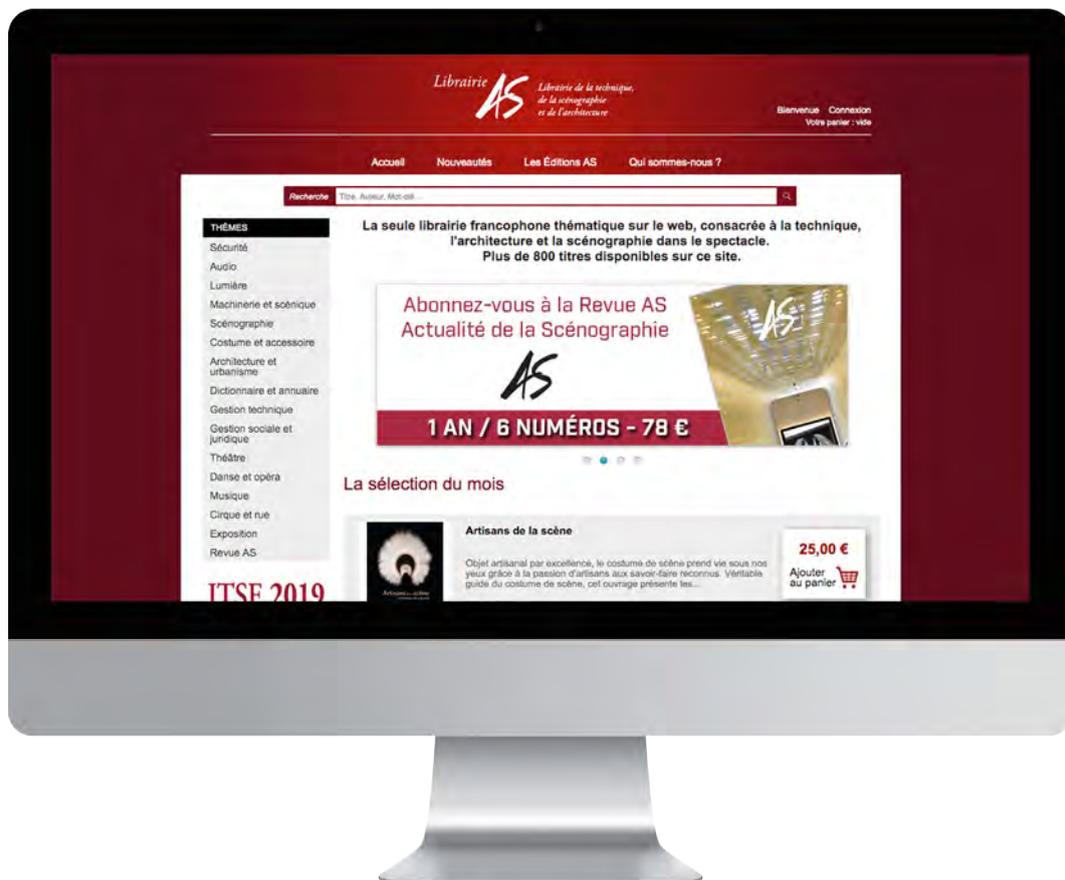
Librairie de la technique,  
de la scénographie et de l'architecture

Visitez notre site : [www.librairie-as.com](http://www.librairie-as.com)

La seule librairie francophone thématique sur le web,  
consacrée à la technique, l'architecture et la scénographie  
dans le spectacle.

Près de 850 références disponibles.

Retrouvez tous les livres présentés dans la revue AS,  
et passez commande facilement, d'un clic !



Éditions AS

14, rue Crucy - 44000 NANTES - France - Tél. : + 33 (0)2 40 48 64 24 - Fax : + 33 (0)2 40 48 64 32

# LA REVUE AS :

# AS

## EN PHASE AVEC LE MÉTIER

### FRANCE

Abonnement annuel

6 numéros - 78 €

Abonnement annuel étudiant

6 numéros - 61 €

### ÉTRANGER

Abonnement annuel

6 numéros Europe - 105 €

Abonnement annuel

6 numéros hors Europe - 125 €



ACTUALITÉ ET RÉALISATIONS  
ARTS & TECHNOLOGIES

## Écologie, effondrement et création

Quand l'avenir de la planète inspire les artistes

Adrien Comelissen  
Article rédigé en partenariat avec le Laboratoire Arts & Technologies de Stereotix

Comment l'écologie et l'effondrement se traduisent-ils dans la création contemporaine ? Performances, installations, théâtre ou danse, que nous racontent les artistes ? En quoi la création numérique, par sa nature et ses singularités, est-elle sensible à ces sujets ?



60 - Photo © Antoine Gergely

### Effondrement ou collapsologie

De quoi parle-t-on ?

« La notion d'effondrement renvoie au processus mondial et systémique à l'échelle duquel les besoins de base (eau, alimentation, santé, énergie, transport, ...) ne sont plus garantis à une majorité de la population par des services accessibles par la loi ».

« La collapsologie étudie scientifiquement l'effondrement qui provient de la conjonction de différentes crises : environnementale, énergétique, économique, ... La collapsologie est donc un exercice transdisciplinaire issu de ses spécialités voisines de tous horizons : économie, sociologie, politique, agriculture, santé, ... Elle

est amplifiée en France par les voix de Pablo Servigne (philosophe, chercheur à l'Institut de l'Homme) et de Christophe Guilluy (économiste, journaliste, auteur de *Le France périphère*), sous l'impulsion du collectif de chercheurs du Laboratoire d'écologie humaine de l'Université de Bourgogne.

L'humanité est face à une crise qu'elle s'elle-même provoque : disparition de la biodiversité et dérèglement climatique sont devenus une réalité palpable engendrant catastrophes sociales et économiques. Enjeu dans le langage courant, la notion d'effondrement résume ce constat : elle qualifie notre époque ou l'impact de l'humanité sur son environnement est plus important que les forces géologiques existantes. Les travaux liés à l'effondrement

VOTRE CŒUR DE MÉTIER

EST DANS L'AS, **ABONNEZ-VOUS !**

<http://www.librairie-as.com>