

AS

ACTUALITÉ DE LA SCÉNOGRAPHIE



n° 229

n° 1 - 2020
ISSN 0986-1351
prix 16 €

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

Fête des Lumières à Lyon

L'Espace Malraux à Chambéry

Les techniques de *tracking*

Le VTX-A séduit les salles !



La Halle Verrière, Meisenthal



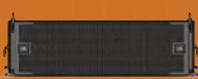
Le Gibus, Paris



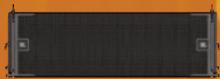
L'Atabal, Biarritz

VTX SERIES SYSTEM SOLUTIONS

A8 A12 A12W B18



VTX A8



VTX A12 A12W



VTX B18



Retrouvez-nous du
11 au 14 février 2020
à l'ISE Amsterdam
stand 5-U145

integrated
systems
europe

11-14 February 2020
RAI Amsterdam, NL

JBL

PROFESSIONAL
by HARMAN

CROWN
HARMAN

Les marques JBL et Crown
sont importées par Freevox



Le système line array VTX-A de JBL séduit les salles françaises. Après l'Atabal, le Gibus et en l'espace de quelques semaines, la Halle Verrière, ce sont trois salles de France qui choisissent JBL en s'équipant d'un système de diffusion VTX-A8. En même temps, il rejoint aussi le parc des prestataires. En utilisant sur l'ensemble de ses modèles le moteur HF 2423K, JBL révolutionne les systèmes de diffusion line array. Sa conception unique permet une radiation directe du diaphragme annulaire sur le guide d'ondes pour une réduction maximale des pertes et interférences dans les hautes fréquences. Associées à de nouveaux transducteurs BF longue excursion double bobine Differential Drive™ et un mécanisme de rigging et de suspension breveté JBL pour un déploiement et une installation rapide, ces enceintes 3 voies permettent d'atteindre des performances, une sensibilité et une couverture inégalées. En combinaison avec le logiciel de configuration Performance Manager et une amplification Crown VRack, vous allez découvrir bien plus qu'un nouveau système : une façon complètement nouvelle d'aborder le son, petit, moyen et grand format. ”

Laurent Delenclos

Directeur technique,
aime les systèmes line array VTX-A de JBL

+33(0)820 230 007

contact@freevox.fr | www.freevox.fr



La Bonne voie

NOTE DE LA RÉDACTION

À l'issue des rituelles et fertiles JTSE s'imposait un compte-rendu des tables rondes menées durant ces deux journées. C'est chose faite avec une place particulière donnée aux réflexions orchestrées par la Réditec et le SNELAC. Toujours en écho à ces interventions, un zoom sur les techniques de *tracking* pour l'audio, la lumière et la vidéo. Puis, une promenade au cœur de la Fête des Lumières et une interview de Jean-François Zurawick qui signe sa dernière année aux Grands événements. Une rencontre avec Hervé Vincent, directeur technique d'*Ex Anima*, l'ultime spectacle de Bartabas et son Théâtre équestre Zingaro dans la forme qu'on lui connaît, testament d'un mode de production enseveli dans l'utopie du xx^e siècle. La création lumière d'*Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen par Philippe Berthomé et Jean-Jacques Beaudouin suivie d'une interview de Berthomé. La réhabilitation du Delta à Namur, Maison de la Culture devenue tiers-lieu culturel, et celle de l'Espace Malraux à Chambéry venant de faire peau neuve. Un portrait de Thomas Walgrave, scénographe, et une grande rencontre avec Sylvain Kahn sur les questions européennes dans l'espace mondial. Vous aurez constaté, depuis quelques numéros, l'apparition de plumes nouvelles : Nicolas Boudier, Hugo Hazard, Benjamin Nesme, Cyril Puig, David Segalen, ... afin de garantir une pluralité de regards sur nos métiers. Il ne me reste plus qu'à vous souhaiter, chers lecteurs, chères lectrices, une belle et douce année 2020 ! Bonne lecture.

■ Géraldine Mercier, rédactrice en chef

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

CHAINMASTER
BÜHNENTECHNIK GMBH
CHAIN HOISTS • CONTROL SYSTEMS • SOLUTIONS



Vario-Lift

Capacity 125 kg – 6000 kg
(BGV-C1)



- Speed up to 42 m/min
- Free programmable Start/Stop Ramps
- EN 818-7 Load Chain
- Low Noise Operation
- 5-Pocket Chain Wheel
- 2 Independent DC Brakes
- Gear Limit Switch
- Precise Chain Guide
- Textil Chain Bag
- Removeable Control Box
- BGV D8 / D8Plus Models on Request



CHAINMASTER
BÜHNENTECHNIK GMBH
Uferstrasse 23,
04838 Eilenburg, Germany
Tel.: +49 (0) 3423 - 69 22 0
Fax: +49 (0) 3423 - 69 22 21
E-Mail: info@chainmaster.de
www.chainmaster.de

SOMMAIRE n° 229

Actualité et réalisations

- P 01 Note de rédaction
(Géraldine Mercier)
- P 04 L'art du nucléaire
La beauté cachée de la radioactivité
(Laurent Diouf)
- P 10 Vingt ans de Fête des Lumières
Et demain ?
(Hugo Hazard)
- P 16 *Un ennemi du peuple*
Un bain de lumière
(Nicolas Boudier)
- P 24 Namur, un Delta en majesté
(Géraldine Mercier)
- P 30 Un parfait achèvement
(Patrice Morel)
- P 40 Un directeur technique très à cheval
(Gabriel Guenot)
- P 46 L'Espace André Malraux à Chambéry
(Mahtab Mazlouman)
- P 52 Pour une nouvelle scène
(Patrice Morel)
- P 58 Les techniques de *tracking*
Audio, lumière et vidéo
(Benjamin Nesme)
- P 62 Esprit d'ouverture, es-tu là ?
Retour sur les tables rondes des JTSE
(Cyril Puig)

Focus

- P 66 Thomas Walgrave
Voyager au-delà des frontières
(Mahtab Mazlouman)
- P 70 Sylvain Kahn
"L'Europe est un pays singulier"
(François Delotte)
- P 72 Un Pôle, différents usages
(François Delotte)

Librairie AS

- P 76 Les publications de la Librairie AS
(Lydie Piou-Goni)
- P 78 *News Village*
(Pablo Bergel & Clémentine Rondeau)

Les annonceurs

ABONNEZ-VOUS !	P 80	CFPTS - CFASVA	P 41	ROBERT JULIAT	P 13
ADAM HALL	P 19	CHAINMASTER	P 1	SCÉNO+	P 63
ADB	P 23	CHAUVET	P 45	VOLVER France	P 31
ALGAM ENTREPRISES	P 7	ETC Europe	P 17	BTS	P 53
AUDIO ²	P 37	FREEVOX	2 ^e couv - P 29	En jeté :	TEC FR/GB
AUDIPOLE	P 69	HARLEQUIN	P 35		
AXENTE	4 ^e couv	JTSE 2020	P 3 - 75 - 77		
AZUR SCÉNIC	3 ^e couv	LIBRAIRIE AS	P 79		
BLACKOUT	P 5	ROBE lighting France	P 9		

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 Gladysrewwsky

Rédactrice en chef :
Géraldine Mercier

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

Secrétaire de rédaction :
Clémentine Rondeau

Rubriques :

Pablo Bergel,
Nicolas Boudier,
François Delotte,
Laurent Diouf,
Gabriel Guenot,
Hugo Hazard,
Mahtab Mazlouman,
Géraldine Mercier,
Patrice Morel,
Benjamin Nesme,
Lydie Piou-Goni,
Cyril Puig,
Clémentine Rondeau

Direction générale :
Jean-François Thomelin

Consultant senior :
Michel Gladysrewwsky

Marketing & communication :
Natalia Gladysrewwsky
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 :
Colosses de Louxor Spectacle
Photo © Muriel Chaulet

Impression :
Imprimerie Convivence
49000 Écouflant

Commission paritaire :
0923 T 85627
N° ISSN : 0986-1351
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2020

Parution février 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."

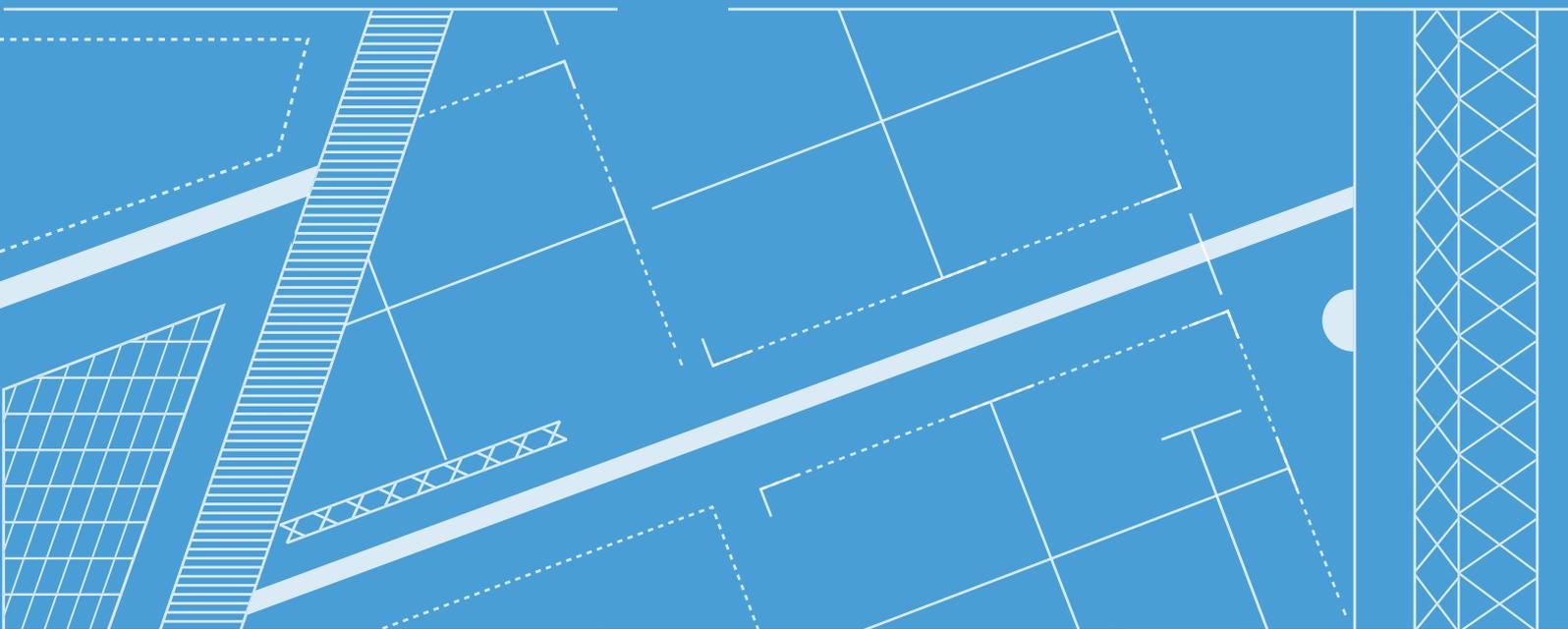
JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24^E ÉDITION

DOCK PULLMAN

salon



PARIS

24 & 25
NOVEMBRE

2020

L'art du nucléaire

La beauté cachée de la radioactivité

■ Laurent Diouf

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

Les artistes, ça ose tout. La lumière, le virtuel, les animaux, les fluides corporels, l'argent, ... Tout, ou presque, peut servir de matériau de création. Y compris les matières fissibles et les déchets radioactifs pour certains apprentis sorciers. Pour d'autres, la java des bombes atomiques n'est qu'une simple source d'inspiration. Aperçu de cet "art du nucléaire" qui s'inscrit aux frontières de l'art et de la science.



A Walk in Fukushima de Eva & Franco Mattes, Biennale de Sydney - Photo DR

Ô bleu

Si un jour vous voyez le cœur d'un réacteur nucléaire, il sera vraiment trop tard... Par contre, on peut apercevoir presque sans danger les barres de combustibles usagées qui reposent dans des piscines de refroidissement en émettant une lumière bleutée. Un bleu cobalt résultant de l'effet Tcherenkov, une onde de choc lumineuse observable lorsque des particules chargées électriquement se déplacent hors du vide, plus vite que la lumière. Stéphane Perraud évoque ces reflets bleutés et la menace qu'ils représentent au travers de son installation *Plus bleu que le bleu* (2013). Présenté

en salle noire, cet étrange aquarium d'où se détachent les rayons d'un laser couplé à un servomoteur fait partie du *Cycle Isotopia*. C'est une série de projets trahissant sa préoccupation pour le nucléaire : *Zone Bleue*, *Massacre-Tritium* et *Rets* (un ensemble d'œuvres graphiques inspirées des schémas des dalles de chargement du cœur des réacteurs).

À défaut de pénétrer dans l'enceinte des centrales, certains artistes rôdent autour de ces chaudrons atomiques. Ainsi dans le cadre du projet collectif *Power in the Land* qu'elle a coordonné autour de la centrale de Wyfa au Pays de Galles dont la dernière tranche a été fermée en décembre 2015, Helen Grove-White pose le problème de leur démantèlement

ARTS & TECHNOLOGIES

avec une "performance photographique" aux reflets également bleutés... Le projet *Case Pyhäjoki* (2013), mené conjointement par des artistes comme Mari Keski-Korsu et Erich Berger sur le site d'implantation d'une centrale en Finlande, pointe également l'impact environnemental des infrastructures nucléaires au travers d'interventions et d'ateliers. La signalétique et la mémoire des lieux de stockage des déchets préoccupent Cécile Massart. Hésitant entre *land art* et architecture monumentale, elle cherche à développer une mise en garde artistique dont la compréhension puisse résister à l'épreuve des siècles, si ce n'est des millénaires.

Paysages atomiques

Si le nucléaire civil est synonyme de dystopie, on a oublié qu'il a été au départ perçu comme une utopie. C'est ce mélange de rêve et cauchemar nucléaire que l'artiste Gair Dunlop fait revivre dans son diptyque audio/vidéo où il met en scène des documents d'information d'époque en regard de témoignages et de prises de vue récentes de bâtiments décatiés (*Atom Town: life after technology*, 2011). On retrouve un processus similaire, à la limite du *found footage*, dans le montage vidéo de Chris Oakley avec *Half-Life* (2009), initialement montré dans le cadre du BANG (British atomic nuclear group). Cette structure informelle aujourd'hui disparue a "abrité" également *The Nightwatchman*, une série d'installations "théâtralisées" par Kypros Kyprianou & Simon Hollington qui tournaient notamment en dérision les protocoles de consultation administrative sur le nucléaire.

Le rêve qui se transforme en cauchemar, c'est aussi le propos de Jürgen Nefzger au travers d'une série photos de paysages bucoliques où figurent d'insouciantes pêcheurs, promeneurs ou baigneurs avec en arrière-plan la silhouette inquiétante des centrales et de leurs tours de refroidissement crachant leurs panaches de vapeur (*Fluffy Clouds*, 2003-2006). C'est un peu la même démarche qui anime Peter Cusack, version *field recording*. Il propose un voyage sonore dans les environs des centrales de Sellafield, Tchernobyl, Bradwell, Dungeness (*Sounds from Dangerous Places*, 2012). Étrange impression à l'écoute du souffle du vent balayant des câbles et de chants d'oiseaux mêlés aux bips des compteurs Geiger...

Le spectacle nucléaire

Pour leur vidéo-installation *RadianceScape* (2016), le collectif multimédia Xceed utilise les datas du site collaboratif SafeCast (<http://realtime.safecast.org>), plate-forme qui collecte en temps réel des informations sur le taux de radiation de différents lieux. Avec ces données, Xceed construit une sorte de graphisme animé, renforcé par des lasers pour la spatialisation et visualisation, et une bande-son *ambient noise* conçue à partir des détecteurs électromagnétiques de radioactivité. Ce parcours coordonné et pixellisé en forme de "road trip" radioactif a été présenté au Microwave International New Media Arts Festival de Hong Kong puis été projeté sous un dôme en *full HD*, le Deep Space 8K, lors de l'édition 2016 d'Ars Electronica.

Les radiations, toujours, et leurs inévitables conséquences



BLACKOUT
S'AGRANDIT !

53 rue de Verdun
93120 La Courneuve



VOTRE PRESTATAIRE DE RIDEAUX DE SCÈNE ET D'ACCROCHES

LOCATION - VENTE - CONFECTION ET INSTALLATION

- Rideaux de scène
- Rideaux étoilés - StarLED
- Rideaux extérieurs PUFC
- Systèmes de Patiences
- Structures autoportées (Easybuild-Easypli)
- Lâchers de rideaux - Kabuki
- Tubes enrouleurs motorisés
- Écrans de projection PVC
- Moteurs asservis
- Palans de levage
- Ponts aluminium / noir
- Structures circulaires et cintrées

Tel : +33 (0)1 40 11 50 50 | Fax : +33 (0)1 49 48 16 24 | info@blackout.fr | www.blackout.fr



❶ ❷ James Acord - Photos DR ❸ Série *Fluffy Clouds* (2003-2006) de Jürgen Nefzger, Sellafield, Angleterre - Photo DR
 ❹ Série *Fluffy Clouds* (2003-2006) de Jürgen Nefzger, Nogent-sur-Seine, France - Photo DR

génétiques sont au centre de *Sirvertian Human - Wisdom, Impression, Sentiment* (2015) d'Ai Ikeda. Un tableau qui évoque à la fois l'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci et une planche anatomique des points d'acupuncture. En fait, c'est un répertoire des effets de la radioactivité sur le corps humain. Cette pièce est inséparable d'un assemblage de verres grossissants au travers desquels on peut observer des chromosomes ayant subi des modifications dues à la radioactivité... Mais la grande peur reste celle de la guerre. Outre la beauté fascinante des champignons atomiques que le bien nommé Michael Lights a sublimé sur les clichés qu'il a rassemblés dans un livre (*100 Suns*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013), c'est Clay Lipsky qui réactualise nos angoisses avec *Atomic Overlook* (2013-14), un travail de photomontage qui emprunte la technique de collage et de détournement des surréalistes et situationnistes. L'horreur est encore plus dérangeante puisque ce ne sont pas des militaires qu'on voit sur ces clichés apocalyptiques mais des badauds qui semblent assister aux explosions atomiques comme s'il s'agissait d'un feu d'artifice. Curieuse sensation à la vue de cette "société du spectacle nucléaire"...

Tout le monde déteste la bombe

En attendant la Troisième Guerre mondiale, d'autres menaces planent. Notamment celle du terrorisme et d'une bombe sale qui disséminerait des produits radioactifs, avec

toutes les conséquences sociales, médicales, écologiques et politiques que cela impliquerait. C'est ce que le collectif Critical Art Ensemble dénonce dans une performance/intervention, *Radiation Burn* (2010). Avec un réalisme cru, en présence d'un public et d'autorités locales, ils investissent et délimitent un périmètre où ils font exploser une bombe factice, puis déambulent en combinaisons de protection pour faire des relevés pendant qu'un scientifique dénonce l'utilisation de cette peur à des fins de propagande étatique.

Mais l'artiste qui a le mieux synthétisé le danger de la prolifération nucléaire c'est Isao Hashimoto au travers de son animation vidéo *1945-1998* (2003). En un peu plus de quatorze minutes, on y voit quasiment toutes les bombes qui ont explosé jusqu'à ce que les essais atmosphériques puis souterrains soient bannis. L'inventaire commence en 1945, avec Trinity, première explosion dans le désert au Nouveau-Mexique avant les largages sur Hiroshima puis Nagasaki... Le planisphère n'affiche pour l'heure qu'un seul drapeau, celui des États-Unis. Le décompte commence. Un bip retentit chaque seconde, équivalent à un mois. Une leur doublée d'un son matérialise chaque explosion. Les États-Unis en affichent "8" lorsqu'arrive un deuxième acteur, la Russie. Les années s'enchaînent, d'autres pays s'invitent dans le bal nucléaire (l'Angleterre, la France, la Chine, l'Inde). À certaines périodes, l'animation clignote dans tous les sens. Puis cela finit par s'espacer. Au total, le compteur affiche 2 053 explosions sur cinquante ans. Un tableau qui pourrait être "updaté" avec Israël, le Pakistan et la Corée du Nord...

Esthétique du désastre

Pour l'heure, ce sont les centrales qui explosent. Tchernobyl puis Fukushima. Parmi les nombreuses créations vidéo qui "documentent" ces lieux du désastre, *The Radiant* (2012) du collectif The Otolith Group concentre toutes les techniques vidéo (*found footage*, ...) et les regards (critiques, empathiques, ...) sur le sujet. La séquence où le liquidateur japonais pointe son doigt ganté vers l'objectif d'une caméra de surveillance est particulièrement saisissante. On la retrouve dans son intégralité dans le film de Philippe Rouy, *Machine to Machine* (2013). Ces images traduisent l'émergence d'un art du "temps de la fin" (pour citer Günther Anders), où se combine "esthétique de la catastrophe" et "poétique des peurs". Ce qu'avait cristallisé le philosophe Paul Virilio au travers d'une exposition à la Fondation Cartier en 2002 baptisée *Ce qui arrive*.

Dans cette esquisse du "musée de l'accident" figurait la catastrophe de Tchernobyl. En préambule de l'exposition, dans un avertissement, il renversait les propos mensongers des experts du nucléaire au sujet du fameux nuage en déclarant : si on expose une bombe atomique, il ne s'agit que d'un problème purement culturel... Signalons que *Le Sarcophage* de Bilal & Christin (2000) repose sur cette idée d'un "Musée de l'Avenir" dystopique et axé autour de Tchernobyl, cette BD se présentant comme une vraie/fausse plaquette publicitaire, parabole d'un art hypermoderne et d'un futur technologique "rayonnant".

Zone d'exclusion

Dans l'absolu, nous y sommes déjà : dans la foulée des premières excursions touristiques sur les lieux de catastrophes (50 000 visiteurs à Tchernobyl en 2017 selon les chiffres officiels), quelques artistes ont commencé à jouer les "stalkers" aux abords des centrales accidentées... Un peu sur le modèle des activistes Yes Men, le collectif d'artistes Chim Pom a monté, avec des artistes associés, une expo intitulée *Don't Follow the Wind* (2015). Particularité, les œuvres – installations sonores, dispositifs, projections vidéo, objets – sont dispersées à l'intérieur même du périmètre d'exclusion de Fukushima ! L'ouverture au public est donc une chimère compte tenu du temps de décontamination... Pour plus de réalisme, la vraie/fausse invitation pour l'exposition était entourée d'un revêtement de protection et affichait une date incertaine de fin. On a néanmoins un aperçu de cette exposition invisible sur un site dédié, ainsi qu'au travers d'un catalogue, de quelques artefacts et d'un *making off*.

Parmi les artistes qui ont participé à cette initiative figurent Eva & Franco Mattes (alias 0100101110101101.org) avec *A Walk in Fukushima*. Il s'agit d'un dispositif d'immersion à 360° qui nous plonge dans cette zone d'exclusion grâce à des casques VR camouflés dans des masques bricolés qui donnent un air de BD étrange et surréaliste au public. Auparavant, le duo avait conçu, en compagnie d'autres artistes, une installation ludique à partir de barres métalliques récupérées sur un ancien manège situé dans la zone interdite de Tchernobyl ! Avec ces matériaux, ils ont

MAC ENCORE PERFORMANCE + WASH

LUMIÈRE PURE
ÉMOTION RÉELLE

LE NOUVEAU STANDARD DE L'ÉCLAIRAGE SILENCIEUX ET PERFORMANT.

Martin MAC Encore™, la nouvelle génération de lyre LED qui offre une qualité d'illumination continue sans faille. Du jamais vu dans une unité d'éclairage de scène LED. Conçu pour produire une lumière blanche supérieure destinée à une grande variété d'applications où un éclairage précis est nécessaire. Le MAC Encore™ est disponible en version couteaux ou wash et dans deux variantes de température de couleur spécifiques : WRM pour une émulsion incandescente chaude inégalée de 3 000 K et CLD pour une lumière de jour neutre de 6 000 K.

www.algam-entreprises.com - Contact : 01 53 27 64 94

Martin
by HARMAN

ARTS & TECHNOLOGIES



•• *Plan C* à Manchester de Eva & Franco Mattes - Photos DR

reconstitué une balançoire qui a été érigée clandestinement dans un parc à Manchester (*Plan C*, 2010). Avec aplomb, ils ont toujours nié que cette structure puisse être radioactive... Autre artiste invité dans le cadre de *Don't Follow the Wind*, Trevor Paglen. Lui aussi s'est amusé avec des déchets récupérés en zone interdite. Moins spectaculaire, mais tout aussi dérangement, sa création consiste en un cube vitrifié de 20 cm de côté, de couleur bleu-vert avec des striures noires. Il est fabriqué à partir de résidus faiblement radioactifs prélevés aux abords immédiats de Fukushima et d'autres issus du site de la première explosion atomique américaine au Nouveau-Mexique (*Trinity Cube*, 2015). Une pensée émue pour les techniciens chargés de mettre en place la présentation de cette œuvre...

d'impacts qui semblent scintiller comme les étoiles dans l'univers (*Traces*, 2012).

Le rayonnement de l'art

On connaît bien ce principe de rayonnement ionisant tant il est associé à l'imagerie médicale. En compagnie de Hélène Lucien, Marc Pallain a déposé des films radiographiques, *in situ*, à Fukushima, révélant ainsi des arabesques dessinées par les rayons gamma (*ArtXperience in Japan*, 2012). À l'inverse, sans s'exposer directement (si l'on ose dire), le plasticien Marc Ferrante recourt à ce procédé avec sa collection de radios de mains. Au total, 110 images liées à des professions éminemment manuelles (chirurgiens, marionnettistes, ...). Les radios montrent des gestes spécifiques dans leur dénuement squelettique (*Jeux de Mains...*, 2005-2017). Mais la démarche a été jugée suffisamment ambiguë pour que l'ASN (Autorité de sûreté nucléaire) opère des inspections auprès des laboratoires médicaux où ont été réalisés les clichés et impose un rappel à la loi, arguant que l'usage de la radiographie sur le corps humain à des fins non médicales est interdit, selon l'article L1333-11 du Code de santé publique...

Bénéficiant d'un arsenal législatif moins rigoureux et d'entrées privilégiées au sein du complexe nucléaire militaro-industriel de Hanford, près duquel il vivait dans l'État de Washington, James Acord reste le seul artiste à ce jour à avoir manipulé des matières fissibles d'une extrême dangerosité. Dûment doté d'une licence unique dont il s'était fait tatouer le numéro dans le cou, ce "Facteur Cheval du nucléaire" avait récupéré des barres d'uranium appauvri extraites d'un réacteur démantelé avec pour ambition de réaliser un ensemble de sculptures monumentales en forme de *land art* apocalyptique. Il subsiste quelques reliquaires atomiques, mais son "grand œuvre" reste inachevé : James Acord s'est suicidé en janvier 2011.

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

La nucléarisation du monde

Hors de cette "non-exposition", on retrouve le même principe avec *Black Square XVII* (2015) de Taryn Simon. Cette œuvre opaque est une compression de déchets encore plus radioactifs, vitrifiés puis emprisonnés dans un petit container en métal renforcé qui renferme aussi une missive de l'artiste pour le futur. Réalisée à l'occasion du centenaire du fameux *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, que le dispositif de présentation rappelle, cette pièce est accrochée au Garage Museum of Contemporary Art de Moscou mais ne pourra être vue sans protection que dans mille ans... Ce projet a été conçu en collaboration avec ROSATOM (l'équivalent russe de l'Autorité de sûreté nucléaire). Au passage, l'Atelier Arts-Sciences de Grenoble, dont le CEA (Commissariat à l'énergie atomique) est partenaire, se tient très éloigné de ce genre de pratiques... Le seul pôle constitué autour de démarches artistiques liées au nucléaire est celui initié par la curatrice Ele Carpenter au sein d'Arts Catalyst, une structure qui porte des projets orientés art, technique et critique sociale.

Plus simple à manipuler que les déchets nucléaires, la terre contaminée peut également être un élément constitutif d'une œuvre. Reprenant le vieux principe de l'instrument "préparé", Fuyuki Yamakawa joue avec des interférences provoquées par la radioactivité qui s'échappe d'un échantillon de sol contaminé *via* des guitares reliées à des compteurs Geiger qu'il manipule revêtu d'une combinaison protectrice (*Atomic Guitars Marks I & II*, 2011). Pour les concerts, "come as you are" : le public n'est pas obligé d'arborer une combinaison NBC... Redécouvrant l'effet du rayonnement sur la pellicule argentique, le photographe Shimpei Takeda, originaire de Fukushima, a mis au point tout un protocole d'impression à partir de prélèvements de terre radioactive qu'il a méticuleusement collectés et géolocalisés au pourtour de Fukushima. Il en résulte une cartographie en noir et blanc, constellée

Bibliographie

- Ele Carpenter, *The Nuclear culture source book*, Black Dog Publishing, 2016
- Gabrielle Decamous, *Invisible colors : the arts of the atomic age*, MIT Press, 2019
- Jürgen Netzger, *Fluffy Clouds*, Hatje Cantz, 2010



The only **1** you need

ROBE[®]

Vingt ans de Fête des Lumières

Et demain ?

■ Hugo Hazard

Toutes les photos sont de © Muriel Chaulet

Cela fait vingt ans que la Fête des Lumières de Lyon existe sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, à savoir un festival sur quatre soirées. Les Lyonnais habitués, devenus experts en *mapping*, nous diront : toujours la même chose. À en croire les organisateurs, nous sommes face à un événement ambitieux, proposant des œuvres inédites et innovantes. Dans tous les cas, cette édition est la dernière de Jean-François Zurawik en tant que coordinateur général de la Fête des Lumières. Retour sur l'édition 2019, les événements marquants depuis vingt ans et les nouveautés.



Genesis de Théoriz Studio, Cathédrale Saint-Jean

L'édition 2019 : tour d'horizon

Près d'une quarantaine de propositions cette année pour un festival évoluant encore sous un périmètre restreint, sécurité attentats oblige. Le succès populaire n'en est pas moins au rendez-vous (1,8 millions de spectateurs en 2018 et 2019). Quel événement, en plein hiver dans l'espace public, peut se targuer d'avoir un tel rayonnement ? La diversité des formes se confirme également. Car si le

mapping vidéo est désormais traditionnel, il est côtoyé par des objets (*Colosses*, les pieds dans la Saône, de Louxor Spectacle), par des installations immersives mêlant feu, vidéo, projecteurs et déambulation (*Regarde* au Parc de la Tête d'Or par le Groupe F) ou encore par un retour aux sources : le lumignon.

Il y a en effet la tradition réinventée avec *Une Rivière de lumières* et ses 20 000 lumignons voguant sur la Saône. L'agence Poiesis s'est chargée de ce tour de force, d'autant



Les Cueilleurs de Nuages de CozTen, Colline de Fourvière

plus poétique que l'espoir de le voir se réaliser était suspendu au bon vouloir des conditions climatiques du soir même. Le vent fut clément, voyons-y un présage.

Plus contemporain, il y a l'homme observant la machine, celle-là même qu'il nourrit de ses recherches – compulsives ? – sur le Net. *The Great Indecision Council* de Romain Tardy propose un espace circulaire et immersif. Il est matérialisé par des rubans LEDs sous forme de digits, permettant l'inscription en temps réel des mots et phrases les plus recherchés sur Google, ainsi que les titres des articles les plus consultés. L'ensemble est saisissant de par son effet miroir. Extraits choisis : "Taux d'intérêt", "Réforme des retraites en 2020", "Elle s'assoit sur le voleur en attendant la police", ...

Plus technique : la diffusion d'images sur l'arrière de la Basilique de Fourvière. Au point techniquement l'année passée, c'est cet hiver que nous avons pu y assister avec *Les Cueilleurs de Nuages* de CozTen. La projection s'effectue sur la rive gauche de la Saône pour éclairer le Palais de justice et la Basilique. Ce sont en tout 17 vidéoprojecteurs Christie 2K, lampe au Xénon, entre 30 et 45 000 lumens. Ceux qui éclairent la Basilique franchissent environ 600 m pour obtenir une image certes plus fade, mais de qualité tout à fait correcte. C'est le groupe VLS, spécialisé dans l'événementiel imposant, qui a réalisé cette installation vidéo.

Plus abstrait, avec le *CODA* du Collectif Scale. Dans la cour de l'Hôtel Dieu, sur une musique de Lucie Antunes, des bras articulés munis d'un ruban à LEDs effectuent une chorégraphie en rythme. La réalisation est extrêmement précise, le tout très esthétique.

Genesis de Théoriz Studio

Le *mapping* fait désormais partie du paysage des festivals lumière. Si l'émerveillement a fait place à la lassitude chez le spectateur averti, la narration incluse dans ces œuvres possède un rôle prépondérant. Nous avons choisi Théoriz Studio, habitué à la Fête des Lumières et cette année en place sur la Cathédrale Saint-Jean, pour éclairer notre lanterne et savoir en quoi la technique de création d'images qu'ils utilisent peut faire avancer le propos.

• Interview de Jonathan Richer, directeur créatif et technique de Théoriz Studio

Quelles sont les spécificités de Théoriz dans son organisation et dans ses modes de recherche ?

Jonathan Richer : Théoriz Studio possède une organisation, assez rare à notre connaissance, articulée autour de trois pôles. Le premier est le volet artistique qui, malheureusement, n'est pas ou peu rentable pour une entreprise, mais qui est très important pour nous car c'est notre ADN. Ainsi, nous diffusons nos œuvres dans des festivals d'art et des fêtes des lumières un peu partout dans le monde.

Le deuxième volet est notre activité de services qui touche une typologie de clients très large : musées, institutions, grands comptes, agences d'événementiel, ...

Vient ensuite le pôle de R&D. En assemblant des technologies, il en résulte une nouvelle. Un nouvel outil de création – nous en sommes convaincus – amène de nouvelles esthétiques. Nous sommes actuellement dans une phase de mise sur le marché de la technologie Augmenta, développée depuis plusieurs années au sein de Théoriz, qui est une

LUMIÈRE URBAINE



Colosses de Louxor Spectacle, Pont Bonaparte

solution de *tracking*, sans capteur à porter, adaptée aux applications artistiques et événementielles.

Quels outils avez-vous utilisés pour créer les images de Genesis ?

J. R. : 98 % du *show* de Genesis ont été créés à l'aide d'un outil venant du monde du *show* vidéo, à savoir Unity 3D. Son moteur de rendu temps réel permet à peu près toutes les possibilités disponibles sur des logiciels de 3D conventionnels, mais nous permet surtout d'itérer beaucoup plus rapidement entre chaque rendu. De plusieurs minutes voire plusieurs heures pour les logiciels de 3D classiques, on passe à quelques secondes d'attente voire du temps réel pour découvrir le résultat d'une scène grâce à Unity. Ça, c'est très précieux ! Nous avons aussi utilisé des procédés génératifs et des outils de gestion de particules.

Unity : du jeu vidéo au *mapping*

Quel est son mode de fonctionnement ?

J. R. : C'est un outil central permettant d'agrèger les diverses compétences créatives du jeu vidéo. Ainsi tu peux rassembler les éléments 2D, 3D et développer à l'intérieur, sans parler de tous les outils génératifs. De fait, lorsqu'on touche beaucoup à l'interactivité comme nous, savoir manier la génération de contenu temps réel à partir de données capteurs temps réel est un atout majeur.

Qui sait l'utiliser ?

J. R. : Unity est devenu l'outil principal de création au sein

de Théoriz. Nous avons donc les compétences en interne. La spécificité de ce logiciel est sa communauté florissante du fait de son ouverture. Ainsi, il est également facile de faire appel à des *freelances* à l'international sur telle ou telle compétence.

Avant Unity, quels outils utilisiez-vous ?

J. R. : Nous utilisons principalement du développement C++ à l'aide de l'énorme bibliothèque openFrameworks et la suite Adobe pour la création image. Nous avons fait le pas il y a trois/quatre ans.

Un synopsis technique de l'installation de Genesis ?

J. R. : Nous avons utilisé un Modulo Pi en chef d'orchestre pour les déformations du contenu afin d'épouser parfaitement la façade, diffuser les contenus et envoyer un *timecode* audio à la console lumière grandMA3 pilotant les douze automatiques répartis sur les deux balcons de la Cathédrale, préalablement encodés lors des soirées de tests.

La diffusion sonore était faite à partir du premier balcon de la Cathédrale avec douze têtes et quatre *subs* ainsi qu'un renfort à l'arrière du public à l'aide de deux têtes.

Entre la régie et la Cathédrale, des dispositifs sans fil à faisceau directionnel envoyaient les données sonores et lumière.

Côté vidéo, quatre VP Barco UDX 32 U (30 000 lm - 1 600 px x 1 200 px) répartis en deux dual, c'est-à-dire 2 VP envoyant la même image au même endroit sur la partie haute de la Cathédrale et un autre dual pour la partie basse. C'est donc 120 000 lumens théoriques envoyés sur la façade, nous donnant un ratio de 110 lm/m² environ

LUMIÈRE URBAINE

Dans le domaine du mapping architectural, quelles sont, selon vous, les évolutions techniques à venir ?

J. R. : Je ne suis pas sûr qu'une révolution puisse arriver. Des évolutions majeures arrivent dans le domaine de la vidéo avec l'arrivée du laser permettant surtout de réduire la taille des vidéoprojecteurs et une simplicité de mise en place car une prise 16 A monophasé suffit. La résolution augmente mais reste compliquée à exploiter pour les créatifs souvent à cause de contraintes de temps de rendu. Unity nous permet notamment d'être plus réactifs sur cet aspect-là.

• Interview de Jean-François Zurawik, directeur des Grands événements de la Ville de Lyon depuis 2003 ; il passe la main après cette saison 2019.

Quel bilan tirez-vous de ces années passées à la tête des Grands événements ?

Jean-François Zurawik : J'ai démarré en 2003 en tant que directeur des Grands événements de la Ville de Lyon, j'ai pris la responsabilité effective de la Fête des Lumières en 2005. La volonté de l'équipe municipale, de Gérard Collomb, était de créer une vraie dynamique dans cette Ville, pour les habitants, pour l'image de Lyon, dans le cadre du développement économique.

Quelles évolutions majeures avez-vous pu constater ? En termes de public, d'artistique et de technique.

J.-F. Z. : L'analyse fine du public date d'il y a deux ans. C'est un événement populaire, familial. J'ai toujours défendu "populaire mais de qualité". En 2005, du côté des instances culturelles, on était regardé de haut, avec un peu de condescendance. Cela a vraiment évolué, ce n'est plus le cas du tout. Le public lyonnais est difficile. Cette programmation ne doit pas les décevoir.

Artistiquement nous avons vécu une évolution forcément forte. Il n'y a pas de thème à cette Fête pour permettre une ouverture. Cette année, de nombreux projets sont liés à la préservation de la nature, à sa protection, à sa dégradation de façon très poétique, sans message cartésien (*Colosses, Regards, Les Cueilleurs de Nuages*). Il y a une prise en compte de la part des artistes des enjeux sociétaux majeurs, mais je n'irai pas jusqu'au politique. Cela doit rester un moment de magie et d'émotion. Saint-Jean est un très bon exemple (*Genesis* de Théoriz), c'est un travail de très haute qualité, pas dans la notion classique de traitement du patrimoine : "qu'est ce qu'une cathédrale". Ils ont développé une écriture très contemporaine. Cela avait déjà débuté avec *Color or Not* d'Yves Moreau, Yann Nguema, Helen Eastwood, ... C'est aussi une marque de fabrique.

Techniquement, il y a bien évidemment l'arrivée des LEDs. Les consommations sont plus faibles, on arrive même à être à coût zéro dans le rapport ce qui est éteint en éclairage pérenne *versus* la consommation propre de la Fête des Lumières. C'est intéressant. Quand tout l'éclairage pérenne sera transformé ce ne sera plus le cas.

ROBERT JULIAT
LA QUALITÉ SANS COMPROMIS DEPUIS 1919

Photo © James McQuinn
Photo © Lubo van Velzen
Photo © Stefan Wehker

ROBERT JULIAT
DEPUIS 1919
LA QUALITÉ SANS COMPROMIS DEPUIS 1919

La plus grande gamme de projecteurs scéniques à LED, halogène et décharge
Découpes, Fresnels, PCs, cycliodes et poursuites

www.robertjuliat.fr

LUMIÈRE URBAINE



Wasserleuchten de Ralf Löttig, Place des Jacobins

Pouvez-vous nous parler de l'export de la Fête des Lumières à l'international ?

J.-F. Z. : Cela a démarré en 2009 avec la jumelle Leipzig, puis il y a eu Birmingham et l'aide à la création du Festival à Riga. Nous avons mis en place des conventions d'assistance à maîtrise d'ouvrage. Ce sont des recettes pour la Fête des Lumières. Cela permet également aux artistes lyonnais de rejouer leurs œuvres ou de participer à des créations à l'étranger. Par exemple à Quito (Équateur) où la Fête des Lumières a assuré la codirection artistique pendant trois années. Dans le quartier historique de la Ville, dans un pays moins riche, c'est du public populaire qui se déplace de tous les quartiers. Il y a un vrai mélange des classes, une mixité sociale. Cela est vrai également à Lyon mais moins visible.

Si vous deviez citer les œuvres marquantes de ces dix dernières années ?

J.-F. Z. : Il y a le détournement d'objets, pour le côté totalement insolite : la boule à neige avec *I LOVE LYON* de Jacques Rival en 2007 (la statue de Louis XIV sous une boule de 12 m de haut x 17 m de long et 7 m de large), *La Vieillesse des Jacobins* de Christophe Mayer en 2014 (un abat-jour géant sur une statue, place des Jacobins), la *Cabine téléphonique-aquarium* en 2007 et la *Bétonnière boule à facettes* en 2016 de Benedetto Bufalino, la boule à facettes sur la Basilique de Fourvière avec *Convergences* d'Yves Caizergues en 2014. Le public a adhéré, il y a même une communauté qui s'est créée sur Facebook afin de laisser la boule à facettes en place !

Et il y a bien sûr les gros défis techniques : la *Lune* de CozTen qui fait le lien entre Cathédrale et Basilique (*Le Soleil a rendez-vous avec la Lune* en 2010). On se demande forcément : ça va marcher, pas marcher ?

Une Rivière de lumières, pour sa première édition, est également un gros défi qui revient aux origines du 8

décembre. Et une œuvre moins bien comprise a été le gros contre-jour sur la Basilique de Fourvière de Gilbert Moity (*Face cachée* en 2007). C'était très spectaculaire.

Quelles seront les formes artistiques à l'avenir selon vous pour la Fête des Lumières ?

J.-F. Z. : J'ai toujours défendu le fait de dire qu'une succession de *mapping* ne constitue pas un festival lumière. La diversité est importante : projections, objets, détournements, ... Il faut laisser la porte ouverte. Prenons par exemple les créations d'Éric Barry, c'est un artisan vannier. Et où dans le monde y a-t-il un artisan vannier qui travaille sur un tel festival ? Il y a des architectes, des paysagistes, des gens du *design* comme Pitaya (studio lyonnais de création d'objets lumineux), des éclairagistes comme Yves Caizergues, Daniel Knipper, la jeune génération de *mapping* avec Théoriz Studio ou Fishka Design. Si on veut "garder le *leadership*", il faut faire confiance aux équipes artistiques et bien les accompagner.

Par ailleurs, nous avons un problème sur le samedi soir. Depuis les attentats, on est plein comme un œuf. Les paramètres ont beaucoup bougé depuis 2015, c'est quelque chose qu'on n'a pas vu venir. Christophe Doucet, directeur technique de la Fête des Lumières, son métier a changé. Il est devenu un référent sécurité. Même pour la programmation j'ai dû en tenir compte. On a gagné en densité des œuvres mais on a abandonné les quartiers.

Comment êtes-vous devenu responsable de la Fête des Lumières ? Et après ?

J.-F. Z. : J'ai débuté par des études de communication et d'audiovisuel à Strasbourg et Bordeaux. J'ai créé ma structure en production audiovisuelle, implantée jusqu'en 2003 à Strasbourg. On travaillait déjà en projection d'images géantes. J'étais venu à Lyon en 2000 et j'avais vu

LUMIÈRE URBAINE



① *Lightning Cloud* de Jérôme Donna, Théâtre des Célestins
 ② *Une Rivière de lumières* de l'agence Poësis, rives de Saône

le début de la Fête des Lumières. Je ne connaissais aucune ville qui s'était lancée le défi en hiver de créer un grand événement public. Et quand j'ai vu cette Ville qui proposait ces projections, ces lumières, je me suis dit que oui, c'était là que ça se passait.

Par la suite, je souhaite pouvoir faire des missions de consultant essentiellement sur de la définition de projet, de l'étude, et peut-être de l'approche de programmation.

Par ailleurs, j'ai beaucoup pratiqué la montagne et je commence à réaliser un documentaire pour France 3 qui questionne le "pourquoi tenter d'atteindre les hauts sommets". En partant de l'histoire de "l'himalayisme" français. Le titre sera *La Folie des hauteurs*. Ce sera une bonne transition car il faut éviter le grand vide, le grand manque.

Un ennemi du peuple

Un bain de lumière

■ Nicolas Boudier

Toutes les photos sont de © Jean-Louis Fernandez

Créée pour la première fois en 1883 à Oslo, *Un ennemi du peuple*, de Henrik Ibsen, est remise à flot au Théâtre des Célestins. Pièce époustouflante de clarté, dévoilant une vérité que personne ne veut entendre, mettant sous les projecteurs le personnage principal, le docteur Thomas Stockmann qui déclarera vers la fin de la pièce que *“L’homme le plus fort du monde est aussi celui qui est le plus isolé”*. Ce dernier nous dévoile au fur et à mesure les zones d’ombre du pouvoir dirigé par son frère le préfet Peter Stockmann mais aussi la trahison de la presse tenue par la petite bourgeoisie. La vérité mise en lumière. Une tragi-comédie contre la tyrannie de la majorité.



Lumière + bâches plastiques = eau

Mise en scène de Jean-François Sivadier
 Mise en lumière de Philippe Berthomé
 et Jean-Jacques Beaudouin

La vérité mise en lumière

La représentation démarre avec une entrée des personnages à travers l’espace public, annihilant immédiatement

la séparation scène/salle. Les comédiens jouent le plus souvent très proches du public, lumineux, au ras du nez-de-scène, parfois assis sur son bord ou allant et venant dans la salle restée éclairée. Il y a comme une sur-frontalité appuyée par un sur-éclairage qui vient la renforcer. Le rapport public est incisif et permanent, un contact dense et tenu entre la scène et la salle. Il y a peu de zones d’ombre, la lumière est puissante, comme un présage. L’espace illuminé est annonciateur de vérité.

Sources de lumière

Même si l'action se déroule dans plusieurs lieux, chez la famille Stockmann, au messenger du peuple (bureau de presse du journal local), dans la maison du Capitaine, les bains thermaux resteront présents tout au long de la pièce en filigrane, espace principal représenté scénographiquement comme le lieu où se déroule la majeure partie de l'action. L'eau, l'or bleu de la ville, est l'enjeu dramatique de la pièce. Elle est visuellement matérialisée par des bâches plastiques transparentes et se concrétise dans un espace fusionné entre scénographie et lumière. Suspendedes à des hauteurs différentes, les bâches éclairées deviennent des cascades qui se déversent sur la scène. Deux lustres constitués de poches remplies d'eau embarquent des LEDs en lumière froide et deviendront à la fin de la pièce des bombes à eau lâchées sur le sol. Elles symboliseront les pierres jetées de l'extérieur qui viendront fracasser la verrière où était venue se réfugier la famille Stockmann, laissant apparaître à chaque intrusion des faisceaux puissants et épais, douches de lumière reconnaissables par leur densité, réalisées avec plusieurs projecteurs basse tension 250 W. La Rolls-Royce du faisceau peuple toujours les parcs de matériel de nos théâtres, mais pour combien de temps encore ?

Passons ce petit moment de nostalgie, car les nouvelles technologies sont aussi utilisées avec des projecteurs asservis présents tout au long de la pièce. Deux SolaFrame 3000 de chez High End Systems développent leurs multiples capacités. "Ce sont des profilés avec moteur LED de 600 W qui envoient autant qu'un 1 200" (entendons HMI,

ndlr), me glissera Philippe Berthomé. "Je m'en sers pour les effets d'eau et ponctuellement sur les lustres mais aussi pour les contre-jours, ils sont positionnés en croisés. C'est un peu l'équivalent de deux 933 mais avec la possibilité de changer l'ouverture, d'aller chercher de la teinte, de l'effet, de la position, du gobo, cela supprime pas mal de contre-jours." L'intérêt supplémentaire de cette machine faite pour le théâtre est qu'elle n'a pas de ventilateur, ce qui la rend complètement silencieuse. Moins récent mais tout aussi singulier, un projecteur détourné de sa fonction primaire, le Versatil 800. "J'adore le Versatil. C'est un projecteur de boîte de nuit Coemar qui ne se fait plus et qui était une sorte de lampe crayon halogène en forme de fer à cheval. Il y a sept sorties avec sept lentilles sur la carcasse qui projettent sept tunnels de lumière. Je les ai achetés avant qu'ils ne disparaissent et je me suis fabriqué mon propre parc. C'est la source qui sert à la dernière image du spectacle. J'aime toutes les sources même si elles ne sont pas forcément faites pour le théâtre, j'aurai du mal à dire que je préfère une source plutôt qu'une autre."

Douches de lumière

Des petites fontaines lumineuses ornent un gradin en fond de scène, seul espace qui restera dans la pénombre une grande partie de la pièce. Elles s'illuminent quand émerge le grand manipulateur de l'affaire, un espace bi-frontal, un espace reflet qui vient poser une symétrie avec la salle. L'eau fictive qui le sépare des spectateurs est un miroir



Relevé

Révélez l'artiste en vous

Relevé Spot, le nouveau projecteur automatique de ETC conçu pour le théâtre.

Source d'émotions.

Informations Marque et Brevets: etconnect.com/IP

visual environment technologies | etconnect.com

ETC



Canalisation lumineuse

où viennent se refléter les troubles de cette petite ville submergée et noyée dans un narcissisme économique et politique. La transparence est trompeuse, la vérité est fumeuse, l'or bleu devient noir pétrole, le plastique des bâches représentant l'eau n'est peut-être pas qu'un heureux hasard !

Douche & incandescent

Sur les deux côtés de la scène, des latéraux à vue sont montés sur des échelles métalliques. Une alternance de découpes 614SX et de PAR 64 vient délimiter l'espace de la scène jardin et cour. Elles sont surmontées d'ampoules Floods comme des pommeaux de douche à l'envers. La lumière à hauteur d'œil transperce la scène de part en part et permet de garder les comédiens en permanence dans le faisceau. Tout le haut du corps est fortement mis en lumière et contraste avec le reste de la scène. La vérité ne paraît pas pouvoir échapper à cette pleine lumière, le visage des protagonistes est scruté, piégé comme dans le halo d'une lampe d'interrogatoire pourchassant les zones d'ombre, faire la vérité sied bien au théâtre.

Les latéraux se déploient également au lointain, épousant les marches de la structure du gradin arrière, donnant un côté décoration lumineuse en développant un univers faste de points incandescents. Ils participent visuellement à la définition de l'espace scénographique presque kitch que peuvent être les hôtels des bains thermaux. Ces lumières très latérales tracent des faisceaux horizontaux qui viennent croiser la verticalité de l'eau des bâches plastiques. Sans exagération, l'image globale bascule presque dans le music-hall à l'ancienne lorsqu'une poursuite vient pointer le

mystérieux personnage venant du gradin arrière, la double face du père et du Capitaine.

En douche, à vue également au lointain, deux rangées de Svoboda chauffent l'arrière de la scène. À vingt points, les filaments offrent toute leur délicatesse, soyeux et précis, ils inondent tout le gradin du lointain et viennent flirter avec les 1 600° K.

Pour l'histoire, ce projecteur, dont le concepteur est Josef Svoboda, scénographe tchèque, est constitué de neuf lampes, montées en série, basse tension 24 V à calotte argentée (système à double miroir) et utilise les mêmes ampoules que les BT 250 W.

Sur la fin, montés sur deux perches, ils basculeront vers la face pour baigner l'avant-scène de lumière, déployant un fort contre-jour en restituant toute leur puissance de feu. La version famille nombreuse de la BT reste inégalée dans son style et ne le sera jamais. Les ampoules si chères à Philippe Berthomé tiendront combien de temps face à l'arrivée des LEDs, enjeu climatique, économique ou politique ? *“Je suis un inconditionnel de l'incandescent. Le PAR à 25 %, je vais avoir du mal à m'en passer. J'aime aussi les nouvelles technologies, certains metteurs en scène avec qui je travaille ne veulent que du froid. C'est pratique de ne pas avoir de l'incandescence car quand tu le refroidis il passe par du violacé dans les bas niveaux. Tu n'as jamais la même teinte que du HMI qui se gradue grâce au volet. C'est vrai qu'avec la LED on échappe à ça. Mais je pense que nous allons trop vite à se priver de ces sources à incandescence. Je ne me sens pas 'non green' non plus car en termes de consommation cela n'a pas autant d'impact que ça, les anciennes sources ne polluent pas la nappe phréatique alors que tout l'électronique, on ne sait pas trop encore comment le recycler. Il faut aussi aller se battre ailleurs si on*

LUMIÈRE & THÉÂTRE

veut sauver la planète. Je fabrique mes propres ampoules, chez Jean-François elles sont normalement très présentes. Sur cette pièce il n'y a que la petite ampoule rouge que j'ai soufflée moi-même. J'ai rencontré des souffleurs de verre à Murano pour pouvoir les faire." Dernièrement, une enquête a été faite à la Royal Shakespeare Company et dans bien d'autres salles. Celle-ci montre que la consommation de la partie scénique est inférieure à 10 % par rapport au reste des besoins du bâtiment et des usages utilisateurs. Déclarons comme constitué le comité de sauvegarde et de protection des ampoules tungstène au théâtre, les projecteurs à incandescence ne disparaîtront pas de nos scènes. Plus graphiques, deux néons LED s'élèvent à jardin et à cour dans des profondeurs décalées. Ils donnent une dimension plus moderne à la scène, le blanc froid claqué au milieu du tungstène déchirant l'espace en verticale cette fois. En résonance, le sol est entrecoupé de ces mêmes fils lumière qui découpent l'espace, faisant possiblement penser à des canalisations où le précieux fluide circule pour alimenter le monstre en train d'empoisonner les bains et qui est à l'origine des discordes qui construisent le drame.

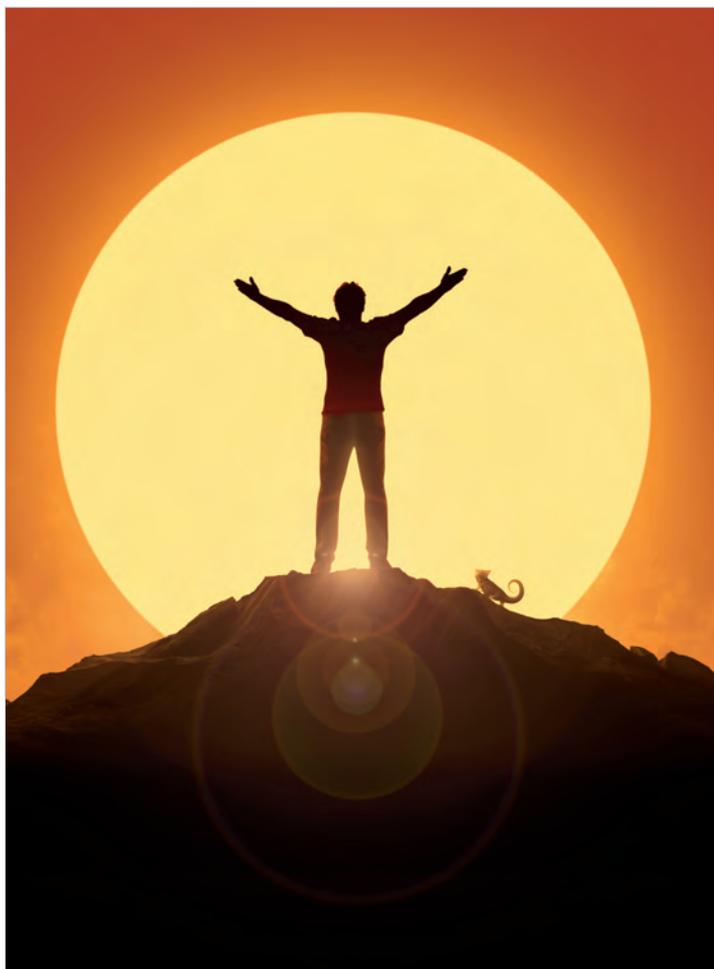
Faire la lumière

Une proposition lumière est prégnante quand elle est l'addition de plusieurs strates de perception, lorsqu'elle fait appel à ses multiples qualités, qu'elles soient physiques, psychologiques, symboliques ou esthétiques. Les réunir permet de travailler à différents niveaux de référence et de conscience



Ampoule - Photo © Philippe Berthomé

du visuel pour construire l'espace lumineux du faire théâtre. Tout d'abord, elle donne à voir. C'est l'éclairage dans sa dimension physique et concrète proposant un niveau d'éclairement ou d'obscurité, la luminosité et la pénombre sont fondamentalement liées et s'ordonnent tout au long d'une création. Les choses de la scène, les matières, les couleurs et les corps deviennent visibles et donc palpables mais aussi vite et à l'inverse peuvent être totalement



for lumen beings®

Depuis la nuit des temps, la lumière exerce sur nous, humains, une fascination magique. Elle inspire notre imagination et contrôle nos émotions. La lumière peut se faire caressante ou effrayante; elle peut nous entraîner dans d'autres univers ou allumer une flamme en nous. Certaines personnes très spéciales sont capables de susciter l'inspiration grâce à la lumière: elles en ont fait leur profession. La nouvelle gamme Cameo est à présent disponible pour ces « lumen beings ».



OPUS Series



EVOS Series



AZOR Series



F Series



ZENIT B200



ZENIT W300



Are you a lumen being?
forlumenbeings.com

DESIGNED & ENGINEERED IN GERMANY  Cameo® is a registered brand of the Adam Hall Group.



Projecteurs Svoboda et Blinder

abstraites et insaisissables. L'éclairage se transforme alors en lumière comme un magicien fulgurant qui s'amuse à faire apparaître et disparaître, à rendre la matérialité des choses incertaine, ayant le pouvoir ultime de faire apparaître les fantômes du théâtre.

Une proposition lumière est en même temps plastique, s'habillant de divers courants esthétiques ; un temps classique puis se faisant naturaliste, elle est subitement symbolique passant par l'expressionnisme et retournant en un clin d'œil au réalisme pour s'envoler vers le surréalisme puis émergeant sans crier gare de manière abstraite, conceptuelle ou se déployant telle une installation. Habitant sans cesse l'histoire de l'art, pouvant changer aussi vite qu'un courant d'air et passer d'un état à l'autre à la vitesse de la lumière, se jouant d'elle-même tel un clown enguirlandé pour venir s'éloigner ou souligner les différentes composantes de la scène. Elle vient poindre et ne peut être détachée de l'action, un compagnon de sens, un appui à ce qui se dit et se voit, accompagnant les mots, les paroles dites sur la scène, celles sortant de la bouche des personnages car quand le texte dit lumière, elle doit exister clairement et subtilement pour que la justesse que requièrent le lieu et le temps du théâtre participe à la véracité de la représentation.

Une proposition lumière est scénographique et caractérise l'espace. Parfois invisible, elle remplit la cage de scène en liant tous les éléments du plateau s'insinuant comme le fait la sauce avec les ingrédients d'une bonne salade composée. D'autres fois assumée visible, elle circonscrit et définit le lieu où se passe l'action, dans l'absolu jamais décorative sauf si choisie par nécessité, plutôt graphique s'auto-éclairant en quelque sorte, se rendant elle-même visible, autonome dans son existence. Elle est tout et son contraire étant à son maximum de puissance, de visibilité et de contradiction lorsqu'elle est complètement absente, le noir.

Une proposition lumière est temporelle et accompagne sans

répétir l'action qui compose le drame. Elle remplit de fond en comble le temps de la représentation, du début jusqu'à la fin, de l'entrée à la sortie du public. Elle est mouvante, figée, vivante, climatique, stable, lente, suspendue, *cut*, saccadée, nerveuse. Elle se construit en osmose avec la mise en scène, sans interruption, tout au long de la pièce et trace parallèlement le parti pris du créateur lumière.

Quand toutes ces qualités sont réunies et ordonnées, choisies et bien pesées, additionnées ou écartées, elle devient dramaturgique, participant à la définition du temps et du lieu, à la construction de l'action, à la résolution du drame et à la compréhension du texte. Elle contribue à l'ici et maintenant du théâtre, au croire au théâtre, à la vérité de l'instant, au réel du présent, faire théâtre c'est aussi faire la lumière.

• Discussion avec Philippe Berthomé

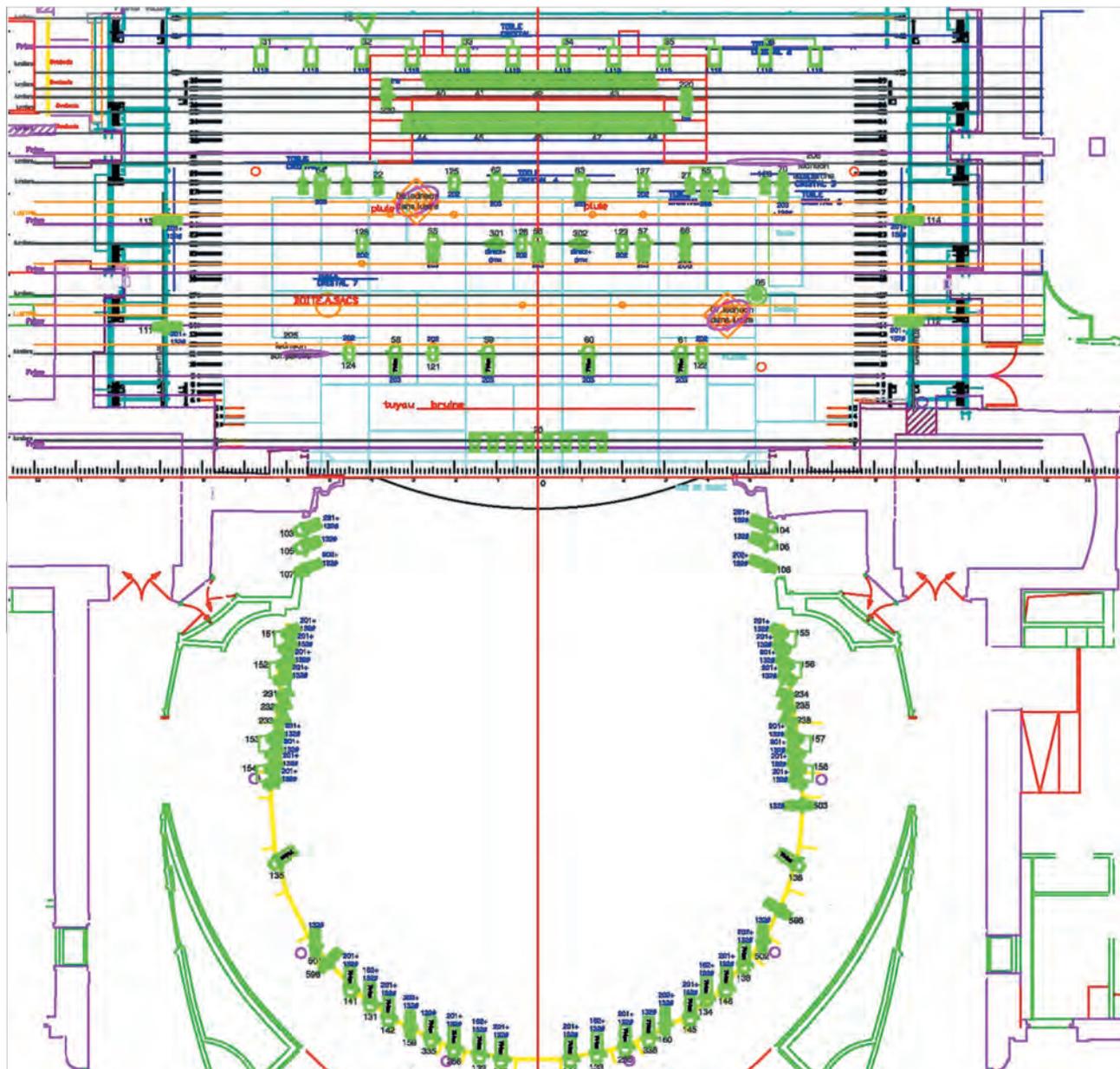
As-tu l'impression que la lumière prend en charge une partie de la dramaturgie ?

Philippe Berthomé : Oui, je le pense complètement. Elle le fait tacitement, même s'il n'y a pas besoin de faire une grande étude dramaturgique avant pour y arriver. Il faut y penser avant bien sûr mais comme il faut penser à plein de choses : il faut se nourrir, réfléchir, travailler, rêver puis il faut mettre en place, allumer, éprouver et là constater ce qui marche et ce qui ne marche pas puis rebondir, changer, modifier pour arriver au résultat final. Pour moi, elle est de fait dramaturgique.

Tu penses que la lumière est une écriture de plateau.

Ph. B. : Oui beaucoup. Une écriture de plateau et de répétition. Je crois beaucoup à cela, même si aujourd'hui tout tend à ce qu'on la pense en avance. Il ne faut jamais lâcher cette partie-là, c'est en répétition qu'il faut chercher. Je rebondis sur ce que dit le metteur en scène et du coup je me dis pourquoi il ne rebondirait pas sur mes propositions

LUMIÈRE & THÉÂTRE



Implantation des cintres - Document © Jean-Jacques Beaudouin

et souvent les metteurs en scène aiment ça, il faut faire des propositions pour qu'ils puissent rebondir. Il y a tellement de choses aussi qui peuvent arriver par accident. C'est très difficile de faire la lumière totalement sur le papier. Mais deux choses m'ont conduit à être très organisé et à prévoir le plus possible en amont : l'opéra car il y a moins de temps et on engage tellement de choses qu'il faut bien prévoir son coup et le fait qu'au théâtre les temps de répétition avec la lumière se sont considérablement réduits.

Plus tu travailles avec une équipe, plus tu t'entends, plus tu es sur la même longueur d'onde, mais à la fois plus tu cherches à te renouveler.

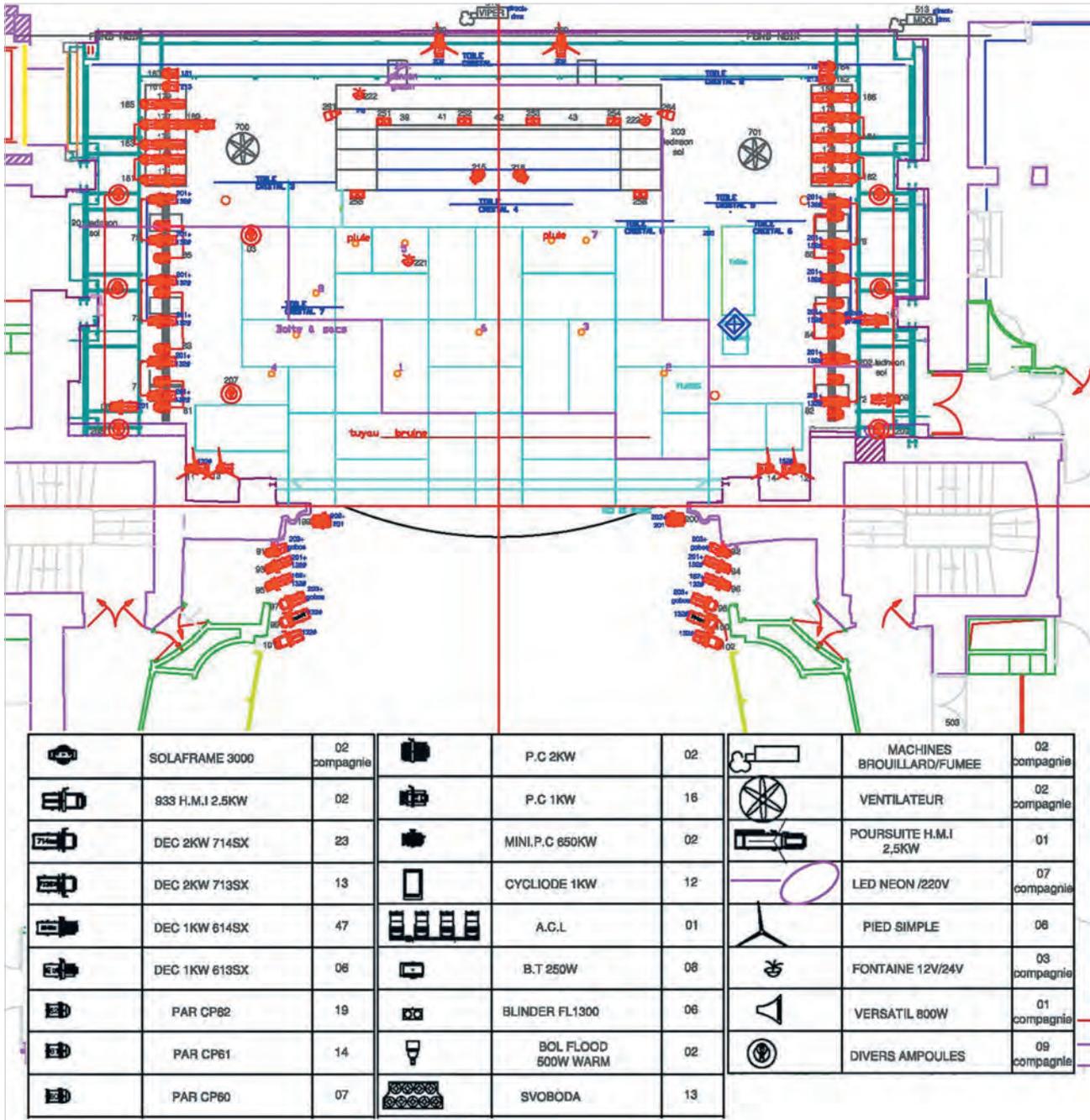
Ph. B. : Effectivement. Je n'aurais pas imaginé la même lumière sur *Un ennemi du peuple* si ce spectacle avait été le troisième de Jean-François et non pas le vingtième. Il y a des choses que l'on va retrouver plus spécifiquement mais je n'ai pas la sensation d'avoir une façon de faire différente avec Sivadier, Nordey ou Lacascade. Mon travail évolue et

ils en profitent tous. Lorsque je cherche quelque chose de nouveau, je mets souvent trois à quatre spectacles pour aller au bout et ça passe par plusieurs metteurs en scène.

Est-ce qu'on peut dire que le travail de l'éclairagiste, la création lumière sont aussi un travail d'auteur, au même titre que la scénographie, la musique et le son, le metteur en scène comme adaptateur du texte ?

Ph. B. : Pour moi c'est évident, nous sommes les auteurs de ce que l'on propose, nous racontons une histoire qui est la nôtre. La lumière raconte aussi ce qu'on lui demande. On peut encore faire du théâtre sans faire de lumière, c'est possible. Mais à partir du moment où on demande à la lumière d'être présente et de raconter quelque chose, il faut respecter la personne qui l'a créée, elle met aussi ses tripes sur le plateau. Je pense qu'il faut défendre le travail de lumière comme une œuvre, car plus elle sera considérée comme une œuvre et plus elle sera respectée en tournée.

LUMIÈRE & THÉÂTRE



Implantation du sol - Document © Jean-Jacques Beaudouin

Faire la lumière c'est quoi ?

Ph. B. : Être très ouvert, force de proposition, au service, se raconter son histoire qui accompagnera le spectacle.

Le fait d'être en poste au TNS, quel est l'enjeu pour toi ?

Ph. B. : L'idée de transmettre. C'est une école où j'étais il y a trente ans, dans laquelle je reviens pour faire des *master class*, dans la continuité de ma relation avec Nordey qui est le directeur du Théâtre et de l'École avec qui j'ai beaucoup travaillé. Nous avons collaboré à une quarantaine de pièces ensemble. Je travaille avec les régisseurs mais aussi avec les comédiens pour qu'ils comprennent ce que font leurs camarades. C'est un défi qui m'intéresse.

Qu'est ce qui fait la différence entre être régisseur et être créateur ? C'est un regard artistique, un univers, une sensibilité, de l'expérience, du savoir ?

Ph. B. : C'est tout ça : il faut rêver, être humble, avoir appris et compris ce qu'il faut apporter en tant qu'éclairagiste, mais en numéro un il faut rêver. On peut être un peu bon technicien. Si je devais choisir entre un rêveur et un bon technicien, je prendrais le rêveur. Après, si le rêveur est en plus bon technicien, tant mieux.

ORKIS

UN PROJECTEUR DE LUMIÈRE BLANCHE
ET COLORÉE DE HAUTE QUALITÉ
AU FONCTIONNEMENT SILENCIEUX
ET POLYVALENT À VOTRE SERVICE

CHAQUE COULEUR, CHAQUE NUANCE ET
CHAQUE TEINTE AVEC LE PLUS HAUT IRC



R G B A C L

SOURCE À LED 6 COULEURS EXCLUSIVE :
R+G+B+Ambre+Cyan+Lime
Exclusive Technologie HCR par ADB



ORKIS FRESNEL



ORKIS PEBBLE



Namur, un Delta en majesté

■ Géraldine Mercier

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

Architecture et philosophie. La réhabilitation du Delta, Maison de la Culture de la Province de Namur, témoigne d'une évolution saisissante portée par la pensée du tiers-lieu. Sans trahir l'œuvre originelle de l'architecte Victor Bourgeois, la superficie est passée de 4 500 à 6 000 m² en préservant une partie de la construction existante, en surélevant d'un niveau la façade en arc de cercle et en prolongeant le tout d'une somptueuse rotonde à l'avant. Ce nouveau lieu, pensé comme catalyseur d'énergies citoyennes, offre des espaces favorisant la rencontre entre les êtres. Entretien avec Philippe Samyn, architecte, et Pierre Jaubert de Beaujeu, scénographe et directeur de projet chez DUCKS scéno.

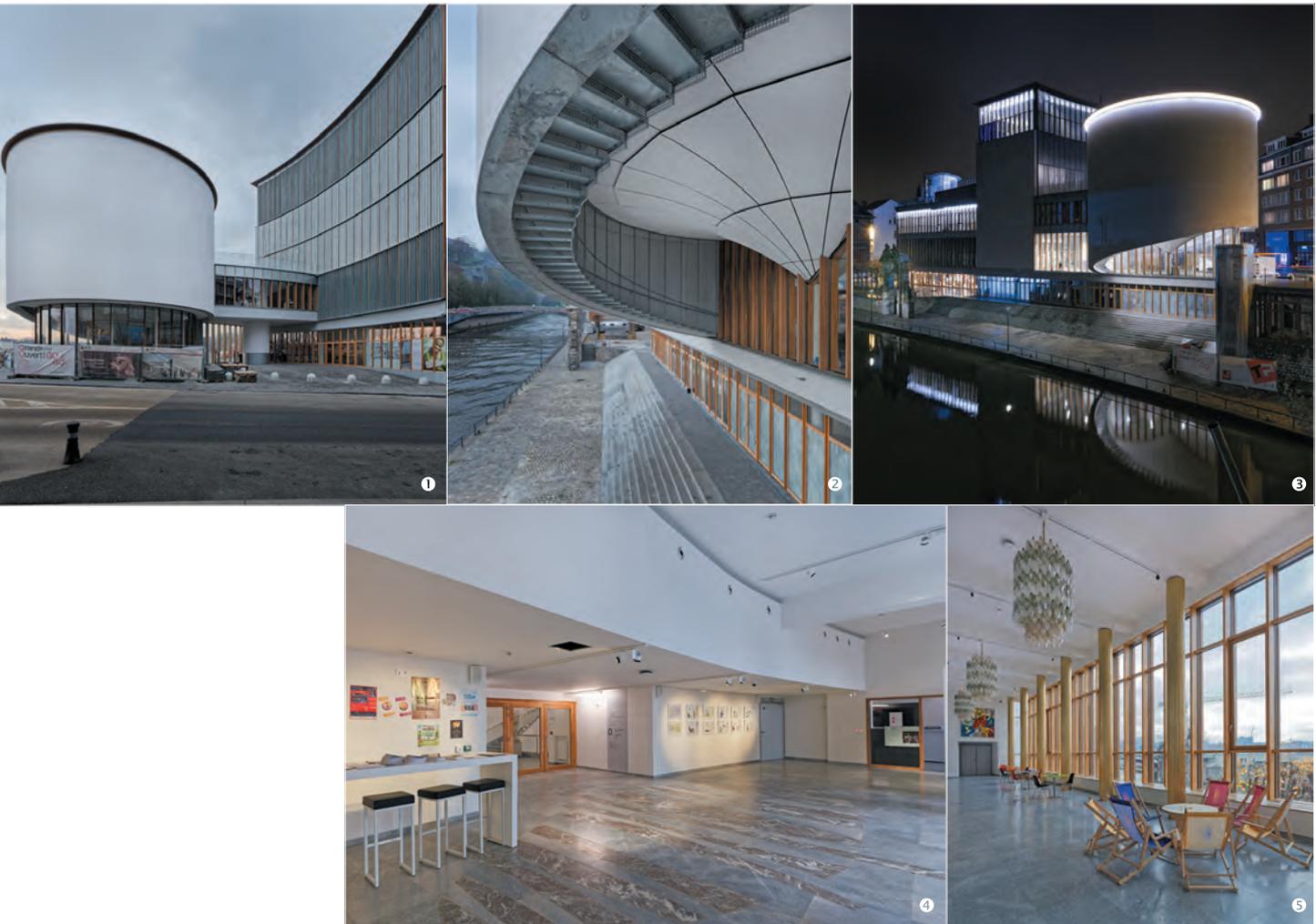


Vue extérieure, quai des Joghiers - Photo © V. Lorent Desat

Programme impeccable

Tous deux sont unanimes sur la qualité du programme. Celui-ci a pour objet la conception (architecture, ingénierie), la rénovation, l'extension et l'équipement de la Maison de la Culture de la Province de Namur, ainsi que l'aménagement de ses abords. Être un point de convergence socioculturel et devenir un lieu majeur de la culture en Province de Namur et en Wallonie, tels sont les fers de lance de ce nouvel espace culturel, "lieu pluridisciplinaire, vitrine culturelle des arts vivants d'aujourd'hui, lieu de création et d'expérimentation, espace de vie et de curiosité, la nouvelle Maison de la Culture doit être conçue pour intégrer un programme souple en lien avec l'évolution culturelle et sociétale en permanente évolution. La priorité sera donnée à des espaces souples, modulaires, facilement convertibles, ...".

Située au confluent de la Meuse et de la Sambre, à côté de la Halle al'Chair (halle aux viandes), bâtisse mosane de style Renaissance et patrimoine classé, l'implantation du lieu est stratégique. "La Province de Namur a édité un cahier des charges exemplaire. Cette complémentarité de différentes activités était réjouissante. Ce lieu est magique et a été malmené car bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale. Le bâtiment en forme de cylindre laissait devant lui un morceau de désert. Une fulgurance en arrivant sur le site, ce tambour, que j'ai implanté, m'est apparu immédiatement. Une espèce de pulsion de l'âme et de l'esprit. Quand cela vous arrive, il convient d'être prudent et circonspect. Dans ce genre de projet, je m'entoure de consultants et en particulier d'un historien, Philippe Bragard, qui m'a permis de découvrir qu'il y avait ici-même une tour au Moyen Âge. Cela m'a convaincu de son intégration dans le tissu urbain."



❶ Le parvis principal et la nouvelle extension ❷ La nouvelle extension extirpée à son soubassement ❸ Bord de la Sambre, vue nocturne
❹ Hall d'accueil principal, billetterie ❺ Le foyer bar

Le projet dessiné par Philippe Samyn s'articule autour de plusieurs lignes directrices, la qualité de l'architecture et son intégration dans l'environnement urbain, l'exploitation du paysage et l'aménagement des abords, la modularité, la mutualisation et la polyvalence des espaces, la performance énergétique et le développement durable, les normes de sécurité et l'accessibilité des personnes à mobilité réduite. Il ajoute un niveau supplémentaire à l'avant du bâtiment, une extension à l'arrière permettant la liaison du site avec la rue des Bouchers et la rue du Pont et un bâtiment cylindrique posé sur l'esplanade : le Tambour.

Circulations fluides et optimales

Trois niveaux d'exposition, trois salles de spectacle, trois studios d'enregistrement et de répétition, deux résidences d'artistes, trois salles d'animation, de formation et d'ateliers, deux niveaux de bureaux ouverts, un point culture, une terrasse panoramique, un restaurant et des commerces. Le Delta est conçu comme lieu de vie. L'accueil se fait par un grand hall lumineux, les espaces s'écrivent et se distribuent sur plusieurs niveaux grâce à un escalier de forme hélicoïdale. D'un côté le Tambour, salle suspendue dans un cylindre en bloc de béton ; de l'autre une grande salle totalement transformable autour de laquelle s'orchestrent des espaces aux niveaux supérieurs et inférieurs. Au-dessus, une immense terrasse panoramique qui comprend un espace

d'exposition. En dessous, les studios d'enregistrement et salles de réunion et répétition. Dans le prolongement vertical du hall, un point culture, des salles d'exposition dont l'une, extension du bâtiment existant, a été joliment nommée "Septième ciel". La logistique a été pensée pour des circulations optimisées. L'utilisateur étant placé au centre du projet, il est acteur de ce lieu de vie. Le lieu n'est plus réduit à un lieu de diffusion. Les abords du site s'attachent au flux des piétons. Des espaces d'animation sur gradins relient le bâti aux berges de la Sambre et aux voies vertes du chemin de Halage. La liaison avec l'esplanade s'établit par un ascenseur public. Un second ascenseur et un escalier prévoient l'accès au jardin-terrasse de l'extérieur. L'ensemble des schémas de circulation tient compte des usagers dans toutes leurs diversités (publics, artistes, personnels). Le bâtiment est entièrement accessible pour les PMR. Depuis le quai de déchargement jusqu'aux différentes salles, le cheminement des équipements et matériels est défini par des axes simples. Deux monte-charges sont liés par une circulation directe au niveau bas. Les liaisons techniques sont prévues à tous les niveaux. Les zones de réserve sont localisées afin de faciliter la circulation technique (au niveau du plateau grande salle et au premier niveau muséal). Cette dorsale traverse tout le bâtiment et relie toutes les salles, leurs foyers et les différentes liaisons verticales – artistiques, techniques et publiques – depuis la zone logistique d'une part et le hall d'accueil. "La logistique a été assez simple. Des grands axes en sous-sol permettent



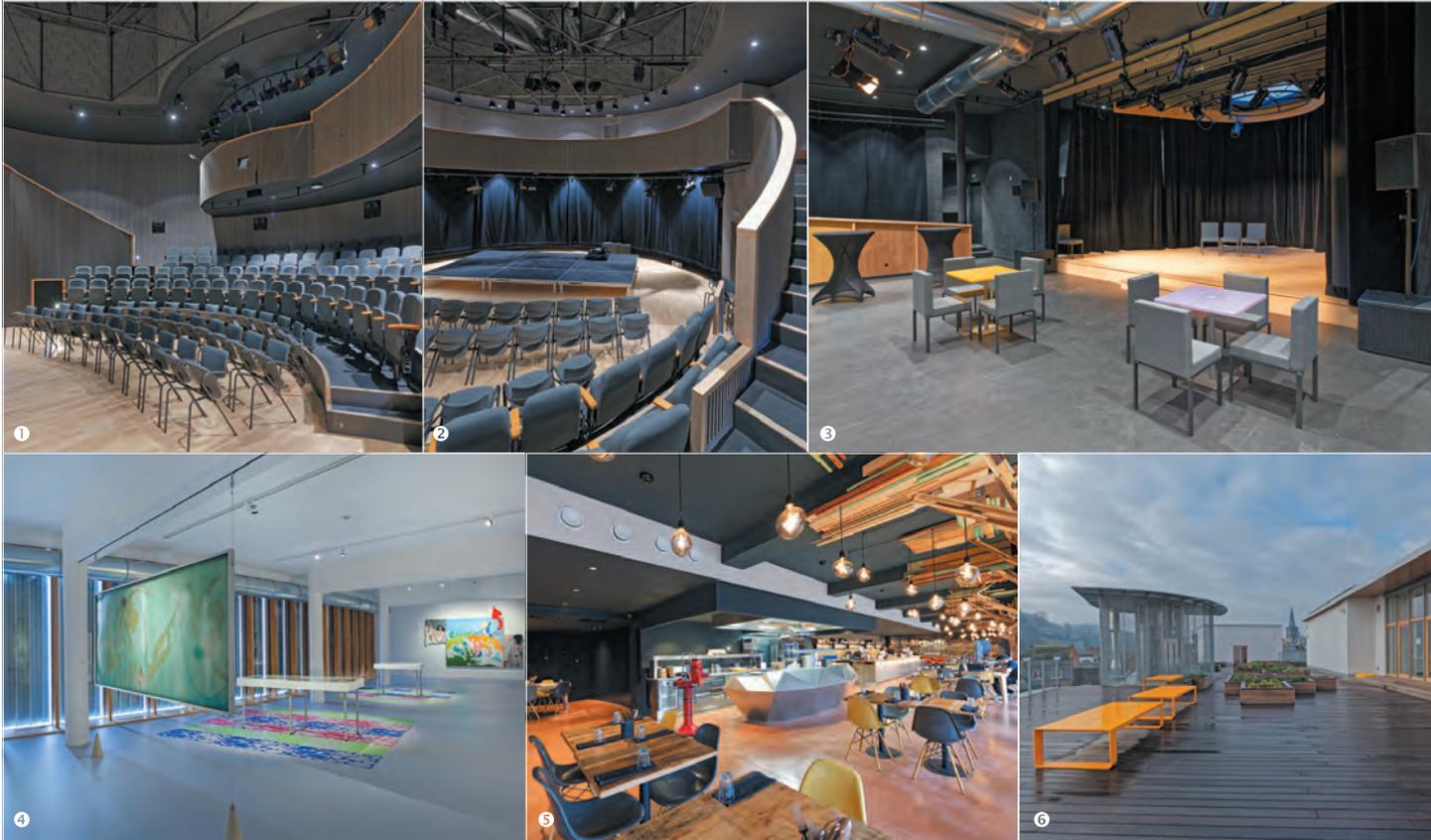
Grande salle

de relier tout le bâtiment. Il restait à trouver les circulations verticales qui nous permettraient de desservir tous les espaces dont les espaces d'exposition. C'est un gros travail dans un bâtiment existant. Tout mettre à niveau a été un peu dingue car tout était à des niveaux différents", raconte Pierre Jaubert de Beaujeu. Seul petit bémol à ces circulations, la liaison entre le grand escalier monumental et la salle Tambour. Philippe Samyn avoue avoir à corriger cet espace qu'il désigne comme un couloir technique. "Là j'ai fait une erreur. Vous imaginez ces réglementations innombrables qui s'empilent les unes sur les autres. Négocier avec la position des portes coupe-feu de manière à ne pas enclotsonner les espaces... Nous sommes en train de corriger cet espace, en laissant les portes ouvertes, en habillant un des deux murs de miroirs et en imaginant l'autre comme une gigantesque colonne Morris, en tapissant le mur d'affiches."

D'espace(s) en espace(s)

La grande salle, pensée pour accueillir de 450 (assises) à 600 personnes (debout), est totalement transformable. L'ensemble du gradin se rétracte sous la scène. "Dans l'ancien bâtiment, la grande salle était très étrange. C'était un projet qui n'avait jamais été terminé. En particulier du côté technique, le fond de scène s'arrêtait de guingois et le plateau n'était pas du tout symétrique, très court, peu profond. On se demandait comment ils pouvaient jouer. L'objectif a donc été de retrouver un plateau, des vraies coulisses, une arrière-scène. Le programme le permettait car nous pouvions récupérer quelques parcelles urbaines. Cela nous a autorisé à créer l'arrière-scène. Nous n'avons pas tellement changé le volume de la salle. Le sous-sol nous a servi à créer la logistique. Un grand axe traverse tout le bâtiment, permettant de décharger à l'arrière, de créer des monte-charges à tous les endroits où nous en avons

besoin. Pour les fauteuils, nous avons trouvé la solution de les glisser sous la scène. C'est passé à quelques centimètres car nous disposions de peu d'espace. Nous avons dû bouger le nez-de-scène afin de les stocker. La régie est un peu coincée au premier balcon mais il existe une grosse régie de projection au-dessus de laquelle nous avons accroché un balcon technique", précise Pierre Jaubert de Beaujeu. Le programme comprenait également l'intégration d'une œuvre d'art. Une fresque d'Yves Zurstrassen orne le plafond de cette grande salle. Pour le reste des matériaux, ce sont des panneaux de multiplex. Philippe Samyn œuvre, depuis toujours, pour le développement durable. "J'essaie à chaque fois d'amener des artistes dans mes projets et j'utilise des matériaux bruts. Des matériaux qui, par leurs usages, acquièrent une personnalité. Des gris purs, des marbres blancs. Je déteste les verres colorés. Le bois doit être dans sa couleur naturelle, l'aluminium brut piqué au fil du temps..." Dans cette tour du XXI^e siècle, une salle nommée Tambour peut accueillir de 120 à 150 personnes et toutes les configurations (frontales ou bi-frontales) avec un œil particulièrement attentif aux formes de cirque. "Un tambour là ferait sens pour retricoter l'espace urbain. J'avais fait mon petit devoir avant d'aller sur place, j'ai pensé tout de suite à la seconde salle de spectacle qui devait être ronde, qui pouvait accueillir la fonction cirque", se remémore Philippe Samyn. Pierre Jaubert de Beaujeu précise que la suspension de la salle n'a pas été trouvée de manière immédiate. "Elle a été longtemps située en bas, les accès et les doubles accès techniques et publics étaient un peu plus simples. Puis Philippe Samyn a eu cette idée de la poser sur un plateau et de la suspendre au milieu de la petite place. C'est devenu une œuvre et on a tenté d'organiser cela pour que tout fonctionne. On manquait de loges. C'était un peu comme une île, il y a très peu d'espaces fermants du côté public et, côté technique, c'est un peu 'short'." Le Médiateur, troisième salle située en sous-sol, se compose d'un parterre



❶ Salle Le Tambour, vue transversale ❷ Salle Le Tambour, vue longitudinale ❸ Salle Le Médiateur
❹ Salle d'exposition ❺ Restaurant Demain, Maison Gersdorff ❻ Terrasse, salle d'exposition et Septième ciel

avec la plus grande douceur possible. La reconstruction est élégante et fine, fruit d'une recherche qui travaille à dessiner la structure la plus légère possible.

Indicateurs de matériaux

Du côté des performances environnementales et du développement durable, l'architecte Philippe Samyn est tout autant un ingénieur brillant. Parmi ses recherches exemplaires, on compte les indicateurs de volume et de déplacement d'une structure architecturale, concepts numériques associés pour l'optimisation de la géométrie des structures architecturales. Il s'agit de dessiner la morphologie optimale pour une structure bidimensionnelle d'épaisseur constante. *"J'ai découvert, il y a une vingtaine d'années, ce que j'appelle les indicateurs de matériaux. Cela permet, dès les premières esquisses, de s'orienter vers la structure la plus légère, celle qui consommera le moins de matière. Et puis, par l'intermédiaire d'un étudiant, fier de montrer une coque hélicoïdale métallique à un artisan qui m'a permis de réaliser, en invoquant le poids de l'acier au kilo, que la structure la plus légère n'était pas nécessairement la plus écologique et économique mais celle qui nécessitait la mise en œuvre du minimum d'énergie. Tout cela nous permet de chercher dès les premières esquisses à savoir ce qui consommera le minimum d'énergie. On peut créer des tableaux de similitudes entre le coût des choses et l'énergie dépensée. En d'autres termes, je me délecte à tenter de faire les choses les moins chères possibles."* Façade en bambou, tôle galvanisée (car c'est un matériau 100 % recyclable), dispositif de ventelles capable d'occulter les espaces ou d'accueillir la lumière naturelle, ... Le seul élément éphémère est l'enduit sur l'isolant. Pour cette construction, l'agence d'architectes

Philippe Samyn and Partners était associée à l'entreprise Thomas & Piron. Ils n'en étaient pas à leur coup d'essai puisqu'ils avaient collaboré ensemble sur la construction de la Caserne des pompiers de Charleroi. *"Nous avons appris à nous connaître, à travailler ensemble."* Au-delà des indicateurs de matériaux, Samyn a écrit un ouvrage, *Entre ombre et lumière, transparence et reflet*, sur les bienfaits de l'utilisation de la lumière naturelle dans les constructions. Pierre Jaubert de Beaujeu souligne l'attachement de Samyn aux structures fines et chacun s'accorde sur la qualité de collaboration durant tout le chantier. Samyn remercie DUCKS scéno pour son intelligence de collaboration ; Jaubert de Beaujeu souligne la précision et la finesse de l'architecte. Pas surprenant donc que le lieu brille par son élégance et la fluidité de ses circulations. On y retrouve la simplicité rudimentaire des cabanes d'enfants et le charme des bâtisses anciennes en osmose avec la nature. Reste la question du tiers-lieu aux valeurs sociales et solidaires, ces lieux attractifs et porteurs d'une économie locale et durable. S'ils impulsent indéniablement une nouvelle configuration des territoires sur la base d'une économie locale et durable, ils sont également contestés car ils soulèvent la question de la gentrification en attirant seulement les classes dites "créatives". L'avenir nous le dira. Difficile en tous cas de faire plus accueillant et majestueux que le Delta.

Retrouvez-nous du
11 au 14 février 2020
à l'ISE Amsterdam
stand 5-U145

integrated
systems
europe

11-14 February 2020
RAI Amsterdam, NL



PROJECTEUR SUR BATTERIE

LICIAKOLOR

Le nouveau projecteur **LICIAKOLOR** réinvente l'éclairage événementiel en intégrant le meilleur du cultissime EventKolor et du célèbre Licialed. Equipé de 4 LEDs 12W RGBW 4 en 1, son corps cylindrique IP54 en finition chrome permet d'utiliser les tubes polycarbonates du Licialed. Vous l'utiliserez de manière autonome grâce à sa batterie lithium offrant jusqu'à 12h d'autonomie. Son chargeur intégré permet une utilisation en installation fixe sans endommager sa batterie. Il dispose d'un arceau de suspension et offre une compatibilité Wireless Solution pour une utilisation en DMX sans fil et RDM. Livré avec une télécommande IR et sa bibliothèque de couleurs embarquées.



www.star-way.com

 **Starway**
La magie de la lumière

Un parfait achèvement

■ Patrice Morel

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

L'architecte Philippe Samain et son équipe de maîtrise d'œuvre s'étaient fixés pour objectif principal d'arriver à lier les critères d'optimisation des espaces tout en maintenant les fonctionnalités scénographiques à tous les niveaux de l'établissement. Le pari semble avoir été tenu.



Parterre reconfigurable assis debout, pente 5 %



Grande salle, continuité au niveau de l'avant-scène

Visite commentée par Thierry Collignon (responsable technique).

Propos recueillis auprès de Willy Pestel (dUCKS scéno), Guillaume Gautier (AMG Féchoz), Laurent Javaux (Inytium), Bruno Spagna (régisseur d'exploitation).

maintien optimum des fonctionnalités scénographiques. En d'autres endroits, comme ce fut le cas par exemple pour le choix de la hauteur des garde-corps de la galerie technique de la grande salle, certaines fonctionnalités scénographiques ont dû parfois être gommées, privilégiant de fait l'intégration architecturale.

• Grande salle

L'espace scénique principal dans sa configuration initiale disposait d'une sorte de gril associé à des dispositifs d'éclairage compliqués à mettre en œuvre. La présence du pouillage en surface rendait l'installation des treuils ponctuels inextricable. La décision de dissocier le gril unique existant en deux grils indépendants offre dorénavant une grande variété d'installations sur le plan scénographique. La

Vue d'ensemble

Willy Pestel de l'agence dUCKS scéno souligne l'excellente collaboration et la grande disponibilité de l'architecte toujours prêt à trouver un terrain d'entente quant au



Grande salle, régie fermée



Cluster de diffusion sonore Adamson Metrix

fourniture d'équipes motorisées coulissantes manœuvrées par le dessus, l'adjonction des réseaux numériques performants aux anciens réseaux analogiques, la mise en œuvre de régies en salle, ... sont des critères déterminants permettant de satisfaire aux exigences techniques des productions. Le plateau finition hêtre peint en noir, détractable en périphérie, propose une aire de jeu confortable de 13 m x 12,20 m.

• Salle Tambour

Les caractéristiques dimensionnelles en première approche pourraient paraître défavorables. Dès l'entrée en salle, le rendu acoustique saisissant invite l'auditoire au silence. Les configurations par défaut, que sont le théâtre, le cinéma et le cirque, offrent cette expérience toute particulière avec une distribution des espaces qui se prête tout particulièrement au travail immersif. Le plateau technique et son aire de jeu modulable de 9 m x 7 m semblent selon les utilisateurs *"plus difficiles à prendre en charge et à maîtriser. Nous avons besoin de temps et d'expérimentation afin de trouver nos marques et d'arriver à définir l'emplacement des coulisses, l'implantation des régies, des praticables, des tentures et des passages de câbles en fonction des nombreuses configurations possibles"*.

• Salle Médiator

Cet espace expérimental de 80 places, prévu pour l'accueil de récitals et de petites formes instrumentales, se présente sous la forme frontale. Son petit plateau propose une aire de jeu principale de 6 m x 4 m se resserrant au-delà et ce jusqu'à 7 m de profondeur. L'altimétrie sous la résille tubulaire de scène s'établit à 4,20 m.

Optimisation du flux de travail

Dans l'ancienne configuration, la taille de la scène et les espaces de stockage déterminaient à eux seuls l'envergure des spectacles pouvant être accueillis dans la grande salle. La nouvelle extension gagnée sur le parking de la rue du Pont apporte cette respiration qui lui faisait tant défaut. La création de l'arrière-scène et des espaces de stockage indépendants aura permis de désencombrer les coulisses et la circulation en fond de scène qui, de surcroît, pourront être rétablies dans leurs fonctions.

• Nouvel accès décor

Dans la configuration initiale, l'accès décor situé au centre de la paroi du fond de scène ouvrait directement sur le

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

* Envoi de catalogue sur simple demande

Volver
Textiles et Matériels Scénographiques





Équipements canadiens coulissants AMG Féchoz ECM



Grande salle, niveau gril de scène

parking extérieur. Le dénivelé important à cet endroit n'avait jamais pu être réduit. Des réserves techniques prévoyaient bien l'installation d'un monte-décor qui finalement n'a jamais vu le jour. Par défaut, les éléments de grande taille devaient être acheminés jusqu'au plateau, en passant par l'entrée publique principale de plain-pied et le parterre de la salle.

La nouvelle extension prend ici tous son sens avec en outre l'installation d'un carrousel rotatif destiné au stockage des projecteurs. Le flux de livraison se trouve modifié en conséquence. Le garage situé au niveau R-1 communique sur la cour de service extérieure (rue des Bouchers) par l'intermédiaire d'une porte sectionnelle motorisée. La nouvelle aire de service couverte forme un volume tampon très appréciable. Le matériel peut y être trié à l'abri des intempéries avant d'être ventilé vers les espaces de diffusion par l'intermédiaire de la galerie de liaison en sous-sol. L'alternative consiste à engager le matériel dans le monte-charge en direction de l'arrière-scène côté jardin, des passerelles,

du gril et de la terrasse extérieure. L'équipe regrette *"que les éléments de décor de grande longueur se heurtent encore aux caractéristiques dimensionnelles du nouveau monte-charge"*.

Les réseaux scéniques

Le matériel actif est intégré directement aux sous-répartiteurs qui se présentent sous la forme de baies réparties dans les locaux techniques des espaces de diffusion et le studio d'enregistrement au sous-sol. L'ensemble est interconnecté au nodal situé en galerie technique. La distribution est basée autour d'une architecture classique point par point, livrée dans un premier temps sous la forme passive comprenant : du câblage, des patchs physiques (cuivre, optique) et des liaisons coaxiales compatibles avec le format SDI. L'activation du réseau est obtenue pour la section audio Dante, à partir de *switches* Cisco reliés aux différents



Nouvelle extension au niveau de l'arrière-scène



Garage, aire de livraison, monte-charge



Cabine d'écoute et de mixage



Studio de prise de son

terminaux (pupitres de mixage, *stage boxes*, amplificateurs) et pour la section lumière, à partir des interfaces Luminex Ethernet DMX8-MKII et consœurs. Certains cheminements dépassent les limites acceptables avec, dans certains cas, l'obligation d'avoir recours à des répéteurs.

Les équipements scénotechniques

• Grande salle

La grande salle est équipée d'une infrastructure scénique frontale isolable. Dorénavant, les régies mobiles peuvent être installées dans l'axe après la dernière rangée du parterre. L'emplacement autorise tous les types de connexion à partir d'un boîtier BAV intégré sous une trappe. Le changement de configuration assis/debout est établi à la demande. L'opération requiert 4 agents sur un service. Après dépose des 10 sièges en rives (hors gabarit) et des 8 sièges au centre (conflit avec le poteau central du dessous de scène), les poutres transversales mobiles supportant les assises restantes sont glissées une à une dans un garage aménagé sous la scène.

Le gril de charge indépendant facilite la circulation et permet la mise en place de plans motorisés ponctuels à l'aide de griffes. Des réservations sont prévues en vue de la dotation complémentaire comprenant un lot de poutrelles mobiles et de chariots porte-palans. Le gril de charge facilite les déplacements. Les guides de coulissements longitudinaux installés en sous-face du gril de marche sont destinés aux équipées mobiles motorisées AMG Féchoz. La version actuelle comprend 8 équipes canadiennes coulissantes pouvant être complétées subséquentement. Les cadres supports des équipes sont dotés, à l'avant et à l'arrière, de lisses tubulaires complémentaires destinées aux frises. Le coulissement manuel des équipes est obtenu à l'aide de tiges de commandes engagées après retrait des trapillons, au travers des passages libres du gril de marche. Les 8 porteuses doubles sont livrées pré-câblées, intégrant la distribution des lignes d'éclairage sur des prises fixes Hypra 16 A 230 V.

Un niveau en dessous, les 2 passerelles latérales se rejoignant par le fond de scène organisent l'accès au niveau de la cage de scène. Elles permettent la mise en place d'équipements mobiles complémentaires comme par exemple des racks de gradateurs mobiles. La passerelle de fond de scène supporte en sous-face une patience à commande manuelle et un écran vidéo fixe à enroulement à la polichinelle.

L'écran cinéma transonore est installé directement sous une des 8 équipes canadiennes motorisées, repoussée à la face à cette occasion.

Le gril du proscenium et sa passerelle de maintenance technique supportent les 2 équipes canadiennes fixes d'avant-scène AMG Féchoz. Les 2 points d'ancrage fixes, destinés aux enceintes de diffusion sonore Adamson Metrix, Metrix Wave et MDC2, sont directement raccordés à la dalle. Les fils d'équipées et les chaînes passent par des ouvertures aménagées au travers de l'abat-son fixe.

Un ensemble de lisses tubulaires et de perchettes mobiles facilite la mise en place des tentures de scène et des projecteurs. On retrouve ces équipements, entre autres, sur deux lignes en sous-face des passerelles au niveau des parois latérales de scène, une en nez du balcon et une en version déportée en galerie technique de salle.

L'équipe regrette l'absence d'une véritable passerelle de salle. La configuration d'éclairage de face est selon elle trop à plat et favorise les ombres portées. La hauteur du garde-corps de la galerie technique rend, selon les utilisateurs, "la lisse déportée presque inaccessible au point où l'installation et le réglage d'un projecteur 2 kW requièrent l'usage d'un marchepied à trois marches et le port d'un hamais antichute de personnel".

• Salle Tambour

Le dispositif de machinerie devait convenir à toutes les configurations. Le principe de la cerce d'éclairage semble avoir fait l'unanimité, avec ici une structure mobile tubulaire d'un seul tenant mue à l'aide de six palans motorisés synchronisés. En complément, un ensemble de lisses tubulaires et de perchettes permet la mise en œuvre de tentures et de projecteurs en fonction des installations. En configuration frontale, les régies prennent place au balcon. Des anneaux d'ancrage pour circassiens ont été implantés au sol et en sous-face du plafond de salle.

• Salle Médiator

On notera ici la faible hauteur disponible sous plafond expliquant de fait le choix pour des équipements fixes à emprise modérée. Le plancher de scène fixe en hêtre est monté sur lambourdes. Les projecteurs prennent place sur des lisses tubulaires fixes installées sur scène et en salle. Le rideau d'avant-scène réversible est monté en circuit fermé à 360° sur une patience manuelle périphérique de scène. Pour des raisons esthétiques évidentes, le rideau devrait être doublé très prochainement.

TECHNIQUE & THÉÂTRE

Matériel commun aux 3 salles :

- Pupitres lumière : Avolites Tiger Touch II
- Armoires de gradateurs : ETC Sensor 3
- Interfaces Luminex Ethernet DMX8-MKII, *splitters* Luminex Lumisplit 2.10
- Pupitre de mixage façade : Midas M32 DANTE (sauf grande salle)
- Diffusion sonore : Sequoia.Audio MDC, MDC12 (sauf grande salle)
- Pupitre de machinerie AMG Féchoz IAPI Easyscene (sauf salle Médiateur)

Grande salle

- Infrastructure scénique frontale isolable
- Régie haute fermée avec ouvrants, régie en salle (parterre haut)
- Distance de la régie au nez-de-scène : 14 m
- Régie de projection cinéma, plates-formes de poursuites
- Monte-charge : h = 2,10 m, l = 1,80 m, p = 2,75 m, charge maximale : 2 500 daN
- Carrousel rotatif pour projecteurs Systéo Industrie
- Dimensions de l'aire de jeu : 13 m x 12,20 m
- Ouverture de scène : 13 m, de mur à mur : 17,90 m
- Profondeur du nez-de-scène au lointain : 12,20 m, proscenium de scène démontable : 2 m x 13 m
- Hauteur au nez-de-scène : 1,10 m
- Plancher de scène : dalles fixes et dérapables en périphérie de 1 m x 1 m, lambourdes filantes, multiplis EP45, parement de finition en hêtre peint en noir, charges : 750 daN/m²
- Altimétries :
 - Cadre : 7,50 m
 - Plancher de la passerelle de scène : 8,14 m
 - Plancher de la coursive technique de salle : 7,65 m à 8,14 m
 - Rideau coupe-feu : 9,40 m
 - Maximale sous porteuses : 9,30 m
 - Dispositif d'occultation : 9,40 m
 - Gril du proscenium : 9,65 m
 - Gril de marche : 10,40 m
 - Gril de charge : 12,70 m
- Rideau d'avant-scène sur patience motorisée
- Rideau de fond de scène sur patience démontable à commande manuelle
- 10 équipes canadiennes motorisées AMG Féchoz ECM, 8 coulissantes (scène), 2 fixes (proscenium), vitesse fixe : 0,18 m/s, charge : 350 daN, cadres d'équipes équipés de 2 lisses tubulaires
- Distance entre les 2 passerelles latérales de scène : 13,20 m à 10,30 m
- Sous lisses tubulaires : 2 sous passerelles, 1 déportée et cintrée au balcon et en coursive technique
- Lisses murales de scène sur 2 niveaux : 3,35 m et 4,80 m, charge 100 daN/ml
- Pupitre de mixage façade fixe : Yamaha LS9 Dante, *switch* Cisco
- Pupitre de mixage mobile : Yamaha CL3, *stage box* Rio 3224-D
- Diffusion façade : Adamson Metrix, Metrix Wave, MDC-2, Lab Gruppen FP 10000Q
- Diffusion sonore mobile : Nexo PS15, LS 1200, PS10, ...
- 2 écrans motorisés (dont 1 transonore)

à enroulement à la polichinelle de 10 m x 8 m

- Projecteur cinéma numérique DLP Barco DP2K-23B 24.500 lm
- Vidéoprojecteurs Panasonic PT-DZ110X 10 000 lm, Sanyo 4200 ml
- 2 projecteurs analogiques Bauer : 1 x 35 et 1 x 35 / 16 mm

Salle Tambour

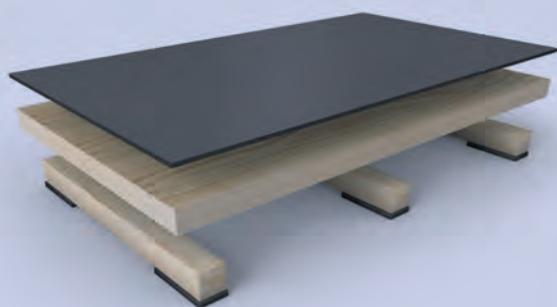
- Plateau technique en 3 configurations : théâtre, cinéma, cirque
- Dimensions du cadre de scène : 7 m x 5 m
- Praticables de scène :
 - Scène en demi-lune : ouverture de 9 m à 11 m, profondeur : 7 m, hauteur : 0,36 m
 - Tribune bifrontale, de 45 places sur 3 rangs
 - Salle à plat aligné sur le 1^{er} rang du gradin
- Accès décor *via* la passerelle publique
- Ascenseur public : h = 2,10 m, l = 1,30 m, p = 2,30 m, charge maximale : 1 500 daN
- Altimétries :
 - Sous la cerce : 6,30 m
 - Sous plafond bas : 8,20 m
 - Ancrages : 8,99 m
- Cerce mobile, course : 6,60 m, charge répartie : 7 000 daN
- 1 rideau d'avant-scène sur patience droite manuelle démontable
- Rideau de variabilité acoustique du fond de scène sur patience cintrée fixe manuelle
- Sous lisses tubulaires : 3 sous le balcon, 1 en surplomb de régie au balcon
- Lisses murales de scène sur 2 niveaux : 3,35 m et 4,80 m, charge 100 daN/ml
- Écran valise : 6,50 m x 3,50 m
- Projecteur cinéma numérique DLP Barco DP2K-19B 19 000 lm

Salle Médiateur

- Dimensions de salle : 8,60 m x 6 m (sans la rampe)
- Dimensions du cadre de scène : 6 m x 3,93 m
- Distance de mur à mur à la face : 8,27 m
- Profondeur de scène hors tout : 7,20 m
- Aire de jeu principale : 6 m x 4 m
- Plancher de scène fixe, lattes en hêtre massif
- Altimétries :
 - Sous les lisses tubulaires de salle : 4,40 m à 4,10 m
 - Sous la résille tubulaire en scène : 4,20 m
 - Sous le plafond de scène : 4,25 m
- 1 cerce tubulaire en fond de scène
- 7 lisses tubulaires de scène cintrées
- Lisses tubulaires de salle en fer à cheval (face)
- Tube support fixe de rideau de variabilité acoustique en fond de salle
- Écran store motorisé : 5 m x 4 m
- Vidéoprojecteur Panasonic PT-DZ780BEJ 7 000 lm
- BET acoustique : Altia Acoustique
- Scénographie : dUCKS scénographie
- Sous-traitant équipements scénographie, ferronnerie : AMG Féchoz
- Sous-traitant électricité réseaux scénographie : Inytium
- Fauteuils : Figueras Group

« Le plancher Harlequin Scène Système est souple et résistant. Les articulations des danseurs ne souffrent pas. »

Le plancher de scène Harlequin Scène Système équipe la salle Firmin Gémier du Théâtre national de la danse de Chaillot.



Le plancher de scène Harlequin Scène Système supporte les charges lourdes, permet les vissages multiples et convient parfaitement à la pratique de la danse.



Didier Deschamps
Directeur du Théâtre national
de la danse de Chaillot



HARLEQUIN
www.harlequinfloors.com

Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel.: +352 46 44 22
Fax: +352 46 44 40
Freephone 00 800 90 69 1000

www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

LUXEMBOURG
LONDON
LOS ANGELES
PHILADELPHIA
FORT WORTH
SYDNEY
PARIS
HONG KONG
MADRID
BERLIN
TOKYO

www.harlequinfloors.com

Les heures creuses

Ou l'art de l'abstraction dans la création sonore

■ François Vatin

Les heures creuses de Dominique Petitgand est une installation sonore pour théâtre vide. Depuis plus de vingt-cinq ans, l'auteur, comme il aime à se définir, propose des voyages sonores composés de morceaux de musique, de sons hors contexte, de bouts de phrases incomplètes entrecoupés de silences déstabilisants, tout en jouant sur les rapports de distance et le caractère propre à un lieu. Cette fois-ci, il pose ses valises sonores au T2G, le Théâtre de Gennevilliers, et surtout la grande salle dans son entier, ses allées, ses gradins et la verticalité béante de ses cintres où le public est invité à déambuler dans la cavité enveloppante et nue d'une machine résonante totale.



Les heures creuses de Dominique Petitgand - Photo © Madeleine Decaux

“Lors ça...alors ça commence
et on a p... peur...”

Une voix d'enfant diffusée dans une petite enceinte dans le gradin telle un cyborg cyclopéen nous plonge dans cette nouvelle œuvre de Dominique Petitgand qui nous invite à déambuler seul dans la grande salle vide du Théâtre de Gennevilliers, au cœur du bâtiment année 30', réinvesti par Pascal Rambert dans les années 70', pour devenir un des premiers Centres dramatiques nationaux en 1983. Même pour un professionnel du spectacle et d'autant plus pour un public lambda, il est toujours étrange et fascinant de

découvrir une salle de théâtre totalement vide, avec son plateau au plancher nu de tout élément scénographique, de tout interprète prêt à nous entraîner dans un ailleurs. Pas de lumière tamisée, de servante ou de contre-jour, tout est baigné dans la lumière blafarde des fluos plafonnés au-dessus des gradins et de l'immense cage de scène. Cette dernière est une des plus grandes de France et il est très vite tentant de s'allonger au milieu du plateau pour perdre son regard dans la forêt immense des perches vides de toute machine. Seules quatre enceintes L-Acoustics MTD115 pendent en douche au milieu des quatre murs de la scène. De ses hauteurs vertigineuses tombent en cascades des flux

AUDIO

sonores, parfois des sons d'eau tels un bruit blanc, des vents ou des musiques, créant ainsi une masse sonore qui apparaît et disparaît de façon erratique.

Respiration... "et heu... oh j'étais mal..."

Les voix de différentes personnes, entrecoupées de silences parfois assourdissants, continuent à s'interpeller entre les trois petits haut-parleurs, trois MSP5 Yamaha sur pied dont l'un est au milieu de la scène, les deux autres dans les gradins. Quand on s'assoit à côté de l'un d'entre eux, cela donne l'impression que quelqu'un parle à côté de nous, tout proche, alors que les sons sur scène dessinent un fond sonore, un plan lointain.

Aucune histoire en particulier ne semble se construire et pourtant on est curieux de découvrir la suite. On se laisse emporter tout en s'amusant de la présence d'autres personnes du public qui semblent être des sortes d'acteurs de ce tableau sonore. Peter Brook disait : *"Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé"*. Cette incarnation fait partie du jeu même si l'auteur ne voit pas cela comme du théâtre mais comme une performance artistique.

Pas de durée déterminée pour cette performance mais on comprend au bout de 45 min qu'on est revenu au début. On redécouvre alors l'objet sous un autre angle alors qu'on se déplace dans cet espace éthéré.

Alors ce qu'on réentend devient constitutif de notre propre

mémoire et induit autant d'histoires pour chaque personne, autant de fictions possibles comme aime à le dire Dominique Petitgand qui décrit ses œuvres comme des récits et paysages mentaux. À travers ses pièces sonores, il propose une histoire en creux, en devenir.

Peux-tu nous parler de cette nouvelle œuvre, comment s'inscrit-elle dans ton parcours ?

Dominique Petitgand : L'année dernière, le T2G et la Galerie Édouard Manet de Gennevilliers m'ont invité à intervenir dans le Théâtre. J'ai fait plusieurs performances, différents types de présences sonores dans les espaces traversants comme les couloirs, cages d'escalier, ainsi que différentes séances d'écoute publiques et en l'occurrence *Les heures creuses*, qui occupe la grande salle dans sa totalité.

Depuis les années 90', je réalise des œuvres exclusivement sonores dans le sens où le son n'est pas là pour accompagner une image, une performance. Je travaille sur des voix humaines, des bruits et des musiques intégrés dans des montages à but narratif.

Le support en lui-même de ces montages sonores est au cœur de mon questionnement et a pu prendre plusieurs formes telles que le disque, des créations pour la radio, des événements d'écoute dans toutes sortes de festivals, et puis les installations sonores qui font que j'interviens principalement dans le champ des arts plastiques.

Les heures creuses est une création basée sur cette idée d'un théâtre vide, dans le creux de toute programmation de représentation lorsqu'il ne se passe rien, qu'il n'y a personne, ni acteurs, ni public, ni techniciens. J'y construit un dispositif



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

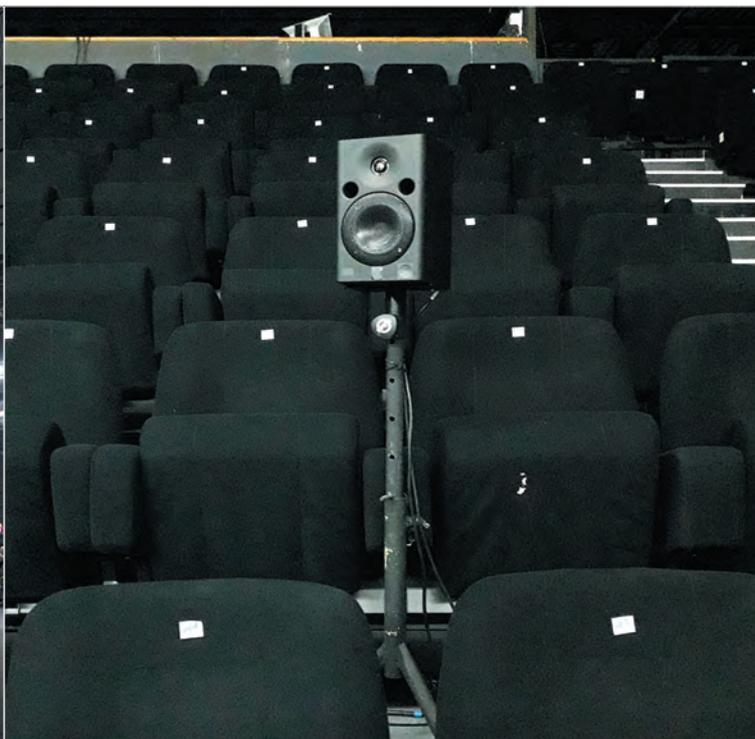
dpa-by-audio2.fr/2028



AUDIO



Les heures creuses de Dominique Petitgand -
Photo © Madeleine Decaux



Yamaha MSP5 dans les gradins - Photo © François Vatin

avec des zones d'écoute, différentes couches sonores, différents plans en jouant sur les distances, le haut et le bas, le champ diffus et le champ direct.

Ainsi, dans cet écrin qu'est la grande salle avec tout son gradin et la totalité de sa scène, je propose une pièce sonore qui n'a pas de durée définie, où le public est invité à circuler dans l'espace comme il le souhaite, ce qui induit un changement de rapport à l'œuvre même si celle-ci est cyclique et repart à nouveau au bout d'un certain temps à quelques surprises près.

Au fil des années, mon travail, qui était plus basé sur des formats d'exposition, s'est vu transformer par des formes de représentations dans des espaces changeants qui m'ont amené à travailler sur la temporalité, la spatialisation et la place de la personne qui écoute, la liberté que je lui donne dans sa déambulation. La durée est donc infinie, seulement contrainte par les horaires du lieu. Les gens sont libres d'entrer et de sortir quand ils le veulent même si on les pousse à rentrer seul pour éviter l'effet de groupe, ainsi qu'à venir sur le plateau où ils n'ont pas l'habitude d'aller.

Les sons que tu utilises viennent-ils du lieu en lui-même ?

D. P. : Non, jamais. J'ai tout un répertoire de sons, de voix et de musiques que j'amène avec moi. C'est la trame plus que la nature des sons qui est spécifique au lieu car je travaille toujours avec la même matière sonore que je redistribue en fonction du projet et de la circonstance.

Comme dans Le fil conducteur où tu remplaces certains mots d'une phrase par un son, comme une forme de censure ?

D. P. : Non, car cette pièce est un peu à part. D'habitude, comme pour *Les heures creuses*, c'est le silence qui découpe les phrases car l'enjeu principal pour moi est de mettre de la distance entre les éléments sonores grâce aux silences dont les durées varient en fonction du lieu ou du média. Il ne sera pas le même dans un disque ou à la radio. Ici on est plus

sur 5, 10 ou 15 secondes. De même, je cherche à mettre de la distance entre les sons qu'on peut entendre proches puis lointains. Rapport qu'on peut d'ailleurs inverser lorsqu'on va changer de place sur le cycle suivant !

Tout comme tu as pu le réaliser à Versailles avec Tout est bouleversé dans le bosquet du Dauphin comme un labyrinthe ?

D. P. : Oui, c'était un peu ça, mais il s'agissait plus de l'éclatement d'une parole que j'ai découpé des fois par syllabes pour l'éparpiller comme un puzzle à différents endroits comme la vocalisation d'une identité non centrée, diffractée et changeante. Ici, comme on est dans un théâtre, j'ai joué sur plusieurs séquences narratives éclatées en différentes couches. Chacun peut alors se créer sa propre écoute, faire son propre mixage. Je me suis servi de la scène comme une toile de fond où l'immense cage est comme un puits de son. On peut distinguer trois espaces : la scène, le gradin, ainsi que l'arrière du gradin comme un espace caché un peu mystérieux et inaccessible. Pourtant, on peut encore recevoir différents espaces comme quand une voix sur scène semble répondre après un silence à une autre venue des gradins. On peut aussi percevoir une voix comme un premier plan avec une musique en fond, puis inverser ce rapport en se déplaçant et la voix devient un fond sonore pas forcément distinct, alors qu'on est baigné dans la musique ou un son de bruit blanc de cascade.

T'arrive-t-il d'intervenir sur des créations théâtrales ?

D. P. : Non, je ne travaille jamais pour le théâtre, ce n'est pas mon but. D'ailleurs, j'interviens dans toutes sortes de lieux comme de vieilles bâtisses industrielles ou galeries d'exposition. Chaque lieu a sa particularité et cette salle, avant d'être un théâtre, est une architecture particulière avec cette fantastique cage de scène, avec ses gradins vides. La réception de l'œuvre par le public est chargée du fait que cela soit un lieu de théâtre, de mémoire, de texte. Tout comme l'œuvre que j'ai pu réaliser à l'Abbaye de Maubuisson était

AUDIO

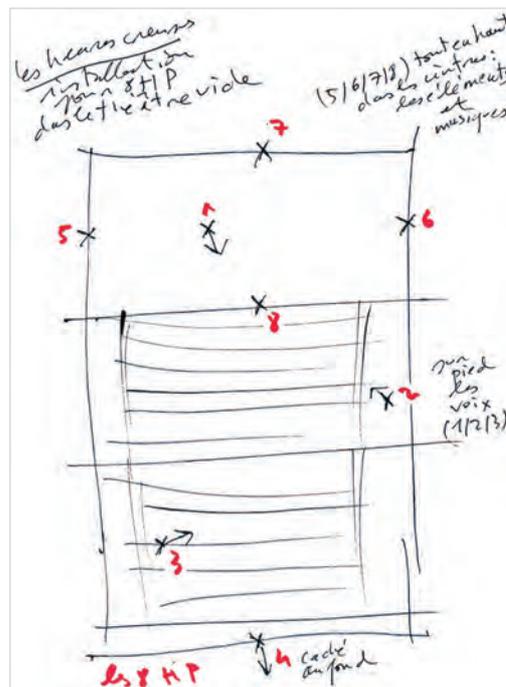
chargée de son passé religieux même si je n'ai pas composé une messe ! Au contraire, je cherche même à neutraliser cette fonction première, tout en étant conscient que le public n'y échappera pas.

Comment travailles-tu la spatialisation sonore ?

D. P. : Je ne crée pas de spatialisation sonore comme on l'entend d'habitude en termes de *surround*. Je travaille sur la mise en espace de mon matériau sonore sur différents plans. Je le conçois toujours avec peu de moyens, souvent huit sources, ce qui est plus une règle imposée qu'une esthétique propre au départ, et sans prêter spécifiquement attention à la stéréo qui est forcément déconstruite vu que l'auditeur se déplace tout le temps. Je préfère jouer sur la distance entre deux sources plutôt que de construire un réseau d'enceintes pour lier les deux. Je n'ai pas envie de remplir l'espace acoustique, je joue plutôt sur les creux et les vides. Et finalement j'arrive mieux à composer sur huit sources que sur vingt-quatre. Le nombre n'engendre pas la qualité en l'occurrence, et mon approche est plutôt minimaliste.

Je réparties mes sources en fonction de l'acoustique de la salle en plaçant les voix dans un espace peu réverbéré à l'inverse des sons d'ambiance par exemple. Et puis ce sont les contraintes du lieu qui me guident dans mes choix, pour ce qui est du matériel utilisé entre autre.

À partir de là, je dessine une trame dans laquelle chaque zone joue des rôles particuliers.



Croquis - Document © Dominique Petitgand

Fictions possibles

Que cherches-tu à raconter à travers ces montages sonores ?

D. P. : Je ne cherche pas à raconter, à dévoiler une histoire bien définie. Au contraire, mon but est de générer plusieurs histoires possibles chez chaque auditeur en donnant une partie des éléments. Ouvrir le plus possible la pensée, l'imaginaire, la mémoire mais aussi l'inconnu, provoquer l'émotion au service de quelque chose que je ne peux nommer moi-même ! Pour autant, mes œuvres sont très construites, avec des architectures bien définies basées sur des silences maîtrisés, une rythmique, des répétitions et des cycles qui ne jouent jamais sur l'aléatoire et l'improvisation. Elle est finie pour moi lorsqu'il y a un maximum de possibles dans la narration. Et pour cela je procède par soustraction, comme pour ces voix que j'enregistre puis redécoupe jusque dans les mots, en coupant la fin d'une phrase par exemple. J'enlève les noms propres, certains verbes ou mots pour cadrer un élément précis hors contexte. C'est par cette abstraction que le public recrée lui-même ce contexte, se réapproprie l'histoire.

Tu travailles beaucoup sur le suspens, sur une forme de peur métaphysique ?

D. P. : C'est l'autre partie du processus de montage sonore qui consiste à capter l'attention du spectateur en créant du suspens pour lui donner envie d'écouter la suite malgré une narration plutôt abstraite. Plus que sur le fantastique, je préfère travailler sur l'énigmatique que certains trouveront banal quand d'autres y verront de l'étrange. Comme ces voix qui évoquent une peur que l'on ne comprend pas, peut-être une peur d'être bloqué quelque part alors qu'au final on devine que cela est anodin. Je joue ainsi sur l'ambiguïté, toujours sur le fil d'une interprétation possible pour créer un sentiment profond qui touche à l'intimité. J'aime à penser que ce sont des fictions possibles.

Pour dynamiser la narration, je joue aussi sur la discontinuité des flux, surtout au plateau avec ces ambiances sonores

continues qui s'arrêtent sans raison, qui reprennent alors que les voix entrecoupées se répondent à travers l'espace du Théâtre. Ce montage syncopé crée des affects particuliers chez chaque spectateur.

Je compose mes œuvres avec tout un matériau sonore que je réarrange en fonction de la trame, le dessin dont j'ai déjà parlé. Je me sers de certains montages déjà existants ou inédits lorsque je travaille chez moi, puis je vérifie mes intuitions lorsque je fais mes essais dans la salle, ce qui se révèle assez simple dans un théâtre où l'acoustique est étudiée pour ! Je choisis aussi les haut-parleurs en fonction de la nature des sons : de petite taille pour une voix et à hauteur d'oreille par exemple, et qu'on puisse s'en approcher, tourner autour. De même, une voix c'est un seul haut-parleur qui peut répondre à d'autres suivant des axes particuliers, alors que les nappes sonores seront réparties sur plusieurs sources. J'aime aussi placer des sources derrière des portes pour créer du mystère, tout comme ici avec ces sources inaccessibles situées derrière le gradin.

C'est la première fois que tu crées dans un théâtre ?

D. P. : Non, j'ai déjà joué à la Comédie de Caen mais cela était plus modeste, et puis je fais aussi des performances de type concert dans l'obscurité. Mais ici l'enjeu est que les gens soient libres de circuler ! Cela m'intéresse que chacun fasse son propre parcours, se crée son espace mental.

Cette expérience inédite est le support d'un long récit ouvert et pluriel, d'une fiction possible, sans durée fixe et à l'humeur changeante, jouant de la liberté de notre écoute, de notre attente, de notre peur ou de notre mémoire.

Par ses montages en creux, Dominique Petitgand met en évidence le pouvoir de l'abstraction sur notre imaginaire et sur notre potentiel à créer des histoires à partir de la mémoire. Il questionne le mouvement même de la construction de la pensée et du langage. Ce qui n'est pas inintéressant lorsqu'on travaille sur le sonore au théâtre !

Ce sont des expériences fascinantes à vivre que je vous conseille de découvrir sans hésiter à travers ses enregistrements et lors de ses performances *live*.

Un directeur technique très à cheval

■ Gabriel Guenot

Toutes les photos sont de © Gabriel Guenot

Zingaro, le théâtre équestre inventé par Bartabas, en tournée pour son dernier spectacle *Ex Anima*, a fait étape aux Nuits de Fourvière. Un chapiteau de 40 m accueillant 1 300 personnes, une quarantaine de chevaux, une équipe de trente personnes en exploitation, quinze jours de montage, le projet est d'ampleur, bien qu'habituel pour cette compagnie qui sillonne le monde depuis près de trente-cinq ans.

Le pilotage de ce défi technique est assuré par Hervé Vincent, directeur technique de la Compagnie. Un "bordel notoire" comme il le désigne, balayant du regard ce vaste campement de plus de 25 000 m², installé dans le Parc de Parilly, en banlieue lyonnaise. Carrure imposante, look de *biker* sans concession, il partage avec plaisir sa passion pour cet univers unique.



Le grand chapiteau : 22 m de haut, 40 m de diamètre, 1 300 places

Tu es revenu à la direction technique de Zingaro depuis peu, c'est une addiction ?

Hervé Vincent : Je me suis intéressé aux chapiteaux au tout début des années 90'. À cette époque-là, il n'y avait que très peu de gens qui tournaient en chapiteau théâtre : les Footsbarn, Plume, Archaos, Zingaro, ... Puis les choses se sont structurées. J'ai participé à la création du Centre international du théâtre itinérant. Je suis arrivé à Zingaro en 2002, sur *Loungta*, pour y rester jusqu'en 2011 où j'ai fait une interruption pour l'Opéra de Nancy. Je n'avais pas prévu de repartir dans les chapiteaux, c'était très confortable l'opéra et c'était un beau challenge de me dire "est-ce que je sais le faire"... J'y suis resté six ans mais j'ai été tenté par le fait de revenir mettre les pieds dans le "chap". Attiré par une espèce de liberté, un état d'esprit, même si c'est plus contraignant ; à l'opéra tu n'as pas à t'occuper de la chasse d'eau qui ne

marque pas. Ici, à ce poste, je fais de la direction technique, de la régie générale, du petit bricolage, c'est une charge multiple. C'est un gros vélo, une grosse machine, donc il faut tout le temps pédaler, pour avancer. Si tu ne pédales pas, tu tombes.

C'est aussi important d'être lié à un metteur en scène. Dans ma vie professionnelle, j'ai rencontré deux metteurs en scène absolument superbes et l'un s'appelle François Tanguy du Théâtre du Radeau, un monsieur qui m'a énormément appris. Et puis je travaille avec Bartabas parce qu'il pose des défis tout le temps, dans la précision qu'il demande. Il y a toujours quelque chose à inventer, il arrive avec la question à laquelle tu ne t'attendais pas, la demande à laquelle tu ne peux pas répondre parce que ce n'est pas la chose qui était prévue. C'est quelqu'un qui a le chic pour te prendre à contre-pied. Tu es dans ta garde à gauche et hop, il a changé de côté. Cela



Une loge pour l'échauffement

demande de toujours faire fonctionner tes méninges dans un sens de production, de créativité, d'économie, parce qu'on est dans des économies difficiles, parce que c'est une grosse machine qui est largement autonome dans son fonctionnement, c'est lourd. Les chevaux ne vont pas à l'hôtel, ne prennent pas de vacances. Pour Bartabas aussi c'est une discipline de fer.

Comment s'organisent les créations de Bartabas ?

H. V. : Ça se passe généralement au Fort d'Aubervilliers, la maison mère, l'endroit où on a notre Théâtre en dur, un type L, de 650 places. On a le CTS pour les tournées et on a aussi un type L qui est à l'Académie équestre de Versailles. À Aubervilliers, on y fait les créations et on y joue généralement tous les hivers. Pas cette année puisqu'on a fini la

la filièrè

CENTRE NATIONAL DE FORMATION

CFPTS

CFASVA

COMPÉTENCES ET MÉTIERS TECHNIQUES

SPECTACLE VIVANT, ÉVÉNEMENTIEL
CULTURE, LOISIRS, TOURISME...

De la formation initiale
à la reconversion
Qualification
Perfectionnement
Parcours modulaires
À la carte pour les
entreprises

L'offre de formation 2020
est en ligne !

**Nouvelles formations
en apprentissage !
Régisseur vidéo
Régisseur général**

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



îledeFrance





1



2



3

1 Un des deux chapiteaux de 18 m de diamètre 2 Espace de détente 3 Des box dans le chapiteau de 18 m

tournée à Toulon le 25 décembre. Je suis parti de chez moi depuis le 13 mars, la maison ne s'arrête jamais.

C'est la saisonnalité de la compagnie, vous rentrez vous "mettre au chaud" l'hiver ?

H. V. : Là-bas aussi on vit dehors, on vit en caravane l'hiver ... Ce n'est pas un vrai Théâtre... C'est un paradoxe parce que c'est une grosse machine, mais en fin de compte on travaille avec très peu de gens, comme une petite compagnie. Ici en exploitation, l'équipe technique comprend une jeune assistante et quatre techniciens : son, lumière et deux plateau, un à chaque porte.

Pour l'installation, je fais venir une partie de mon équipe qui ne fait que le montage et le démontage, toujours les mêmes. Ils font autre chose le reste de l'année mais ils se doivent, aux dates que je leur donne, d'être avec nous, c'est une espèce de contrat moral, "topé au cul du camion". Cela se perd de plus en plus cet état d'esprit, c'est pour ça que je dis que je deviens un vieux con... un peu vieux pour faire ce métier-là.

Combien de temps durent les créations ?

H. V. : On attaque la scénographie, selon l'ampleur, une bonne année avant ; l'expression de l'idée, le travail, le temps de chiffrer et pour Bartabas de se construire ses images.

Les répétitions au plateau durent quatre à cinq mois. C'est généralement tout l'hiver, cela dépend si on a vendu des dates ou pas. On essaye de finir un spectacle et d'en recommencer un.

On fait la première à Aubervilliers, et dès qu'on l'a créée on réinvente une scénographie pour le chapiteau : on voit ce qui est réutilisable, on reconstruit des choses, ou alors on anticipe, on adapte des éléments de scénographie pour Aubervilliers, qu'on a construit pour qu'ils aillent sous chapiteau. Parce que généralement on démonte à Aubervilliers (le scénique, la lumière) et on part en tournée dans la foulée. On s'accorde juste une petite période d'adaptation du décor sous le chapiteau, dans la première ville qui nous accueille.

Tout cela est lié au processus de création, au mécanisme de production. Je dois donc évaluer techniquement dès le départ si cela pourra s'intégrer sous le chapiteau ou pas, et tenir compte des contraintes liées aux chevaux.

On reste dans des scénographies contraintes par la piste...

H. V. : On est dans le cercle ! Mais je t'invite à voir tous les spectacles de Zingaro, à chaque fois les inventions qui ont pu être faites autour du cercle. Bartabas l'a exploité encore

DIRECTION TECHNIQUE

et encore, jusqu'à une scénographie où on a mis le public au milieu, sur une tournette de 16 m, dans *Darshan*. Sur *Calacas*, il y avait une piste pour les chevaux en bas et des chevaux en haut, derrière le public, qui galopaient sur une piste installée sur la dernière portion du gradin. Pour avoir suffisamment de hauteur, on a dû relever les murs, on est passé de 5 m à 7 m : les entourages, les mâts, les poteaux de tour, tout a été rehaussé en même temps. On a changé aussi la toile de toit puisque les contraintes de charge ne sont plus les mêmes. C'est presque un nouveau chapiteau.

Tu me parlais de la piste, pour laquelle il y a beaucoup d'exigences. Le sol est préparé en amont ?

H. V. : Cela dépend des spectacles. On a eu un spectacle où les chevaux galopaient à fond et on fabriquait carrément un trottoir, au sens propre, pour chaque lieu. Je montais des éléments de piste que j'amenais, on faisait rouler un concassé, un petit bitume dessus, je recréais des angles au centimètre près en bitume, pour que les chevaux puissent, par la vitesse, ne pas tomber. Ceux qui faisaient l'asphalte devenaient absolument fous parce que je repassais derrière eux avec des gabarits.

Cette piste-là est moins compliquée, les chevaux sont en liberté, il n'y a pas de voltigeurs donc il y a moins de contraintes. On a simplement un système de moquette, il ne faut jamais qu'ils trébuchent. On doit inventer un système de sol prompt à recevoir cette moquette et ce sable, pas trop de trous, pas trop d'accidents, ... C'est parfois la façon de travailler la terre, parfois des systèmes de terrassement, à chaque fois il faut inventer un système en tout cas pour arriver au même résultat et pour que d'aucune façon un cheval ne puisse trébucher. À la vitesse à laquelle les chevaux se déplacent, une chute est catastrophique.

(Un accident s'est produit en août 2019 à Bordeaux. Un poney a chuté violemment en plein tour de piste, lors d'une représentation, et a dû être euthanasié).

Il y a également d'importantes contraintes liées au chapiteau ?

H. V. : C'est la troisième fois qu'on vient sur ce terrain-là. La première année, je n'étais pas là, ce fut catastrophique à cause de l'eau et des inondations. Depuis, le terrassement a été fait, on a essuyé des gros orages dès le départ et tout s'est bien passé. C'est l'aménagement que les Nuits de Fourvière ont fait pour accueillir les chapiteaux : un stabilisé, c'est-à-dire un petit concassé pour monter, rouler, stabiliser, et un petit stabilisé drainant.

On a quatre plots béton à l'endroit de nos mâts qui ont été faits la première année, à cause des descentes de charge. Le terrain était trop meuble pour les accepter, elles sont énormes : avec les mâts de 22 m, le pont lumière, une partie de la force sur la toile qui est exercée sur le mât et mes reprises de haubans, au final, par grand vent, on arrive à avoir jusqu'à trente tonnes de descentes de charge. Pour le gradin, je n'ai pas du tout les mêmes exigences puisque je dois avoir 500 kg au m², et avec des plaques de répartition je deviens très léger au poinçonnement.

Pour le chapiteau, je fais des essais de plaque et des tests à l'arrachement à chaque montage.

Vous vous déplacez avec tout le matériel technique, est-ce une nécessité ?

H. V. : Je demande un point d'eau et une armoire électrique 400 A, et pour tout le reste, je suis autonome. J'ai le nombre de départ pour alimenter tout le scénique, et même les caravanes si besoin. On vient avec nos projecteurs, notre jeu d'orgues, notre son, je ne demande pas une rallonge, pas un matériel. Je demande un terrain !



Dans le grand chapiteau, un des 4 mâts et structure d'accroche

C'est ce qui permet de remonter le spectacle de la même façon, dans les mêmes conditions, et c'est très important pour déranger le moins possible les animaux. On a besoin que les chevaux soient toujours à la même place, au même endroit. Toute l'implantation est fixe, tous les emplacements des dégagements. Les deux manèges et les deux écuries se posent pile poil à la même place. C'est paradoxal, on se balade partout avec eux, mais en même temps on essaye de refaire les choses à l'identique pour les effrayer le moins possible. Avec notre propre matériel on est sûr de ce qu'on fait, on a un kit clé en main. Au douzième jour de montage, on a un jour de répétition et ça roule.

Pendant le spectacle, les chevaux sont tous en même temps dans les manèges, qui servent de coulisses, en attente de rentrer sur scène ?

H. V. : Il y a un ordre, toute une gestion, comme pour un grand prix de Formule 1 : un qui va chercher un cheval, un qui court, un qui échauffe, un autre qui monte, ... c'est la responsabilité des écuries. On a un groom, cinq palefreniers, dont la responsable d'écurie, et cinq cavaliers qui s'en occupent aussi, soit une dizaine de personnes en tout.

On a aussi deux régisseurs plateau, aux portes, qui règlent, fournissent des informations, ouvrent et ferment les portes, ce qui est très important pour les chevaux. Nos portes sont comme des tops de machinerie ; à l'opéra on a les cintres, les envois des effets, ici ce sont les portes qui régulent, il y a des conduites de portes, comme les entrées/sorties au plateau.

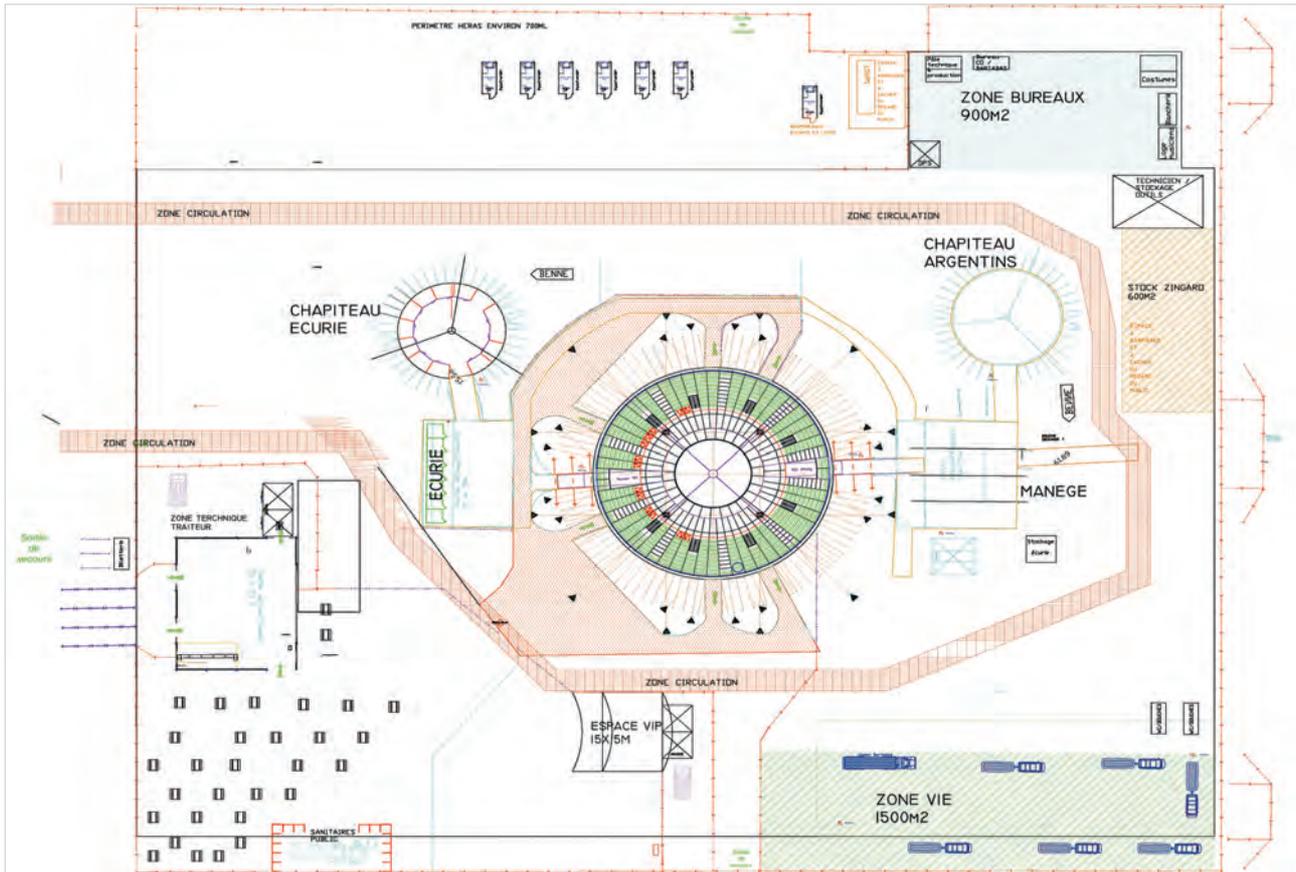
En plein épisode de canicule, les températures étaient élevées sous le chapiteau.

Cela affecte-t-il les chevaux ?

H. V. : Ils sont fatigués, comme nous, quand il fait trop chaud. Beaucoup de choses sont basées sur le jeu, c'est très important le côté ludique, les chevaux jouent aussi. Ils peuvent être un peu abrutis par la chaleur.

Mais le vrai problème pour les chevaux ce sont les choses intempestives, les téléphones, les bruits et les lumières. Si on veut que les choses se passent bien, pour que les chevaux puissent jouer, il faut qu'ils soient en confiance sur le lieu.

DIRECTION TECHNIQUE



Plan lumière - Document © Zingaro

C'est d'ailleurs pour ça que quand on fait le montage, on est toujours tributaire de ce que font les chevaux. Quand ils arrivent, après le montage, théoriquement on ne peut plus faire de bruit, de choses polluantes. Tout doit être exactement à sa place, bien rangé, bien en place. Tu ne peux pas faire comme avec des comédiens, "je ne t'ai pas mis de marche pour le moment, je t'ai mis un petit escabeau parce qu'on est en train de refaire l'escalier". On n'a pas cette souplesse. On ne peut pas travailler pendant que les chevaux travaillent, mais on doit rester attentif, disponible.

On te voit avec un mégaphone haranguer la foule à l'entrée, pour lancer le spectacle.

Une bonne manière de continuer à être "dedans" ?

H. V. : Pendant le spectacle je m'occupe de toutes les évacuations des gens malades, des problèmes aux portes, des pannes, des soucis électriques. Je passe de directeur technique à régisseur général. Je suis d'astreinte à tous les spectacles. Dans *Darshan*, je passais, déguisé en hippopotame et en tutu. Sur *Battuta*, un cavalier s'était blessé, j'étais moins corpulent que ça, mais déjà bien tatoué, et je faisais un striptease à sa place... Cela ne me dérange pas de participer au spectacle, à partir du moment où j'ai une oreillette et que je peux encore suivre ce qu'il se passe... Tu fais partie d'un spectacle, tu ne te poses pas la question "est-ce ma tâche ou pas ?", s'il y a quelque chose à faire.

C'est une bonne chose que j'ai fait de l'opéra à la fin de ma carrière. J'aimais bien collaborer avec plein de gens sur des projets géniaux, l'international. Artistiquement, c'est intéressant si tu joues le jeu, avec les équipes artistiques, si tu t'amuses à devenir complice avec le décorateur ou le metteur en scène qui amènent des idées loufoques.

Si j'avais commencé ce métier par l'opéra, je pense que je

ne ferais plus ça, je serais mécanicien moto ou tatoueur. J'ai essayé d'expliquer à des gens que j'avais rencontrés, en sortie d'écoles d'ingénieurs, qui je crois ont eu beaucoup de difficulté à comprendre ce que je voulais dire. Je rencontre des gens qui effectivement, par leur formation et par le cursus qui les a amenés à faire ça, n'ont pas forcément le goût du spectacle, ils ont le goût de la direction technique. Je préfère l'idée d'être "de spectacle technicien", et non "technicien de spectacle". Parce que je pense que la priorité c'est le spectacle, et je me fiche d'être technicien ou quoi que ce soit d'autre, l'important c'est ce qu'on peut faire et à quel endroit. Il y a une espèce d'enjeu, la chose la plus importante ce n'est pas de faire ton métier de directeur technique, c'est de faire en sorte que le spectacle existe... Est-ce que tu préfères être dans un bateau de croisière ou dans un petit voilier où il va falloir que tu fasses un peu la bouffe et un peu contrepois, et si en même temps tu peux tenir aussi un quart...

Il y a le spectacle et il y a le bonhomme, bien évidemment. S'il n'y avait pas la qualité de Bartabas... Tu ne tiens pas dans une compagnie comme celle-là si tu n'as pas une certaine admiration pour le metteur en scène, pour son travail, et en même temps une satisfaction à voir le spectacle qui se fait, d'amener tout ce que tu peux pour que ça se fasse.

On peut dire que tu gommés un bout de ta vie pour faire en sorte de faire avancer le projet de quelqu'un d'autre, mais du coup c'est aussi un projet qui t'appartient, puisque tu es dedans. C'est un projet de vie, tu fais avancer des choses.

UNRIVALED

Redfinissez les standards de l'éclairage théâtrale

Retrouvez-nous au salon JTSE 2019 stand 109



chauvettheatre.eu

OVATION

CHAUVET
PROFESSIONAL

L'Espace André Malraux à Chambéry

■ Mahtab Mazlouman

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

La dernière Maison de la Culture, l'Espace André Malraux, a été construite à Chambéry. Elle a créé l'événement à son inauguration, significative par son échelle, son rapport urbain, son architecture mais aussi comme l'achèvement du rêve d'un homme et la fin d'une utopie. Trente-trois ans après, une rénovation s'imposait. Le lieu délaissé depuis des années se réveille. Il fait peau neuve par des interventions ciblées et intelligentes et redevient un vrai outil pour public, artistes et techniciens. Retour avec Xavier Fabre, Marie-Pia Bureau et Philippe Lacroix sur le nouveau projet.



Façade Nord, parvis et entrée publique

La construction des Maisons de la Culture représentait la matérialisation de la politique d'André Malraux basée sur la concrétisation de l'idéal de la démocratisation culturelle. Ces "cathédrales de l'avenir" ont aussi été à l'origine d'un mode de collaboration entre État, collectivités locales, associations locales et artistes, ainsi qu'un renforcement et une extension de la décentralisation dramatique. La mise en place des premières Maisons de la Culture apparaissait comme l'un des moyens pour l'État d'accompagner l'urbanisation et l'industrialisation par un maillage de territoire. Elles abritaient les formes de la culture sous tous leurs aspects, ce qui excluait toute spécialisation. Si à l'origine la présence de la salle de théâtre n'était pas obligatoire, très vite, il est devenu évident qu'un complexe culturel

devait s'organiser autour de deux salles de spectacle. La polyvalence s'appliquait aux formes d'activités et se traduisait dans l'architecture. Le programme figé et le cahier des charges déterminé, c'est un même modèle qui devait être multiplié. Sur quatre-vingts Maisons de la Culture, seules douze ont été construites. La conception, l'utilisation et le coût de fonctionnement au détriment de la création mirent un terme, avec le temps, à ce rêve ambitieux.

La dernière Maison de la Culture

L'Espace André Malraux à Chambéry n'a été inauguré qu'en 1987, alors que Chambéry avait été inscrite sur la liste en



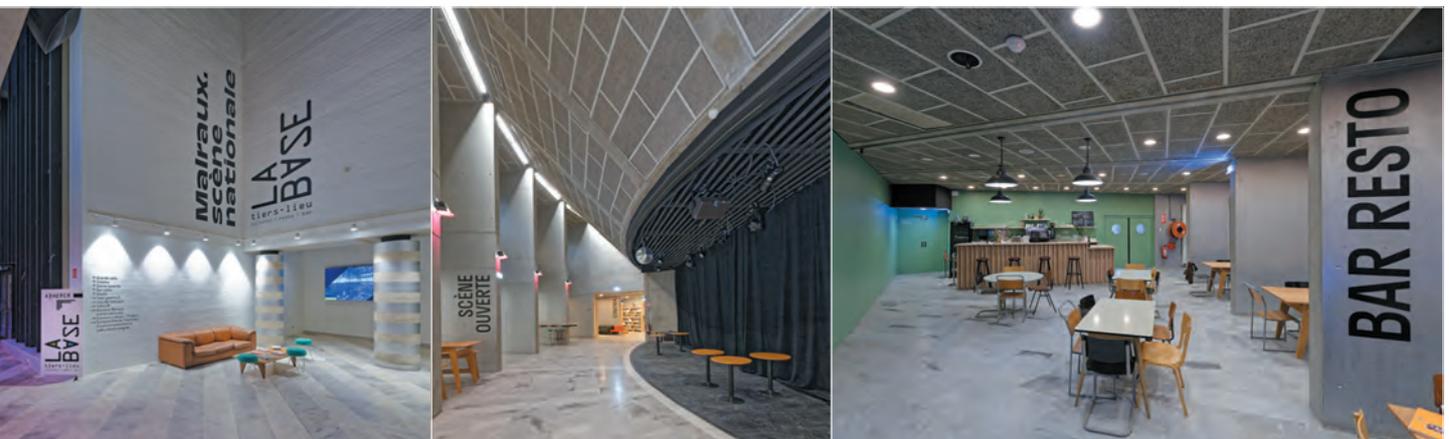
Façade Est, entrée principale

priorité par son maire Pierre Dumas en 1964. La Ville a dû attendre 1977 pour qu'une décision concrète de construction soit prise de lancer un projet architectural. L'hésitation à propos du site d'implantation du bâtiment retarda la décision des choix du projet et du maître d'œuvre. En 1982, un concours est lancé et le projet de Mario Botta, à l'époque un jeune architecte tessinois en pleine ascension, a été choisi, associé à Igor Hilbert (Betecs) pour la scénographie. Le projet avancera pendant des années à un rythme tantôt accéléré, tantôt ralenti – il y aura même des arrêts – réglé sur les changements politiques successifs de la municipalité.

L'Espace Malraux représentait un enjeu urbain puisque le quartier de Chambéry-le-Bas se retrouvait en bordure de la ville historique, marqué par des vestiges du passé, avec notamment, la présence de la caserne Curial construite au début du XIX^e siècle et témoignage austère de l'époque napoléonienne. Ce projet faisait partie d'une opération d'aménagement mixte – logements et équipement culturel – dessiné par Henri Ciriani. Ce qui devait être le pivot d'une

requalification de ce quartier n'a jamais été achevé.

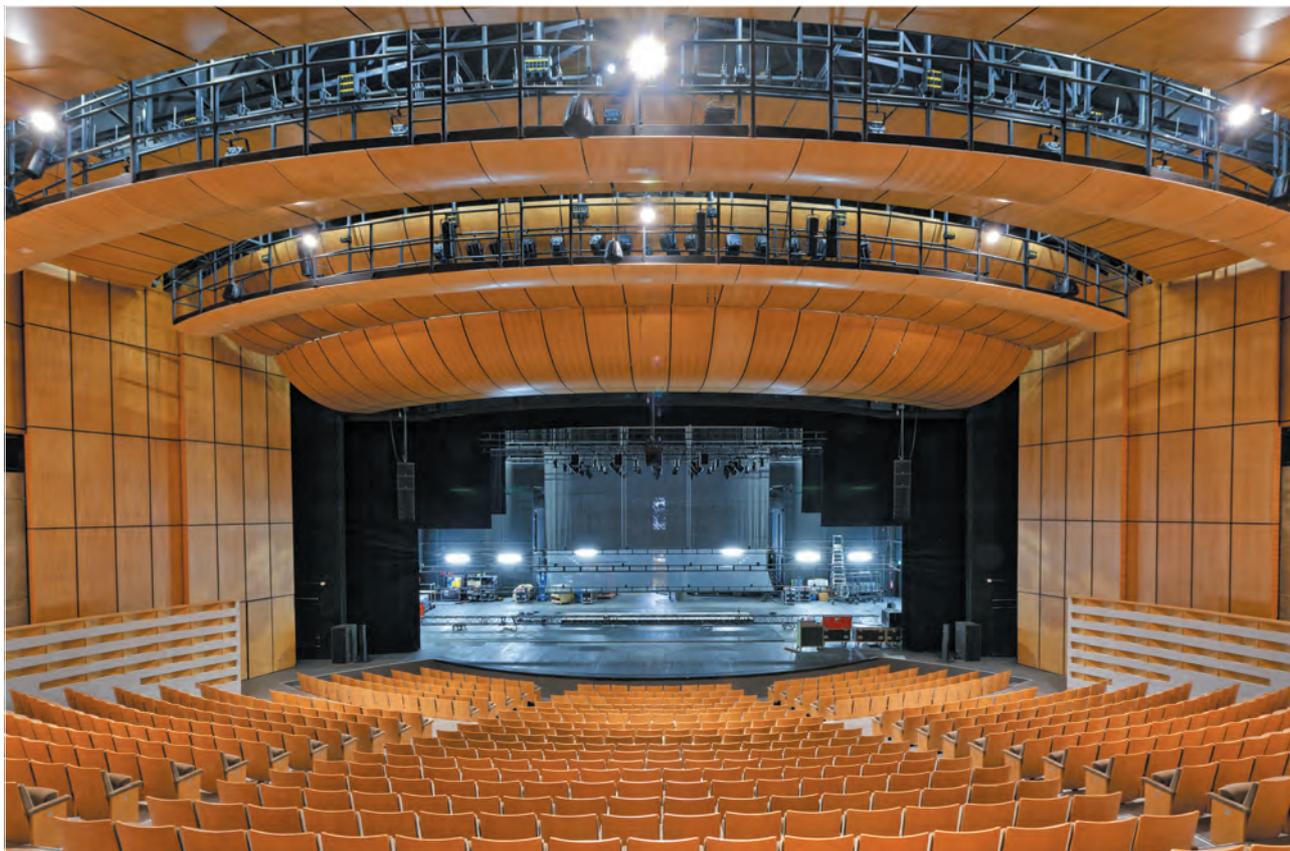
Les données du concours situaient le Théâtre dans une position stratégique, entre l'édifice existant et les constructions à venir. Le projet de Botta réalisa avec pertinence cette articulation. Le Théâtre s'inscrit dans une enveloppe indépendante du contexte et est relié au Carré Curial par une galerie vitrée. Dans la plupart des projets de Botta, le thème de l'articulation se transforme en un rituel de passage et cette galerie vitrée qui sépare le nouveau bâtiment de l'ancien laisse découvrir chacun des deux édifices. En basculant autour de ce point de tangence, le Théâtre suit l'inflexion de la rue et s'aligne dans l'axe du terrain. Il se pose ainsi sur un axe oblique qui concorde avec l'ordre urbain existant, plutôt que de s'aligner sur la composition du Carré Curial. L'escalier extérieur, lancé à l'équerre, stabilise la composition et donne une limite à la place créée entre le Théâtre, le Carré Curial et l'ancienne gendarmerie. Deux volumes, ceux de la cage de scène et de l'arrière ordinairement cachés et considérés comme la façade ingrate, disproportionnés par nature, sont ici affichés au



Le Carré Curial : hall d'accueil principal, billetterie

Foyer bas, scène ouverte

Bar, restaurant : La Base



La grande salle et son décor acoustique

grand jour. Afin de leur rendre une échelle, Botta a joué sur une composition de faille et d'échancrure. Tel un château fort, ces volumes ont une présence au niveau de la ville, donnant au bâtiment l'échelle d'un monument. L'entrée du Théâtre, intégrée dans l'aile Est du Carré Curial, et le volume cylindrique disposé à l'arrière, sont ainsi cachés.

Le temps de la rénovation

Un bilan s'impose. Le bâtiment bénéficiait d'un concept programmatique large, mais il n'avait pas eu l'occasion de jouer un véritable rôle culturel jusqu'à ce qu'il devienne Scène nationale. Il était en bon état mais fatigué, les réseaux et les techniques scéniques n'étaient plus aux normes et dépassés. L'espace scénique nécessitait une vraie transformation. Après trente années de fonctionnement, il était temps de repenser et d'améliorer les espaces. Suite à un appel d'offres avec constitution d'équipe, note de méthodologie et chiffrage, l'équipe de Fabre & Speller, associée à Thierry Guignard pour la scénographie, a été choisie pour la maîtrise d'œuvre. Deux années de travaux ont été nécessaires pendant lesquelles Marie-Pia Bureau, directrice de l'Espace Malraux, a exploré un projet "en Nomadie" sur le territoire. Cette expérimentation a permis des rencontres avec un nouveau public. Elle a créé une grande dynamique qui s'est prolongée après la réouverture.

Pour Xavier Fabre, cette belle architecture avait la particularité d'avoir une salle avec une jauge importante et un très grand plateau de 17 m x 28 m avec des locaux autour bien pensés, un grand dégagement, des espaces pour l'administration dans le Curial et une organisation très rationnelle. Le projet de rénovation devait intervenir sur trois éléments : l'accueil du public, celui des artistes et la modernisation de

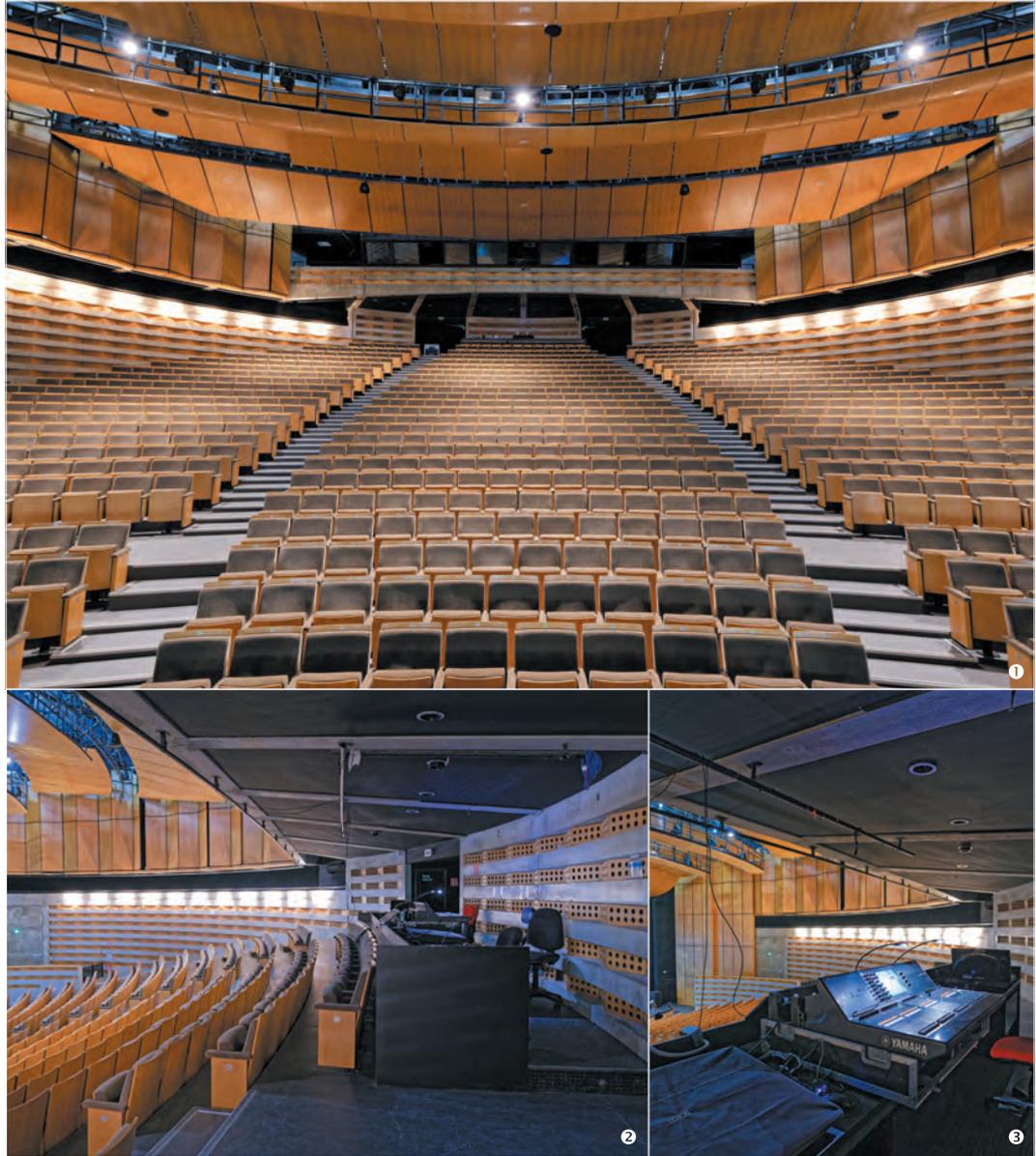
l'espace scénique. "Nous avons complété cet outil qui avait été imaginé pour une Maison de la Culture associant les arts plastiques, le cinéma et le théâtre. Finalement, c'est un théâtre qui se dote d'un foyer et d'un accueil plus renforcé."

Il n'y a eu que peu de modifications dans l'aspect architectural, sauf pour agrandir le hall et créer de nouvelles réserves. La façade a été nettoyée, les pierres cassées ont été changées et quelques menuiseries reprises. Les 900 m² de toiture et son isolation, ainsi que l'étanchéité des verrières, ont été refaits.

Repenser l'accueil du public

Le foyer retrouve sa chaleur. "Un grand théâtre sans façade, c'était le parti pris de Mario Botta, la façade étant le Carré Curial. Ce geste fort en terme urbain n'a pas été vécu comme il devait l'être. L'entrée, dans sa relation avec la cour, reste ambiguë. J'ai défendu le choix de Botta tout en développant de nouvelles stratégies pour que cette entrée fonctionne et qu'elle prenne une force d'usage", précise Xavier Fabre. Les quatre espaces d'exposition situés dans la partie Curial, dotés de belles salles voûtées et de plain-pied, ont été équipés et améliorés d'un point de vue acoustique. À l'étage, les deux salles d'accueil destinées à des rencontres ont été réunies par une porte et équipées de parois acoustiques.

Pour Marie-Pia Bureau : "L'intérieur était désert et froid. Avec le nouvel aménagement, nous avons gagné en chaleur humaine". L'accueil et les circulations, avec les accès aux salles par des grandes galeries, ont un caractère solennel. Le Théâtre avait tenté de les animer en créant un bar, en mettant des tables et des sièges, mais il manquait un vrai foyer central. Pendant l'élaboration du projet et dans cet



❶ Parterre principal ❷ Galerie au niveau du parterre haut ❸ Postes de régie en fond de salle

espace agrandi, Marie-Pia Bureau a souhaité aller plus loin dans la définition de ce nouveau foyer. Elle proposa alors la création de La Base, le tiers-lieu. Ce projet redonne au foyer son rôle de lieu public et ouvre le Théâtre vers l'extérieur. En accord avec Mario Botta, les baies vitrées de l'accueil ont été repoussées pour agrandir le hall tout en préservant la force de son architecture basée sur les volumes creusés. Cette couronne supplémentaire rajoutée a fait gagner 100 m² au foyer.

À l'origine, le cinéma bénéficiait d'une scène et l'arrière-scène pouvait s'ouvrir sur le foyer grâce à une cloison mobile. Mis à part qu'on entendait le film dans le foyer, le cinéma n'était pas aux normes de sécurité. Une cloison acoustique a été installée derrière l'écran pour mieux séparer les deux lieux et l'espace a été dégagé afin d'avoir une petite scène dans le foyer.

Une vraie cuisine a été aménagée. Les différents flux ont été repensés. Le lieu est indépendant avec deux entrées publiques rajoutées.

Le tiers-lieu culturel

En association avec L'Endroit, un collectif d'artistes piloté par trois compagnies et un restaurateur, l'Espace Malraux propose ce lieu de fabrique artistique. Philippe Lacroix, directeur technique, explique : *« Un tiers-lieu sans restaurant ne marche pas. Ce restaurant de soixante couverts avec une vraie cuisinière est le nerf de la guerre. Entre le restaurant, les lieux de fabrique, les deux bureaux de production, le centre de ressources, les salles d'exposition et les créneaux horaires du cinéma, nous avons créé un nouveau lieu de vie qui n'est pas uniquement un nouvel espace de coworking mais un tiers-lieu culturel qui appelle à un public différent. Et ceci grâce aussi à une programmation jeune public ou un cinéma qui n'est pas en concurrence avec les arts et essais mais qui va vers des niches inexploitées comme le Festival Montagne »*. Le lieu fonctionne sur un principe d'économie circulaire. Les bénéfices du bar permettent de financer les activités et les animations du tiers-lieu proposés par les artistes. *« C'est un projet qui est arrivé en cours de route. Maintenant, les après-midi, un public attiré par le monde*



❶ Le studio : nouveau gradin fixe ❷ Le studio : cadre de scène élargi ❸ Salle de cinéma ❹ Cabine de projection cinéma

culturel vient s'installer, un réseau WiFi ouvert à tous. Et on a chaud !", dit Marie-Pia Bureau. Les samedis soirs, des concerts sont organisés et une population plus jeune commence à fréquenter le lieu.

Un rajeunissement de la salle

L'intervention dans la salle comprenait une amélioration de l'acoustique et le changement des fauteuils. À cause de sa largeur, elle présentait de nombreux défauts acoustiques, notamment dans son milieu où une zone neutre avait été détectée. Au départ, le lieu avait une volonté de programmation musicale. Aujourd'hui, le projet est davantage dirigé vers des présentations théâtrales. Pour une amélioration acoustique, le garde-corps en béton sur les parois de côté a été fermé et son revêtement modifié ainsi que les inclinaisons des panneaux du plafond.

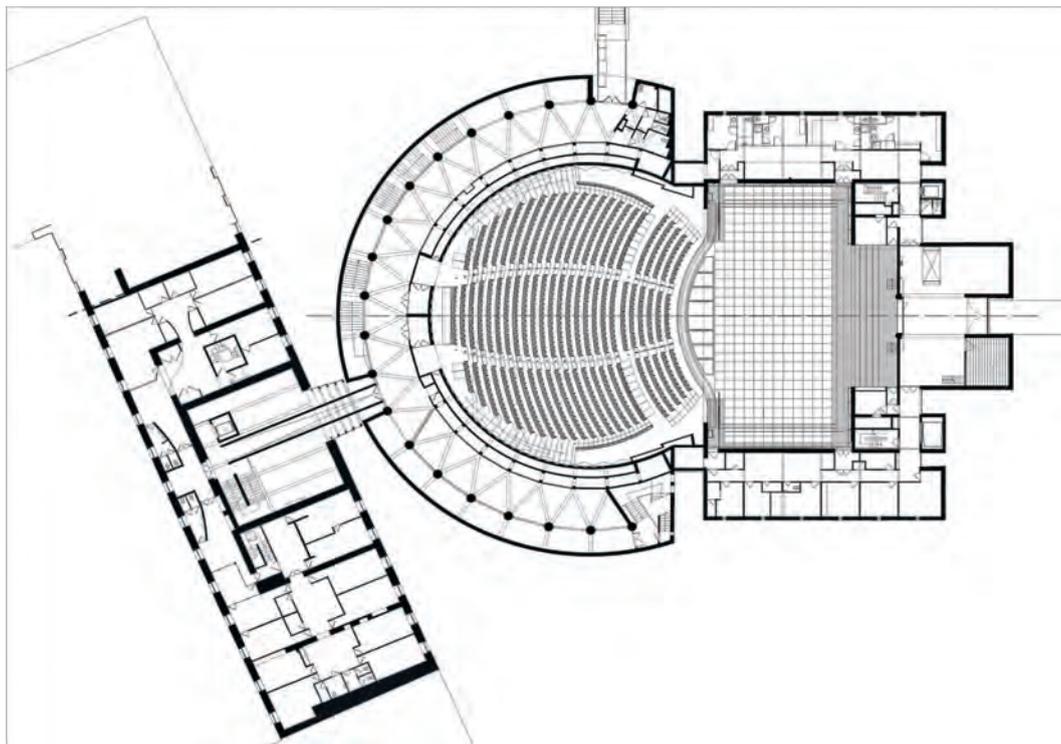
Une régie ouverte a été aménagée en fond de salle.

La grande salle de 936 places s'est dotée de nouveaux fauteuils de théâtre dans des teintes taupe/châtaigne. "C'est une bonne courbe de visibilité régulière, le problème venait des fauteuils qui étaient des fauteuils de cinéma. Nous les avons changés et l'assise est plus redressée.

Lorsqu'on conçoit une salle de théâtre, le choix des fauteuils est déterminant. Ici, l'expression de la salle a été modifiée radicalement." D'autre part, une draperie intermédiaire réduit la salle à 550 places. Pour Marie-Pia Bureau, "l'aspect monumental de la salle était à prendre en compte. Il était important de pouvoir réduire la jauge pour l'adapter à certains spectacles sans qu'on ait l'impression d'une salle vide".

Les fauteuils du proscenium sont maintenant démontables et il est possible de repenser de nouvelles configurations scène/salle : créer une bi-frontalité en implantant une partie publique de 300 personnes sur scène ou même 1 200 personnes avec une scène centrale. La commission de sécurité incendie a validé, au regard du nombre d'issues sur la scène.

La salle est dotée d'un plenum et la CTA ne soufflait que d'un côté un air chaud qui se refroidissait en arrivant de l'autre côté de la salle ! Le système de ventilation a été complètement repris. Les réseaux ont été rééquilibrés. Le local CTA du rez-de-chaussée a été déplacé à l'étage supérieur, ce qui a permis la création d'une grande réserve de 150 m². Les autres espaces du Théâtre, les dégagements et l'arrière-scène qui étaient encombrés ont pu retrouver des respirations.



Plan de la grande salle - Document © Fabre & Speller

Un meilleur accueil des artistes

La grande salle de répétition située au-dessus de l'arrière-scène a été restructurée et est devenue le Studio pouvant recevoir du public, une deuxième salle pour le Théâtre permettant la présentation de petites formes. Deux poteaux à 4,30 m d'écartement y avaient été rajoutés pour des résistances parasismiques. Les deux poteaux ont été écartés avec un entreaxe de 10,50 m, nécessitant une reprise de poutre et une solidification de l'étage du dessous. L'écartement des poteaux est resté le même dans les autres étages. Xavier Fabre explique : *"Nous étions dans une belle dynamique et entente avec la mairie et la DRAC qui ont accepté d'accorder un budget supplémentaire"*. Le résultat, une belle salle avec un gril fixe et un gradin fixe de 86 places, banquettes avec des dossiers séparés, en bois et accoudoirs rétractables. L'accès et la circulation restent néanmoins un peu compliqués.

Au premier étage du Curial, la petite salle de répétition de 12 m x 12 m a été repeinte en noir. Elle s'est dotée d'un parquet de danse Harlequin et équipée d'un gril fixe, avec des loges et une régie.

"Nous avons bénéficié de l'intelligence de Philippe Lacroix.

Il est arrivé sur le chantier six mois avant la fin mais avait une vraie compréhension du lieu pour les répartitions des loges et des bureaux notamment." Le nombre de loges a été augmenté et les autres ont été rééquipées. En tout, neuf loges peuvent recevoir vingt-cinq personnes.

"Nous sommes intervenus un peu partout, dans un grand respect du bâtiment qui était facile à transformer." Un regret pour Xavier Fabre est de ne pas avoir pu penser la rénovation dans l'ensemble du bâtiment. "Dans un théâtre, faire les choses à moitié, ce n'est jamais bon ! Mais nous avons tenu le budget sans aucun dépassement." Cet outil, qui avait été délaissé depuis longtemps, revient en force, dans le respect d'un financement en grande partie porté par la Ville. "Il faut surtout mettre de l'argent dans la création plutôt que dans les bâtiments", estime Xavier Fabre.

Marie-Pia Bureau raconte : *"Nous avons inauguré le 2 décembre, et le 7 décembre nous avons organisé une journée portes ouvertes avec les compagnies résidentes. La file d'attente devant le bâtiment, juste pour visiter, était impressionnante. En discutant avec les gens, ils n'étaient pas encore des spectateurs mais des curieux qui considéraient que c'était leur Théâtre. Cet édifice reste un lieu important dans la cité"*.

Générique

Maîtrise d'ouvrage :

- Mairie de Chambéry
- Espace Malraux
- AMO Scénographie : Art Sceno

Maîtrise d'œuvre :

- Atelier Fabre & Speller
- Chef de projet : Olivia Pulcet
- Représentante locale : Idées d'espace / Cabestan
- Scénographie : Thierry Guignard
- Acoustique : Studio Dap

Budget :

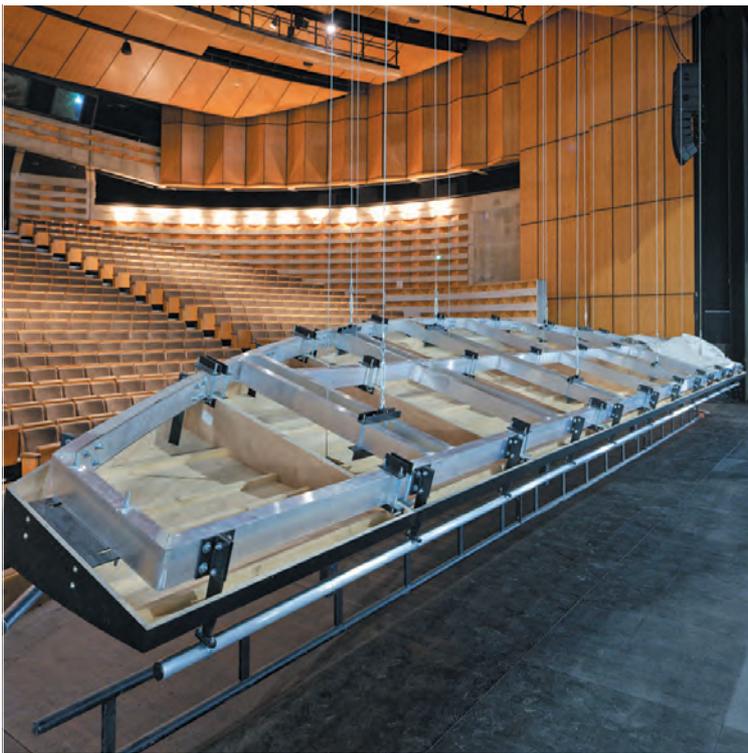
- Travaux : 7 980 000 € dont :
- Cage de scène : 3 M€
- Réseau : 845 000 €
- Diffusion : 100 000 €
- Fauteuils : 340 000 €
- Travaux supplémentaires : 330 000 € dont 150 000 € de cuisine et 100 000 € de peinture.

Pour une nouvelle scène

Patrice Morel

Toutes les photos sont de © Patrice Morel

Le projet rassemble les marqueurs d'une réhabilitation réaliste. Les interventions sont précises, parfaitement ciblées. Le résultat tient sans nul doute à la combinaison de deux facteurs : la hauteur de vue d'une équipe d'œuvre et le suivi indéfectible d'une maîtrise d'usage. Cette conception partagée produit des solutions innovantes portées principalement en direction de l'outil de travail, un tout au service du spectacle et finalement au service du public.



Grand abat-son mobile traversant



Continuité scène/salle

Visite commentée par Philippe Lacroix (directeur technique)

Propos recueillis auprès de Xavier Fabre (architecte), Thierry Guignard (scénographe) et Federico Cruz Barney (acousticien)

Présentation

On retrouve ici toutes les caractéristiques de l'espace scénique isolable doté d'un mur de cadre dit en chapeau de gendarme. L'idée originale tient à l'emplacement de la paroi pare-flamme, siège de la séparation physique entre le bloc salle et le bloc scène.

Dans cette configuration, la paroi avant de la fosse d'orchestre et le mur du cadre englobent l'ensemble du dispositif scénique, donnant cette forme si particulière au mur du cadre qui vient épouser, en quelque sorte, la courbe

du proscenium. Toute l'astuce tient ensuite à venir combler le vide à l'arrière du chapeau de gendarme situé juste au-dessus du proscenium.

Ces espaces scéniques étaient desservis traditionnellement par deux grils uniques indépendants dont le pouillage rendait parfois les conditions d'accès périlleuses. Le réalignement des deux anciens grils, la motorisation de la machinerie, la transformation des passerelles de salle et l'installation de l'abat-son du proscenium représentent à eux-seuls les marqueurs principaux de la réhabilitation de l'espace principal. La nouvelle configuration entraîne une légère diminution de l'altimétrie.

Certaines reprises au niveau du gros œuvre ont eu une portée non négligeable avec, entres autres, le repositionnement des deux piliers de soutènement du bloc arrière-scène. Distants de 4,30 m, ces derniers traversaient l'ensemble des niveaux avec une emprise importante au niveau de l'ancienne salle de répétition. Selon Xavier Fabre (Agence Fabre & Speller) : *"L'idée revenait à créer en quelque sorte*

une fenêtre dans un barreau de fer. L'enveloppe de travaux prévoyait en ce sens le repositionnement des deux piliers à environ 10,50 m à ce même niveau. La préconisation libère le nouveau Studio qui dorénavant dispose d'une ouverture parfaitement exploitable".

L'opération, accompagnée d'une nouvelle note de calcul, comprenait : la création de deux nouvelles poutres aux niveaux inférieur et supérieur du volume concerné, la reprise des fondations avec l'incorporation de micropieux. Globalement, l'assiette résultante en termes de charges d'exploitation comporte un bilan final allant vers l'allègement, résultat dû en partie à la suppression des équipes équilibrées et du stockage des pains de fontes.

Organisation des flux

Le plateau a conservé ses accès, à savoir deux à l'avant et deux à l'arrière. Si on ajoute l'accès décor en fond de scène, la distribution favorise le jeu avec des échanges cour/jardin effectués sans être à vue.

L'ascenseur monte-charge côté cour distribue :

- Le RDC avec les dessous et l'entrée des artistes ;
- Le niveau R+1 avec l'accès scène, l'accès décor et stockage livraison ;
- Le niveau R+2 avec le Studio ;
- Le niveau R+3 avec le foyer du personnel.

Les niveaux R+5 (2^e service) et R+6 (gril) sont accessibles uniquement à partir des escaliers arrière-scène.

Attendus du marché de travaux

• Amélioration des performances acoustiques de la grande salle

La volumétrie ne posait pas de problème particulier, en revanche la réverbération présentait un déséquilibre tonal avec un surcroît d'énergie au niveau des basses fréquences. Le déséquilibre des timbres était très perceptible. Le parterre très ouvert couvrait des distances importantes, repoussant de fait les parois latérales. L'auditoire souffrait du manque d'intelligibilité au centre de la salle et les musiciens se plaignaient d'un manque de retour. La cage de scène en partie haute était le siège de réflexions parasites.

Plusieurs leviers pouvaient être mis en jeu avec, entre autres, l'implantation de nouveaux garde-corps et des deux parois latérales en proximité, marquant ainsi les dégagements au niveau des entrées du parterre bas. Ces surfaces apportent une quantité non négligeable de premières réflexions au centre de la salle, critère déterminant pour la voix parlée. L'installation du grand abat-son du proscenium réalise le couplage scène/salle qui faisait tant défaut à ce lieu de représentation. Des nouveaux réflecteurs ont été installés sous les passerelles et apportent de l'énergie supplémentaire au centre de la salle. Les anciens réflecteurs ont été repositionnés sur de nouveaux angles de dispersion. La moquette en salle a été supprimée. Le renouvellement des fauteuils a permis de choisir des assises équipées en sous-face de parement en bois avec des dossiers recouverts de mousse en partie seulement. Ces éléments contribuent à la diffusion en salle.

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



❶ Vue générale sur la cage de scène ❷ Nouvelles passerelles de salle ❸ Passerelle cintrée à l'avant du cadre
 ❹ Palans ponctuels sur poutrelles mobiles AMG Féchoz ❺ Armoires de commandes des motorisations AMG Féchoz ❻ Chambre moteurs, treuils à trancanage

- Modernisation de l'espace scénique principal

L'espace scénique a bénéficié d'améliorations significatives tant sur le plan horizontal que vertical. Les fonctionnalités principales et les caractéristiques dimensionnelles associées ont été conservées dans leur globalité.

- Plancher et structure de scène : les préconisations du lot scénique prévoyaient le remplacement du plancher de scène situé en périphérie. La zone centrale dérapable, renouvelée il y a trois ans, a été mise à blanc puis huilée. Des différences notables sont apparues entre le parement neuf et l'ancien. À titre correctif, le plateau devrait très prochainement être recouvert de plusieurs couches de peinture Decocryl noire satin.

Les chandeliers et les traverses existantes ont été conservées et renforcées à l'aide d'un nouveau dispositif de contreventement. Il permet d'améliorer la charge admissible et la rigidité d'ensemble surtout en cas de dérapage massif. La fosse

reste inchangée. Le changement de configuration comprend la dépose du proscenium et des trois lignes de trappes à l'avant. L'opération, qui reste toujours possible, requiert six agents sur deux services ;

- Stockage livraison des décors : l'aire de stockage et de livraison, le monte-camion et les doubles portes d'accès à la scène ont été conservés à l'identique. Néanmoins, la réorganisation du stockage, la suppression de l'imposante conque acoustique et l'installation d'un carrousel rotatif pour projecteurs sont des éléments contributifs à l'amélioration significative des flux de travail. Les deux loggias situées de part et d'autre de l'arrière-scène complètent le dispositif ;
- Gril d'arrière-scène : la nouvelle trame, constituée de six guides de coulissement dans le sens face/lointain, supporte les quatre nouvelles équipes canadiennes coulissantes AMG Féchoz. Ces dispositifs conviennent tant au séchage des projecteurs (lorsque l'arrière-scène n'est pas utilisée) qu'à la mise en place de tentures



❶ Équipes à tambours cintrées du proscenium ❷ Équipes canadiennes des rideaux de jauge ❸ Palan de la diffusion sonore monté sur patience
❹ Dessous de scène ❺ Fosse d'orchestre reconfigurable

et des projecteurs en exploitation ;

- Réalignement des deux anciens grils : comme expliqué précédemment, la reprise effectuée au niveau de la cage de scène ouvre le champ des possibles avec un gril de marche indépendant du gril de charge. Les équipements situés au-dessus du proscenium paraissent plus complexes. Les arbres de transmission au sol, couplés à l'aide de cardans, entraînent les tambours des équipes cintrées qui suivent la courbure du proscenium. La première équipe frontale motorisée à trancanage et à vitesse variable intervient juste après la paroi de la cage de scène, soit à 4,80 m du nez-de-scène. Viennent ensuite les 47 équipes à vitesses variables réparties pratiquement tous les 0,25 m. La 49^e et dernière équipe est déviée au niveau du gril par nécessité. Elle s'intercale dans l'interstice laissé entre la paroi et la passerelle au niveau du fond de scène. Une patience manuelle peut y être installée à la demande. Les treuils ponctuels à vitesses variables montés sur 15 des 28 poutrelles mobiles disponibles au niveau du gril de charge complètent l'orthogonalité de la cage de scène ;
- Équipes latérales : la nouvelle configuration propose, de part et d'autre de la scène, juste à l'avant des lisses tubulaires, trois plans de porteuses latérales constituées par une ligne de deux équipes canadiennes de 6 m

installées sous les longerons du premier service et deux équipes canadiennes d'un seul tenant installées au niveau du gril ;

- Lisses tubulaires de scène : les lisses tubulaires implantées en parois latérales de scène sur quatre niveaux différents ne présentent pas de particularités, à une nuance près : chaque support de lisse implanté dans la paroi autorise une charge à la traction horizontale de 1 000 daN par point, disposition très appréciable dans le cadre du bridage ou lors de l'installation d'accessoires pour circassiens. Les trapillons aménagés aux intersections des trappes de scène libèrent des inserts destinés à la reprise des ancrages au niveau du sol ;
- Boîtes à rideaux : l'abat-son mobile est suspendu juste à l'arrière de la patience et du lambrequin. L'imposant réflecteur mobile propose un système passant avec trois équipes motorisées frontales dont les fils d'équipe passent au travers de la structure principale. Le mobile acoustique comporte, en sus, deux lisses tubulaires fixes situées aux extrémités avant et arrière de l'intrados ;
- Modification des passerelles de salles : Thierry Guignard et Xavier Fabre ont longuement observé la coupe de la structure de salle. Les passerelles étaient encastrées dans les espaces laissés libres entre la charpente et le décor acoustique. Les flux entraînent en conflit avec le décor dû à un *shift* trop court.

TECHNIQUE & THÉÂTRE



Équipes canadiennes coulissantes de l'arrière-scène



Carrousel 140 projecteurs



Accès décor, remorque chargée sur le monte-camion

Le réglage effectué couché au sol en limite du plancher était impraticable. Les nouvelles passerelles sont installées au droit et à l'avant des anciennes suspentes. Les nouveaux planchers sont situés un cran plus bas, l'altimétrie des projecteurs reste inchangée. Ces derniers sont fixés sur les sous-lisses des garde-corps normalisés. La distribution et les cheminements s'organisent au travers d'une passerelle longitudinale au dénivelé particulièrement chaotique. Pour finir, les rideaux

de jauges seront déployés à partir des trois équipes canadiennes AMG Féchoz implantées à la jonction entre les deux dernières lignes de réflecteurs acoustiques.

• Le Studio

Les anciennes équipes canadiennes en salle ont été reprises et réinstallées sur des guides de coulissement intégrés discrètement dans les embrasures. Le *truss* de scène réalisé en poutres aluminium de section carrée 300

Grande salle

- Espace scénique isolable
- Réaction au feu des décors : M3 (D-s3-d0)
- Plate-forme du monte camion extérieur : 14,22 m x 4,30 m, charge : 25 000 daN
- Monte-charge de scène : 2,10 m x 1,90 m, hauteur : 2 m, charge : 2 300 daN
- Dimensions de l'accès décor : 3,50 m x 4 m
- Aire de stockage et livraison : 130 m²
- Carrousel rotatif pour projecteurs Systéo Industrie 120 unités
- Ouverture : 14,90 m à 23 m
- Hauteur du cadre : 8 m
- Postes de régies en salle (parterre haut)
- Largeur de mur à mur : 28,70 m (scène), 15,30 m (arrière-scène)
- Profondeur hors tout : 22,46 m
- Structures démontables : 12 lignes de 22 m, trappes de 1 m x 1 m, charge : 750 daN/m², 5 plis, contreparement : chêne du Canada
- Aire de jeu : 24 m x 13,50 m, proscenium démontable : 16 m x 3,80 m
- Hauteur des dessous : 3,40 m, hauteur du nez-de-scène : 0,88 m
- Fosse 120 musiciens, ouverture : 17,80 m, profondeur : 6,80 m, vide : 3,40 m, espace libre sous l'auvent : 1,70 m
- Les altimétries en scène :
 - Gril de charge : 21,76 m
 - Gril de marche : 18,92 m
 - 2 services : 10,40 m et 16,65 m
 - Cadre de scène : 8 m
 - Gril d'arrière-scène : 7 m
 - Sous l'abat-son : 7,27 m
 - Passerelle 1 : 9,30 m
 - Passerelle 2 & 3 : 10,70 m
 - Largeur entre passerelles : 24,95 m
 - 4 équipes d'arrière-scène canadiennes coulissantes AMG Féchoz ECM, charge : 350 daN, course : 4,30 m
 - 49 équipes motorisées AMG Féchoz à trancanage, charge 500 daN, vitesse : 1,2 m/s, course : 18,50 m
 - 28 poutrelles mobiles
 - 15 treuils ponctuels à vitesses variables, charge : 350 daN
 - 4 équipes latérales AMG Féchoz ECM (sous passerelles), charge : 350 daN
 - 4 équipes latérales AMG Féchoz ECM (au gril), charge : 500 daN
 - 4 niveaux de lisses tubulaires en parois, trame : 2 m
 - Abat-son mobile du proscenium :
 - Levage : 2 équipes canadiennes AMG Féchoz ECM, charges : 750 et 1 000 daN
 - 3 équipes canadiennes AMG Féchoz ECM, charge : 350 daN

Sous-répartiteur réseaux au 2^e service

Enceintes L-Acoustics Syva, SB28



Diffusion principale L-Acoustics KIVA II, SB15m

est associé à un groupe de huit palans motorisés synchronisés équipés de leurs dispositifs antichutes de charges. Une lisse tubulaire et sa patience manuelle terminent le dispositif frontal.

• Réseaux scéniques

L'ensemble est basé sur une architecture réseaux regroupant : le son, la lumière, la vidéo, l'interphonie, le réseau d'écoute loge et la commande (hors machinerie scénique).

L'ensemble est activé par une première boucle en double anneau optique monomode, activée par des interfaces Luminex GigaCore. Les répartiteurs principaux sont implantés dans les dessous (jardin et cour), en régie, au deuxième service. Les sections son, lumière et diffusion de contenus répondent aux protocoles AVB, Dante, ArtNet. La captation et la vidéoprojection s'appuient sur le format SDI.

- Lambrequin et rideau d'avant-scène :
2 équipes canadiennes cintrées AMG Féchoz ECM,
charges : 500 et 1 000 daN
- Dispositif d'occultation de la baie de scène
- Rideaux de jauge : 3 équipes canadiennes
AMG Féchoz ECM, charge : 350 daN
- Ancrage *clusters* : 3 palans motorisés
sur patiences, charge : 500 daN
- 16 enrouleurs de câbles 6 cts Conductix Wampfler
SR50 (rappel à ressort)
- Pupitres lumière : EOS Gio
- Armoires de gradateurs : ADB Eurodim Twin Tech
- *Switch* Luminex GigaCore 26i, GigaCore 14r,
GigaCore 12, Ethernet-DMX4 MkII et DMX8 MkII,
splitters LumiSplit 2.10
- Pupitre de mixage mobile : Yamaha CL5, QL1,
stage boxes Rio 3224-D2, interfaces Auvitran Audio
toolbox AVBx7
- Diffusion sonore principale : L-Acoustics KIVA II,
SB15m, SB28
- Complément : L-Acoustics Syva, X8
- Diffusion retours de scène : L-Acoustics X15 HIQ
- Amplification : L-Acoustics LA4X, LA8
- Interphonie : Green Go

Salle Le Studio

- Infrastructure scénique frontale,
espace scénique intégré

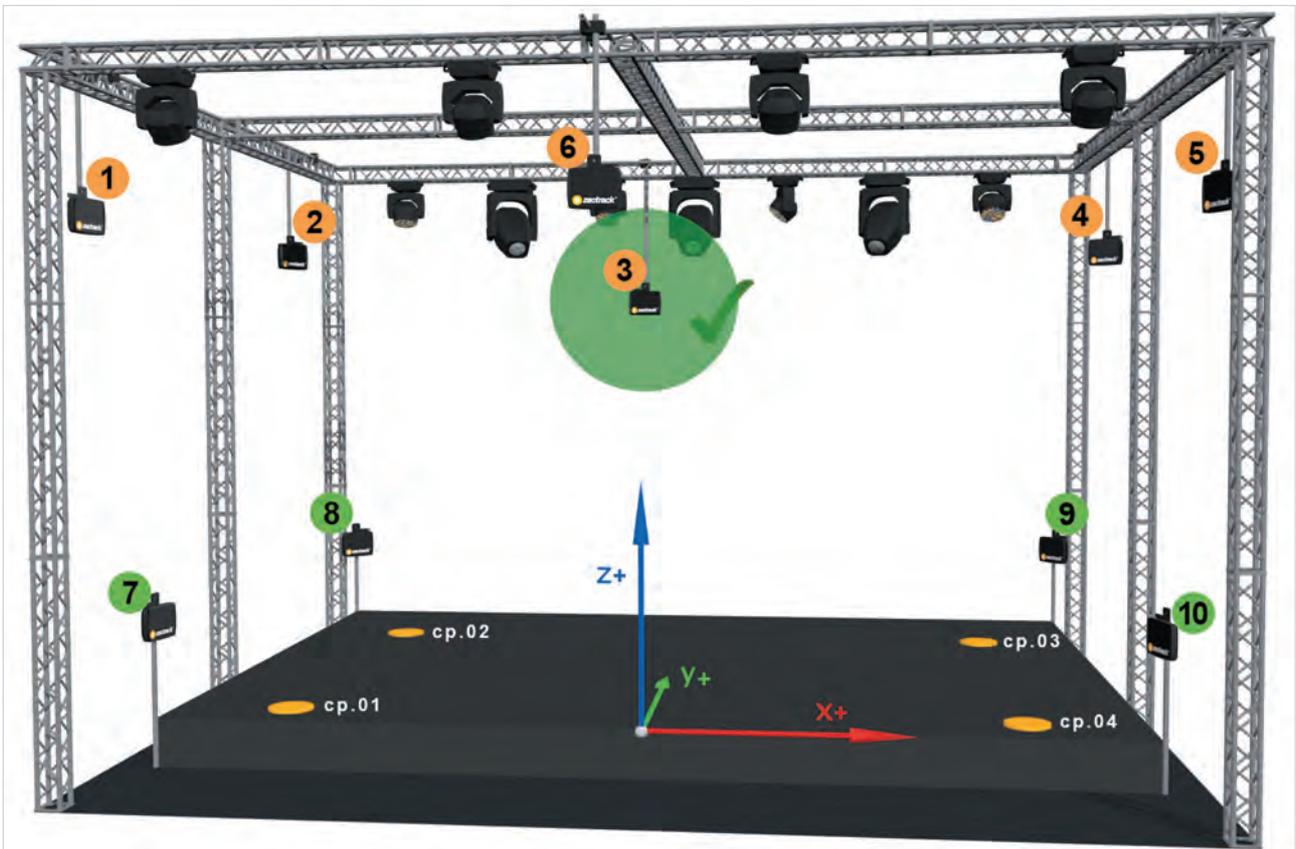
- Dimensions du plateau technique : 14,25 m x 8 m
- Tribune fixe 99 p sur structure en bois,
bancs avec accoudoirs relevables
- Régie ouverte sur la salle,
2 loggias techniques latérales
- Plancher sur double lambourrage
- Hauteur sous plafond : 5,16 m
- Altimétrie sous le *truss* de scène : 4,80 m
- Rideau de fond de scène sur patience manuelle
- *Truss* de scène réalisés en poutres aluminium
de section carré 300, 8 palans motorisés,
dispositifs antichutes de charges,
dimensions : 12 m x 7 m
- Faux cadre :
 - Frise sur lisse tubulaire fixe
 - Rideau d'avant-scène sur patience manuelle
- Face : 2 équipes canadiennes (existantes)
sur guides de coulissements, course : 3,80 m
- Direction technique : Philippe Lacroix
- Scénographie : Thierry Guignard, AMO : Art Scéno
- BET acoustique : Studio DAP
- Serrurerie, machinerie scénique : AMG Féchoz
- Réseaux scéniques : Lagoona
- Diffusion sonore : Music Plus
- Fauteuils : Saviex (théâtre), Signature F (cinéma)

Les techniques de *tracking*

Audio, lumière et vidéo

■ Benjamin Nesme

Et si la lumière suivait automatiquement les mouvements du chanteur ?
 Et si la voix de l'acteur était spatialisée au fil de ses déplacements sur scène ?
 Et si l'image vidéo était projetée uniquement sur le costume du danseur ?
 Les technologies de *tracking* offrent des réponses techniques à ces questionnements artistiques et proposent des outils permettant une écriture scénique plus fine, individualisée, voire immersive. Intéressons-nous aux solutions de détection de position sur un plateau et à leur champ d'application.



Installation des antennes - Document © Zactrack

Suivi de colis, antivol, surveillance, ... ces technologies omniprésentes dans notre quotidien ont été traduites dans le spectacle vivant, offrant une jonction plus naturelle entre le monde réel et la machine. Ce que nous nommons ici "*tracking*" peut se définir comme un système de suivi d'un ou plusieurs corps ou objet(s) dans un espace donné. Les différentes technologies, bien que reposant sur des fonctionnements variés, suivent les mêmes principes fondamentaux.

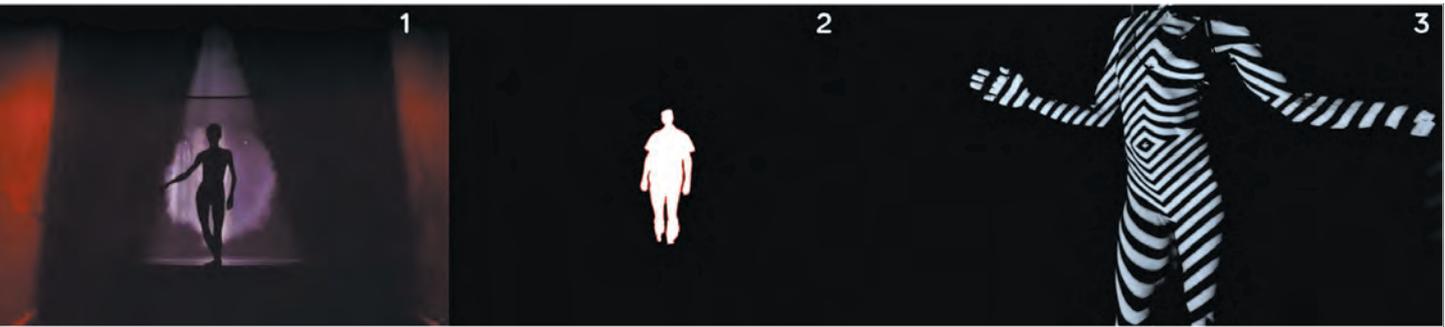
Tout d'abord, la position d'un corps dans un espace est détectée par un capteur qui transmet cette donnée physique sous la forme d'un signal. Ces capteurs optiques,

soniques ou magnétiques ont chacun leurs particularités en termes de précision, de sensibilité, de latence, ou encore de profondeur de champ.

Ce signal est ensuite converti en données intelligibles par l'utilisateur *via* un logiciel d'analyse et de filtrage des informations permettant de connaître par exemple le nombre et l'identification des corps détectés.

Une étape de calibration est ensuite nécessaire pour faire coïncider la position détectée par le capteur avec l'emplacement réel sur scène en faisant correspondre leurs référentiels.

Enfin, ces informations, transmises à la console lumière, au



De la caméra au masque dynamique - Photo © Millumin/M. Clain/A. Rachad

média serveur ou au processeur audio au travers de protocoles de communication compatibles, sont assignées par l'utilisateur à des paramètres du spectacle. Par exemple, un groupe de projecteurs va suivre le chanteur, la voix du comédien est diffusée dans un espace sonore cohérent avec sa position sur scène, ou encore des particules vidéo vont jaillir de la main du danseur.

Questions préliminaires

Lorsque l'utilisation d'un système de *tracking* est envisagée pour un spectacle ou l'équipement d'un lieu, il convient de cibler ses besoins afin de choisir la technologie la plus adaptée.

Tout d'abord, que souhaitez-vous *tracker*? Les articulations d'un danseur, le déplacement d'un objet ou la position de 1 500 personnes ?

Ensuite, dans quel espace ces objets vont-ils être suivis ? Sur scène, dans une salle d'exposition ou dans un stade ? L'installation est-elle autonome, en tournée, en fixe ?

Quels seront les métiers à intégrer ?

Son et/ou lumière et/ou vidéo ?

Y'a-t-il des contraintes d'autonomie, d'intégration de boîtier sur le costume de l'interprète, de budget ou de mise en œuvre ?

Enfin, et comme toujours, le pourquoi : pourquoi souhaitez-vous suivre les mouvements d'un interprète ? Est-ce pour résoudre une problématique technique, pour un effet "wahou" ou pour explorer de nouvelles pistes d'écriture ?

Les réponses à ces questions vont permettre d'établir le cahier des charges de la solution de *tracking* la plus optimale : nombre de corps à suivre, précision nécessaire, moyens matériel, temporel, humain et financier à mettre en œuvre, métier(s) à incorporer, compatibilité avec les systèmes existants, ...

Le tracking optique

Dans cette première famille, le suivi est réalisé visuellement *via* des caméras qui filment l'espace à *tracker*. L'image vidéo extraite de ces caméras est analysée par un logiciel qui détecte les corps en mouvement grâce à différentes combinaisons d'algorithmes. Le logiciel est capable de fournir aux systèmes de diffusion des informations sur la position, la taille, la vitesse et l'identifiant de chaque corps suivi, ou encore un masque vidéo dynamique.

Certaines caméras sont équipées d'un détecteur permettant de connaître la profondeur en Z de chacun des pixels, à l'image des caméras 3D Kinect qui ont été de nombreuses fois détournées de leurs applications vidéo-ludiques pour capter le mouvement d'interprètes, ou encore d'Augmenta – développé par les Lyonnais de Théoriz Studio – qui

propose un suivi sans limitation de nombre de corps ou de taille de la zone grâce à des caméras 3D.

Le couple caméra et LED infrarouge

Lorsque le besoin en précision est impératif, certains fabricants, à l'image de BlackTrax ou de Modulo Kinetic, proposent une solution basée sur la transmission d'informations par infrarouge. Des LEDs, installées sur l'interprète ou sur un élément de décor, émettent un rayonnement infrarouge filmé par un réseau de caméras sensibles à ces rayonnements. Ces LEDs dites pulsantes possèdent un identifiant unique et clignotent à une fréquence spécifique permettant aux caméras d'identifier la position de chacune des LEDs par triangulation.

Ce système a l'avantage d'une très grande précision de l'ordre du centimètre, indispensable pour du *mapping* vidéo. "Il devient alors possible de projeter une image qui reste calée sur un élément mobile équipé de ces LEDs", nous explique Yannick Kohn, fondateur de Modulo Pi. En revanche, cette technologie est sensible aux rayonnements infrarouges des projecteurs traditionnels avec lesquels il va falloir travailler conjointement pour obtenir de bons résultats. Le placement et le nombre de caméras devront être étudiés précisément pour éviter que le signal lumineux émis par les LEDs ne soit obstrué par les frises, les éléments de décor, ou même les interprètes.

Le tracking RF

Dans cette seconde famille, le *tracking* est réalisé à l'aide de tags, des petits boîtiers électroniques dissimulés dans le costume de l'interprète qui émettent un signal RF (radio fréquence) capté par un réseau d'antennes.

Lorsqu'un interprète équipé d'un tag RFID actif (Radio Frequency Identification) se déplace, les antennes – positionnées de façon à couvrir l'ensemble de la zone à *tracker* – mesurent le temps de vol des ondes et calculent la position du corps par triangulation, à la manière d'un GPS. Ce système, proposé notamment par TTA Stage Tracker II, est utilisable en intérieur comme en extérieur et est peu sensible aux conditions météorologiques.

D'autres fabricants, à l'image de Zactrack ou TiMax, utilisent la technologie UWB (Ultra Wide Band) qui repose sur des tags émettant des impulsions de très courte durée, reçues par des récepteurs répartis dans l'espace scénique. Ces derniers évaluent la distance des tags par mesure du temps de propagation des signaux, ce qui permet au système de calculer la position des tags par trilatération. Cette technologie permet une précision moins vulnérable aux problèmes de réflexion que peuvent avoir les systèmes RFID.

Si ces solutions de *tracking* RF sont un peu moins précises



RoboSpot - Document © Robe



La poursuite 2.0 de Robert Juliat - Document © SpotMe

données de position XYZ aux systèmes de régie qui vont être cohérentes avec la réalité. Ces données sont transmises par différents protocoles de communication tels le PosiStageNet, l'Open Sound Control, ou encore le RTT RTPM / RTT rPL. Enfin, la calibration permet de déterminer des zones virtuelles au sein de l'espace scénique. Lorsqu'un corps suivi atteint une zone prédéfinie, le système peut déclencher des événements tels que l'extinction automatique des lumières et du micro HF quand l'interprète sort de scène.

Appréhender le *tracking*

La complexité de ces nouvelles technologies pose évidemment la question de la formation. En premier lieu celle des utilisateurs qui doivent posséder une assiette de compétences plutôt large : informatique, réseau, caméra, analyse du parcours de l'information.

Dans un second lieu, ce sont également les équipes artistiques et techniques qu'il faut former et sensibiliser à ces nouvelles possibilités. Une tâche parfois compliquée comme nous l'explique Quentin Mayet, fondateur de QBranch, partenaire de BlackTrax : *“Le problème majeur d'un système de tracking est que son utilité principale se cantonne à envoyer des chiffres dans des tuyaux numériques pour dire 'qui/quoi est où'. Il est donc très difficile d'expliquer/montrer ce système sans un cas d'usage ou une installation complexe en démonstration”*.

Certains lieux se sont équipés d'un système de *tracking* permanent, comme le Théâtre national de Chaillot. Marc Piera, responsable du service son, nous explique comment ce choix est accueilli par les équipes : *“Nous avons installé à demeure un processeur de diffusion multi-algorithmique orienté objet. La mise en place du système StageTraker II permet d'associer un tag à un objet sonore. Le tracking vient aider le travail de conception et de régie en permettant à des images sonores complexes d'exister et de nouvelles*

perspectives d'écriture. Néanmoins, les équipes doivent être prêtes à recevoir et assimiler toutes ces nouvelles possibilités en même temps”.

En l'état, ce sont surtout les fabricants eux-mêmes qui forment des spécialistes de leur système à défaut de formations intégrant la pensée et la maîtrise des outils de *tracking* dans leur ensemble au sein d'un parcours de régisseur ou de concepteur.

Intégrer le *tracking*

D'un point de vue budgétaire, une solution industrielle clé en main demande un investissement important, les premiers prix étant autour de 10 000 € pour aller vers des systèmes à plusieurs dizaines de milliers d'euros. Un tarif qui n'est pas à la portée de toutes les productions.

Partant de ce constat, de nombreuses recherches ont été menées par des artisans/régisseurs/concepteurs numériques, détournant les systèmes de captation disponibles sur le marché (Kinect, Wimote, Optitrack, caméra infrarouge, ...) pour façonner des solutions sur-mesure pour un spectacle. *“Si ce qui existe sur le marché n'est pas parfaitement adapté à nos besoins, on le programme”*, nous annonce Antoine Villeret, concepteur de dispositifs interactifs. Ces recherches, bien que souvent chronophages et peu budgétisées, permettent la mise en place de dispositifs uniques ouvrant un véritable champ d'exploration de l'écriture scénique.

Au final, la complexification des systèmes techniques a parfois mené à la construction de spectacles très programmés, réglés comme des horloges et pouvant être sentis comme une contrainte et un frein à l'improvisation. Le *tracking*, malgré la couche technologique qu'il ajoute, permet paradoxalement d'apporter le droit à l'imprévu et d'offrir une jonction essentielle entre le monde réel et la machine.

Esprit d'ouverture, es-tu là ?

Retour sur les tables rondes des JTSE

■ Cyril Puig

Unique salon français consacré aux techniques et aux nouvelles technologies du spectacle, les JTSE sont chaque année un intéressant espace de discussion. Les conférences proposées donnent en effet une image assez fidèle des problématiques qui agitent notre secteur. Cette année, à la lumière d'une table ronde organisée par l'association Réditec (Réunion des directeurs techniques) et de deux jours de discussions animées par le SNELAC (Syndicat national des espaces de loisirs, d'attractions et culturels), un vent d'ouverture semble souffler sur le spectacle. Retour sur les remarquables travaux de Réditec et du SNELAC.



Table ronde SNELAC, JTSE 2019

Nos métiers demain...

Le 14 octobre dernier, Réditec organisait au Théâtre national de Strasbourg ses 7^e rencontres nationales. Artistes, techniciens, administrateurs, sociologues, universitaires, DRH, ... s'étaient donnés rendez-vous pour débattre de l'avenir de la profession. Trois tables rondes et autant de sujets sur lesquels les directeurs techniques n'étaient pas particulièrement attendus : "La précarité sera-t-elle incontournable ?", "La hiérarchie a-t-elle un avenir ?",

"Sommes-nous déjà en retard pour le futur ?".

Quelques mois plus tard, à l'occasion des JTSE, Réditec tirait un bilan de ces travaux. Premier constat : ces sujets ont largement mobilisé la profession avec plus de 180 participants et des débats animés montrant la pertinence des thèmes abordés.

Chloé Langeard, maître de conférences en sociologie à l'Université d'Angers et chercheur au GRANEM (Groupe de recherche angevin en économie et management) modérait les échanges. Elle revenait sur l'angle d'attaque

de chaque table ronde et soulignait la très grande diversité des approches. Les débats sur la précarité ont permis d'aborder l'intermittence comme un choix. *"L'intermittence c'est la liberté"*, affirmaient les employeurs confrontés à des problèmes de recrutement, de formation, de *booking*, de fidélisation des salariés, ... "L'uberisation" des fonctions techniques relèverait parfois de cette même logique : une volonté affirmée de conserver son indépendance.

La seconde table ronde a permis de rappeler le retard de notre secteur d'activité dans le domaine du management. Les directeurs techniques affirmaient leur grande difficulté à se saisir d'outils managériaux pour lesquels ils n'ont pas été formés. Ils faisaient le constat d'une scission avec la culture des artistes. Ces derniers pensent "projet" alors que les directeurs techniques doivent penser "planning", "normes", "règles", ...

Le sujet de la dernière table ronde était sans doute le plus déstabilisant. À la question "Sommes-nous déjà en retard pour le futur ?", les participants ont interrogé la réforme de la formation et faisaient état de leurs craintes : comment se préparer à l'évolution des métiers alors que plusieurs formations longues à la direction technique n'ont pas ouvert de session cette année ?

Ces débats ont-ils permis d'obtenir des réponses ? Les participants à ces 7^e rencontres nationales Réditec ont-ils désormais un point de vue tranché sur la précarité, le management, les métiers à l'horizon 2050 ? Non, bien entendu, mais l'intérêt des débats était ailleurs. Jean-Jacques Monier, directeur technique du TNS, Joseph André, directeur technique de la Cité musicale de Metz, et

Marc Jacquemond, directeur technique de l'Agence culturelle Grand Est, l'affirmaient tous les trois à l'occasion des JTSE : il est nécessaire de porter un nouveau regard sur la profession. Les métiers techniques doivent s'adapter et on ne s'adapte pas sans aide. À défaut de réponse, les rencontres Réditec ont souligné cette nécessité impérieuse. La mutation s'impose et bouscule les directeurs techniques : l'utilisation massive de l'image, de la vidéo, du *mapping*, des réseaux, de l'intelligence artificielle chahute des directeurs techniques de plus en plus mobilisés sur les questions administratives et budgétaires. Jean-Jacques Monier précise : *"Aujourd'hui, la solution en cas de problème vient souvent de l'informaticien. Pour réparer une console, il faut savoir programmer. Il faut travailler sur le code. Les directeurs techniques doivent s'ouvrir encore plus, être encore plus compétents et encore mieux formés. J'ai été formé sur le tas et je ne suis pas persuadé qu'on puisse encore le faire"*.

Marc Jacquemond l'indique également : *"On dit qu'on sait évoluer, mais c'est faux. On sait s'adapter face à une demande artistique mais on ne sait pas faire évoluer nos façons de travailler"*. Face à ce constat, la solution viendra de la confrontation des points de vue et des regards extérieurs. Joseph André l'affirme : *"On ne peut plus être dans l'entre-soi. On a besoin de s'ouvrir. Les sociologues permettent la confrontation des regards. Les techniciens connaissent peu les administratifs et inversement. On ne peut plus travailler en solo"*.

Voilà sans doute la plus-value de cette journée d'échange Réditec : avoir mis en exergue la nécessité de s'ouvrir à

AS

la Collection SCÉNO +

Les Éditions AS présentent



www.librairie-as.com



Table ronde SNELAC, JTSE 2019

d'autres regards et avoir prouvé par l'exemple la pertinence de la démarche. Pour s'en assurer, il suffit de télécharger la totalité des échanges disponibles sur le site de Réditec⁽¹⁾.

Le SNELAC et le spectacle

Alors que Réditec revenait sur sa rencontre nationale aux JTSE, le SNELAC organisait en parallèle une opération de présentation de ses activités. L'occasion d'exposer clairement les nombreux points de jonction entre la branche des espaces de loisirs et celle du spectacle vivant. Deux jours de tables rondes construites avec soin, dont l'introduction revient à Sophie Huberson, déléguée générale du Syndicat. Le SNELAC rassemble plus de 500 sites de loisirs recevant du public dans un espace clos et aménagé : parcs d'attractions, parcs aquatiques, parcs animaliers, parcs à thèmes ou à vocation scientifique, sites culturels ou naturels. Des entreprises emblématiques comme Disneyland Paris, le Parc Astérix, la Tour Eiffel, le Futuroscope ou le Puy du Fou ainsi qu'une galaxie de TPE familiales réparties sur l'ensemble du territoire. Ce secteur n'a qu'une trentaine d'années d'existence et rassemble déjà plus de 42000 salariés pour un chiffre d'affaires supérieur à 2,2 Mds €. Le spectacle joue un rôle tout à fait particulier au sein de ce secteur. Il s'agit pour Sophie Huberson d'une activité stratégique essentielle. Les sites de loisirs sont visités en "tribu" et les attentes sont différentes selon les générations. Le spectacle est un élément fédérateur, un point de rendez-vous incontournable qui permet aux plus jeunes comme aux anciens de profiter d'un moment partagé. Par ailleurs, les investissements nécessaires à la création d'un nouveau spectacle sont très inférieurs aux coûts de développement et d'implantation d'une nouvelle attraction. Les spectacles

participent ainsi à une évolution de l'offre régulière et, en conséquence, permettent la "revisite" primordiale pour les sites de loisirs. En effet, en dehors de quelques exceptions, le public de ces entreprises est local. Une clientèle de proximité qui voyagera moins de 2 h pour rejoindre sa destination. Il est ainsi absolument nécessaire de fidéliser les visiteurs et de leur donner des raisons de revenir régulièrement. Le spectacle joue ici un rôle stratégique. Vecteur d'originalité et d'émotions renouvelées, il s'agit d'un des piliers de l'économie des sites de loisirs.

La plupart des adhérents du SNELAC proposent des spectacles. De l'animation de file d'attente aux productions mises en scène et scénographiées, il s'agit d'une constante qui permet la thématization d'un parcours jalonné d'attractions et d'animations.

Le spectacle joue ainsi un rôle central et les sites de loisirs revendiquent un savoir-faire en la matière. Les deux jours de tables rondes étaient là pour en donner la preuve.

Les tables rondes SNELAC

C'est autour de quatre grands thèmes que le Syndicat a organisé sa démonstration de force : "Conception d'une scénographie", "Produire un spectacle dans un site de loisir ou culturel - son", "Le spectacle sous l'angle de la sécurité", "Grands spectacles : exploitations, réalisations". Il s'agissait assurément de montrer le professionnalisme et la puissance de frappe du secteur en s'appuyant sur des expériences innovantes. Objectif atteint. En quatre tables rondes, les adhérents du SNELAC montrent leur compétence, leur expertise technique et les moyens à leur disposition. La première table ronde met ainsi à l'honneur Disneyland Paris. Yves Ollier, scénographe, et Olivier Bars, Sénior

Manager développement technique spectacle, présentent quelques réalisations entreprises autour des spectacles *Le Roi Lion*, *Jungle book live* ou *Frozen*. Qu'il s'agisse de la conception d'une scénographie pour une salle dédiée au *Roi Lion*, d'un décor de rue ou de marionnettes géantes destinées à la parade, les planches scénographiques et techniques s'enchaînent. On imagine la complexité de la démarche projet compte tenu du très grand nombre de corps de métiers impliqués, du cahier des charges des studios Disney, de l'ampleur de la réalisation attendue et du temps relativement court pour livrer le produit fini. Ainsi, seulement onze mois de construction auront été nécessaires pour édifier le théâtre dédié au *Roi Lion*. 2 600 m², une jauge de 1 300 places, 175 m linéaires de ponts et plus de 250 projecteurs pour une salle et une scénographie qui répondent à des critères précis en termes d'accessibilité, de démarche RSE, de prévention des risques et de sécurité des artistes.

Même tour de force pour le Parc Astérix qui présente la réalisation du projet *Catacombes*. Une nouveauté 2019 réalisée pour Halloween qui permet aux visiteurs d'évoluer en immersion dans une scénographie horrifique. Hervé Bruneau, directeur des spectacles, et Romain Nardelli, chef de projet, détaillent les contraintes avec lesquelles ils ont dû composer : prévention des risques pour les comédiens, sécurité pour les visiteurs, gestion d'un flux de 400 participants amenés à traverser l'attraction en 5 min, solidité des matériaux, intégration du son, de la fumée, des effets spéciaux, prise en compte des PMR, ... Ce site de 300 m² aura été construit en cinq mois. Pour cela, un atelier de 70 m² a été investi à proximité du site. Dix-sept techniciens ont travaillé en continu et ont produit sur place les structures et les décors de l'attraction.

La deuxième table ronde permet notamment à Samuel Briand, ingénieur son et chef de projet audiovisuel du Puy du Fou, d'exposer les particularités de la gestion du son dans les spectacles créés par les sites de loisirs. Spectacles de plein air immersifs, les sources sont invisibles et intégrées dans la scénographie. Par ailleurs, compte tenu de la durée de vie des spectacles, de l'exposition du matériel aux conditions de plein air et du nombre de représentations successives, la fiabilité et la solidité du dispositif sont essentielles. Ainsi, le spectacle *Le Dernier Panache* aura été joué sept fois par jour au cours de la saison 2016 sans qu'aucune panne majeure ne soit à déplorer.

Si la troisième rencontre était consacrée aux questions de sécurité, de prévention des risques et de sûreté, on notera que cette thématique a été abordée dans tous les débats. Dès la première table ronde, Sophie Huberson rappelait que la sécurité des visiteurs et des travailleurs était la priorité des entreprises de la branche. Sur cette thématique, le SNELAC accompagne d'ailleurs ses adhérents de manière particulièrement efficace en mettant à leur disposition des fiches de retour d'expérience en cas d'accident ou de "presque accident". Les cahiers des charges sécurité présentés par Disneyland Paris montrent que l'effort de formalisation n'est pas feint et que la problématique fait l'objet d'une prise en compte centrale.

La dernière table ronde consacrée aux grands spectacles avait vocation de synthèse et illustrait la démesure dont sont capables les entreprises de loisirs. Afin d'exploiter le spectacle *Le Dernier Panache*, une salle de spectacle de 7 500 m² a été construite en treize mois. Un gradin de 2 110 places de plus de 500 tonnes, monté sur tournette, six scènes, huit écrans en rotation, des sources sonores qui s'adaptent au mouvement de la tribune, des défis techniques à foison, ... et un metteur en scène très présent qui place à tout moment l'artistique au centre de l'aventure technologique.

Logique d'ouverture

Pas de doute, les participants à ces deux jours de tables rondes en ont pris plein les yeux. Le SNELAC a démontré la capacité de ses adhérents à créer et exploiter des spectacles dans une logique industrielle tout en s'adaptant à la vision d'un chorégraphe ou d'un metteur en scène. Pourquoi cette démonstration de force ? Lorsqu'on pose la question à Anthony Goret, directeur de la communication du SNELAC, on s'entend répondre "recherche de synergie", "mutualisation des expériences" ou "accroissement des échanges". Tout comme Réditec, le SNELAC est en quête d'ouverture.

Anthony Goret souligne que le secteur d'activité des sites de loisirs se nourrit beaucoup du spectacle vivant : l'innovation technique, en particulier, circule d'un secteur à un autre. Les entreprises adhérentes du SNELAC sont en recherche permanente de talents et font face à des difficultés de recrutement sur différents profils en tension : scénographes, régisseurs généraux, ingénieurs son, ingénieurs lumière sont les bienvenus, mais ne songent pas immédiatement aux sites de loisirs comme employeurs potentiels. Anthony Goret met en avant la culture d'entreprise très forte des adhérents du Syndicat. Une culture qui pourrait rebuter les candidats à la mobilité entre le secteur du spectacle vivant et celui des sites de loisirs.

Ainsi, cette année encore, les tables rondes des JTSE auront donné une image assez nette des enjeux futurs et des craintes du moment. L'ouverture s'impose en conséquence pour les entreprises du SNELAC comme elle s'impose pour les adhérents de Réditec. Jean-Jacques Monier le soulignait : "*On a trop dit que notre secteur d'activité était unique. Nous ne sommes pas tout seuls. Nos entreprises évoluent dans un environnement professionnel complexe*". Le temps de l'entre-soi semble révolu et les initiatives croisées du SNELAC et de Réditec le prouvent. À chaque fois, la question du recrutement s'est imposée dans les débats comme un enjeu de survie. À chaque fois, la réforme de la formation a soulevé des questions et des inquiétudes. Le rapprochement des acteurs professionnels, le croisement des sensibilités et des cultures professionnelles pourraient apporter des réponses aux défis à venir. Le SNELAC et Réditec misent tous les deux sur l'intelligence collective. Voici une belle proposition pour nos métiers demain... et après-demain.

⁽¹⁾ (<http://reditec.alwaysdata.net/index.php/2019/06/05/7eme-rencontres-reditec/>)

Thomas Walgrave

Voyager au-delà des frontières

■ Mahtab Mazlouman



Thomas Walgrave
Photo © Christiane Jatahy

Thomas Walgrave est un homme discret et pourtant il a été un acteur principal des aventures théâtrales marquantes de ces trente dernières années. Né à Anvers, il parcourt le monde, de Lisbonne à Paris, de Genève à Rio, ... Il traverse plusieurs vies, toujours dans le théâtre, et va au-delà des limites des esthétiques établies. Il remet tout simplement en question les frontières.



Moving people - Photo © Studio Fabien Hammett

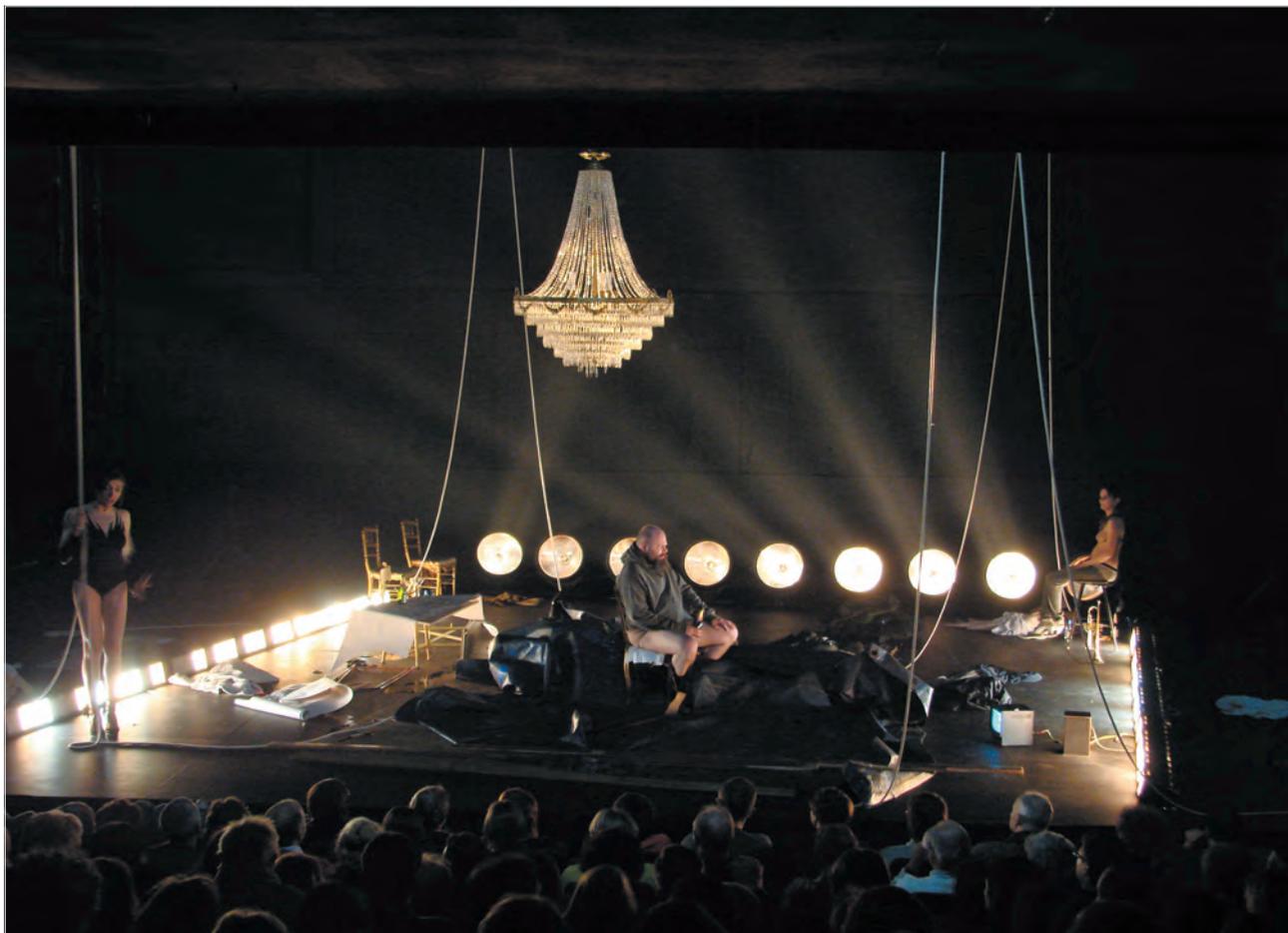
Le théâtre toujours présent

Les études supérieures en Histoire de l'art et d'anthropologie n'ont pas détourné Thomas Walgrave de son attirance pour le théâtre. Plongé depuis son enfance dans cet univers, il a côtoyé très tôt les plus grands artistes. Son oncle était directeur de théâtre et sa mère organisait des spectacles internationaux en Belgique, des événements qui étaient alors, dans les années 80', très innovants. *"J'avais seize ans et je m'occupais de la communication*

de l'organisation. Face à mon enthousiasme pour le théâtre, ma mère s'est occupée de mon instruction théâtrale en organisant un programme de pièces à voir. Par exemple, je suis allé voir huit présentations de Wozzeck à travers l'Europe parce qu'il était important que je me rende compte de ces versions différentes." Alors même s'il commence sa vie professionnelle comme anthropologue, le théâtre le rattrape très vite et il ne le quittera plus. Mais finalement, est-ce que dans la pièce *Le Présent qui déborde*, mise en scène par Christiane

Jatahy, ne peut-on pas trouver une approche anthropologique ?

En 1986, il rejoint un groupe d'amis installé dans un ancien cinéma pour faire du théâtre, Le Monty. *"Nous commençons à zéro et tout était à construire. Avec une absence totale de financement, nous voulions transformer un cinéma en théâtre !"* Et c'est ce qu'ils ont fait car ce lieu est devenu aujourd'hui un des espaces d'art les plus importants en Belgique. Le Monty est représentatif de ce secteur libre et autodidacte en Flandre où les protagonistes,



“Sauve qui peut”, pas mal comme titre, Collectif TG Stan - Photo © Thomas Walgrave

avec leur parcours personnel, ont accompagné le grand boum artistique belge. Dans ce groupe, tout le monde s’attelait aux tâches de manière artisanale. La professionnalisation viendra plus tard. “J’ai commencé à apprendre le métier en faisant des montages et des démontages. Je ne connaissais rien à la partie technique mais j’étais fasciné par la scénographie, l’éclairage, la mise en scène.”

L’aventure du TG STAN

Quatre élèves du conservatoire dirigé par Ivo van Hove présentent leur spectacle de fin d’année au Monty. Ils constitueront plus tard le collectif TG STAN. Thomas Walgrave commence sa collaboration avec eux en travaillant sur la lumière et la scénographie. “Après trente années d’existence, le TG STAN est toujours un vrai collectif. Dès le démarrage, tout le monde participe à la création de la pièce. Je prenais part à la dramaturgie et, dans les faits, je n’ai jamais signé la scénographie du TG Stan puisque c’était impossible. Tout ceci est un processus collectif et une démarche bien particulière. Nous travaillons trois mois autour de la table jusqu’à trois jours avant le soir de la première.” La scénographie se construit autour de la table en même temps que les idées dramaturgiques. Le jeu scénique ne peut pas se concrétiser puisqu’il n’y a pas d’unification

d’idées et la scène devient le lieu de la rencontre des contradictions. Les quatre opinions différentes sont présentes sur scène et la création évolue tout au long des représentations. C’est un processus continu qui exige une scénographie particulière, créée dans un temps court sous forme d’un assemblage d’objets, souvent récupérés. Elle se base sur une dramaturgie ouverte, une dramaturgie de comédiens. “En l’absence de répétitions classiques, nous nous mettons d’accord sur les circulations sur scène. Je me base sur certains principes comme les notions d’ouvert/fermé, grand/petit, les possibilités d’entrées, des lignes de tension.” Et la scénographie peut aussi changer d’une représentation à l’autre.

Thomas Walgrave continue cette démarche dans sa collaboration avec d’autres créateurs comme Anne Teresa de Keersmaeker, sa première rencontre avec une chorégraphe. “C’est une chorégraphe qui a tout dans la tête. Le processus du travail avec Anne Teresa est très différent de celui avec TG STAN, de par la nature des relations que la danse entretient avec les répétitions et la façon dont le corps mémorise les mouvements.”

Lors d’un workshop à Lisbonne en 1997, il rencontre Tiago Rodrigues qui était encore au conservatoire. “Dans une autre vie, j’étais directeur de festival !” Effectivement, en 2009,

Thomas Walgrave devient directeur du Festival de théâtre la Biennale de l’Alcantara à Lisbonne. “À cette occasion, nous avons produit ses premières pièces alors que le Portugal traversait une période économique difficile. Et lorsqu’il est devenu lui-même directeur du Théâtre national, il a été notre partenaire pour les productions des pièces.” Aujourd’hui encore il collabore avec lui sur ses scénographies. “C’est quelqu’un qui m’est très cher”, insiste-t-il.

Le Théâtre d’Épidaure

En 2011, pour *La Folie d’Héraclès* d’Euripide et en 2016, pour *Lysistrata*, mise en scène par Michail Marmarinos, Thomas Walgrave est le créateur lumière au Théâtre d’Épidaure. Il est alors plongé dans une prise de conscience de ce Théâtre chargé de sens et d’histoire. Il est marqué par le lieu poétique dans sa dimension primaire, l’impression du sacré qui s’y dégage et qu’il n’a ressenti nulle part ailleurs. “J’ai compris l’échelle cosmique que peut avoir le théâtre. Lorsque je regardais du dernier rang cette structure ouverte sur le ciel rempli de spectateurs, avec au-dessus les insectes et les chauves-souris et sous les pierres, les serpents et les scorpions, je comprenais comment tout ce monde participait ensemble aux trois heures du spectacle.”



Ithaque - Photo © Vitor Tonelli

Ces créations ont été l'occasion d'une réflexion et d'une interrogation sur la notion même du théâtre grec comme berceau du théâtre européen. "C'est un malentendu ! On a enlevé ce théâtre de son contexte pour le coller à la dimension européenne alors que l'énergie même est différente. Dans *L'Odyssée*, l'Europe n'existe pas. Le bassin Méditerranée, l'Afrique du Nord, la Perse oui, mais pas l'Europe. On se l'est approprié et on a manipulé les données pour créer la dramaturgie classique alors que le théâtre grec, s'il parle d'un complexe culturel, est évidemment davantage celui de l'Orient plutôt que de l'Europe."

Nouvelle relation au public

Inclure le public à l'intérieur de la fiction est une approche qu'il retrouve dans ses collaborations

avec Christiane Jatahy. La question de l'action du public est toujours posée mais c'est une notion qui est différente de mettre le public dans un état participatif. "Nous avons décidé du décor d'*Ithaque* quelques jours après l'aventure du Théâtre d'Épidaure. Contrairement à ma collaboration avec TG Stan où la décision scénographique était prise au dernier moment et issue d'une discussion autour de la table, avec Christiane Jatahy le point de démarrage est toujours l'espace."

Pour la scénographie d'*Ithaque*, tout a commencé par une implantation en bi-frontal afin d'organiser deux espaces en parallèle, connectés ensemble sans être le même. "En référence à *1Q84* de Murakami, nous retrouvons les deux mondes d'Ulysse et de Pénélope, celui qui veut arriver et celle qui attend. L'idée dramaturgique contenue dans l'espace ne répond pas à une question formelle mais relève

d'un contenu." À la fin de la première partie, le public change de côté. Un long mouvement d'émigration est mis en route comme un processus. Avec ce voyage qu'il effectue tous les soirs, il devient le chœur et un personnage dans la fiction. À la fin de la pièce, le rideau en lanière se lève et l'espace retrouve sa bi-frontalité. Pour Thomas Walgrave, il n'y avait pas de prétention esthétique dans le décor d'*Ithaque* puisqu'il était finalement assez simple avec un plancher, un rideau et quelques meubles. Par contre la construction a nécessité une réflexion technique à cause de la montée de l'eau qui envahissait le plancher.

Ce dispositif avait été inspiré par deux projets, dans le cadre du Festival Theater der Welt et le Thalia Theater de Hambourg. Le premier, *Moving people*, était présenté dans le port de Hambourg en juin 2017. Les spectateurs étaient installés de chaque côté d'un container dont les deux latéraux avaient été remplacés par deux écrans. "Christiane et moi, trois acteurs et des réfugiés différents chaque soir avions pris place à l'intérieur du container. L'action était filmée et projetée en direct. À la fin, les deux écrans se soulevaient et le public découvrait les spectateurs en face mais surtout ils comprenaient que le film présenté était un jeu en direct. Cette horizontalité de la conversation s'élargissait et devenait une conversation avec le public."

Pour le second projet, *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, le bi-frontal a été de nouveau utilisé, créant un espace scénique très étroit. Dans cette représentation, cinq comédiens au lieu d'un seul incarnaient le rôle du "client" et le "dealer" était joué par un réfugié différent chaque soir installé dans le public.

"Moving people a donné la structure scénographique d'*Ithaque* mais sa dramaturgie a été à l'origine de *Le présent qui déborde*." *Ithaque* est utilisé comme une fiction visitée par la réalité. "On navigue entre les phrases." Au contraire, *Le présent qui déborde* prend le contexte documentaire et réel avec un film où le texte de *L'Odyssée* d'Homère est toujours présent. La fiction rencontre la réalité. C'est le parcours des Ulysse réels et contemporains à travers les témoignages des exilés. Ici, la scène n'existe pas sur le plateau. Le lieu scénique est constitué de deux espaces, celui de l'écran et celui du public. Les acteurs sur l'écran interpellent la salle et se retrouvent parmi le public. Les frontières sont abolies ou sont ailleurs. Aujourd'hui, le partenariat avec Christiane Jatahy reste l'axe principal de Thomas Walgrave. "Parmi tous les artistes que je connais, c'est elle qui incarne au mieux le post brechtien. Le quatrième mur est tombé, on n'a plus besoin de le casser. Nous ne nous posons plus la question 'que fait-on maintenant ?', mais plutôt 'que fait-on maintenant avec cette nouvelle donnée ?'."

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

Sylvain Kahn

“L’Europe est un pays singulier”

■ François Delotte



Photo DR

Sylvain Kahn est professeur agrégé à Sciences Po et spécialiste des questions européennes. Pour lui, l’Europe est un espace de vie sociale, politique et culturelle original qui “influence le monde”. Il est l’auteur, avec le géographe Jacques Lévy, de l’ouvrage *Le Pays des Européens*, publié l’an dernier aux Éditions Odile Jacob.

À quoi renvoie ce terme de “Pays européen” auquel vous faites référence dans le titre de l’ouvrage que vous co-signez avec Jacques Lévy ?

Sylvain Kahn : On parle souvent de l’Europe comme si c’était quelque chose d’extérieur. Cependant, lorsqu’on regarde comment l’ensemble européen fonctionne, on se rend compte que ce n’est pas du tout une extériorité mais un espace de vie qui, comme tous les espaces de vie, est différencié et nuancé. Mais nous l’avons tous en tête et il ne nous est pas exotique. Il y a beaucoup de liens tissés entre les Européens, que ce soit des flux touristiques, des informations qu’on entend à la radio, qu’on voit à la télévision ou sur Internet. Nous sommes beaucoup plus sensibles à ce qu’il se passe en Espagne ou en Lettonie qu’aux nouvelles qui concernent le Brésil ou le Venezuela, pays dont on parle lorsqu’il s’y déroule des événements paraissant dramatiques.

Les Européens partagent des caractéristiques de vie sociale qu’on ne trouve pas dans d’autres régions du monde. C’est dans l’ensemble européen que la tolérance est la plus grande au monde envers l’abolition de la peine de mort, l’IVG ou encore la liberté sexuelle et les orientations sexuelles. C’est aussi en Europe que s’est développée l’urbanité, une forme de cordialité dans les relations sociales liées au développement des villes. En Europe, depuis le Quattrocento, ce qui va de paire avec le développement urbain, c’est le développement de l’individualisme, de l’anonymat, de l’initiative individuelle, de la banque, de la finance, du capitalisme et de la créativité. Cela s’exprime à la fois dans la libre entreprise, dans la création culturelle, dans la curiosité scientifique ou dans la recherche en sciences sociales. Par ailleurs, dans un autre registre, il n’existe pas d’autres régions du monde qu’en Europe où il y a un tel maillage de transports transfrontaliers. Si ces réseaux de communication existent c’est parce qu’on s’en sert.

Où mais ces réseaux de transport ne sont-ils pas utilisés que par une partie seulement des Européens ?

S. K. : Oui, évidemment. Mais le fait qu’il y ait une proportion importante de gens qui ont ces pratiques est un signe très fort. Les flux touristiques se sont complètement démocratisés en cent ans. Cependant, le grand changement de ces soixante-dix dernières années est que les Européens se sont dits : “On va créer ce qu’il manque à cette interdépendance en fondant quelque chose qui ressemble à un État, l’Union Européenne”. Si on prend la carte de l’Europe, plus aucun pays n’est aujourd’hui relié ou intégré à ce que j’appelle le système territorial de l’UE. Que ce soit par la politique européenne de voisinage, par l’espace économique européen ou encore par les 152 accords bilatéraux que la Suisse a pu signer avec l’UE. Le système politique européen s’étend aujourd’hui jusqu’à la Géorgie. À partir du moment où vous avez une société européenne qui s’est dotée d’institutions politiques, de politiques publiques, d’agents publics et même d’une monnaie, vous avez un pays.

Pourtant l’Europe apparaît plus que jamais fracturée et divisée, avec la montée des partis d’extrême droite ou dits “europophobes”...

S. K. : Je ne parlerais pas de fractures. Il y a des débats, des oppositions, des différences, ... et pour l’instant cela se passe de manière plutôt civilisée. Lorsqu’un pays est traversé par des dissensions on ne dit pas qu’il est menacé de disparaître. La France de 1940 à 1944 était vraiment divisée au sens géographique, territorial et politique. Aujourd’hui ce n’est pas le cas de l’UE. Même Viktor Orbán en Hongrie, Jarosław Kaczyński en Pologne ou Matteo Salvini et la Ligue lorsqu’ils étaient au pouvoir en Italie n’ont pas voulu sortir de l’Europe. Entre ceux qui disent “il faut faire une Europe qui respecte plus les Droits de l’Homme” et ceux qui estiment qu’il faut une Europe hospitalière, il y a des débats. Mais l’Europe et la société européenne se sont construites depuis au moins l’Humanisme et les guerres de religion sur une opposition très forte entre la tradition des Lumières et la tradition des anti Lumières. Cette opposition témoigne, dans une certaine

mesure, du fait qu’il existe une société politique européenne. Lorsque que le gouvernement polonais a voulu durcir encore la législation sur l’IVG, il y a eu un million de personnes dans la rue. Cela a reçu un écho immédiat dans toutes les sociétés européennes et les Polonais qui manifestaient ont appelé à la solidarité des Européens.

Par ailleurs, le populisme se construit sur un rejet des élites. Mais ce rejet vaut à toutes les échelles. Les partis populistes, lorsqu’ils arrivent au pouvoir, rejettent les dirigeants et les fonctionnaires européens parce que ce sont des élites et moins parce que ceux-ci seraient attentatoires à l’indépendance de leur nation, même si dans le discours on trouve les deux éléments. Le populisme indique que la communauté populaire doit gouverner par elle-même, sans médiation, sans représentant. Certains disent “c’est la Flandre” d’autres “c’est la Catalogne”. Il est d’ailleurs intéressant de constater que l’extrême droite flamande très xénophobe ne rejette pas la construction européenne.

Il y a-t-il vraiment une volonté d’une majorité d’Européens de faire société ?

S. K. : Lorsqu’on regarde les deux derniers Eurobaromètres (enquêtes très sérieuses faites sur des panels de 15 000 à 20 000 personnes), on se rend compte que partout où il y a l’euro, l’attachement à la monnaie unique est majoritaire dans les opinions publiques. Les gens ont compris que l’euro les protège davantage qu’il ne les plombe, même si on pourrait faire l’euro mieux, autrement et avec d’autres priorités. Sur la défense c’est la même chose : il existe une demande sociale de politique de défense européenne. Il faut quand même voir qu’elles sont les situations aujourd’hui en Estonie, en Lettonie ou en Suède où on rétablit le service militaire et où le gouvernement distribue des prospectus expliquant que faire en cas d’invasion. Nous en sommes là dans plusieurs pays d’Europe. Un peu partout on ne comprend pas trop ce qu’il pourrait se passer avec la Russie et on estime que les États-Unis sont en train de

nous lâcher. Tout seul on se préparera moins bien que si on agit ensemble à 500 millions d'habitants.

Mais est-ce que cette Europe est suffisamment reconnue sur la scène internationale ?

S. K. : Elle est reconnue là où elle a du poids : dans le cadre des négociations commerciales, à l'OMC ou dans les relations bilatérales. Ce qui a du poids dans le monde c'est le marché intérieur européen. Puis, sur le plan de la détermination, à faire avancer des solutions politiques, militaires ou diplomatiques, l'influence de l'Europe est différente selon les régions du monde. Dans certaines sous-régions d'Afrique, comme la zone saharo-sahélienne ou la République démocratique du Congo, les Européens possèdent des leviers et cherchent à les utiliser avec plus ou moins de bonheur. Ils sont considérés comme des acteurs pouvant avoir un rôle important. Dans toute la région qui est à l'Est de l'UE et à l'Ouest de la Russie, l'Union est considérée comme un acteur de premier plan. Les Géorgiens aimeraient pouvoir compter sur les Européens, les Ukrainiens aussi, ainsi que les républiques de l'Ex-Yougoslavie. Des pays comme la Corée du Sud, le Japon et le Canada considèrent que l'Europe est un pays important dans le monde, avec lequel ils partagent une certaine vision des relations internationales, de la lutte contre le réchauffement climatique, du commerce, ...

Est-ce que l'Union Européenne a les moyens d'être un élément moteur dans la lutte contre le réchauffement climatique et d'entraîner d'autres puissances dans son sillage ?

S. K. : Si un jour le monde lutte vraiment contre le changement climatique on pourra dire que ce sera en s'inscrivant dans les efforts faits par les Européens depuis les années 90'. Mais pour l'instant, l'UE n'arrive pas à avoir ce rôle moteur. On a beaucoup parlé des Accords de Paris. Il vaut mieux qu'ils aient eu lieu mais c'est quand même une importante régression par rapport aux accords de Kyoto. Grossièrement, nous sommes toujours dans la logique de Copenhague avec une trajectoire, des accords non contraignants et aucun contrôle. Il y a juste des engagements. Ce qui est très intéressant avec les Accords de Paris, qui sont quand même le fruit de la méthode européenne, c'est que de nombreux territoires, à toutes les échelles, ont déclaré s'inscrire dans leur sillage. La vraie dynamique des Accords de Paris est là. Des villes et des régions ont déclaré : *"On se reconnaît dans les Accords de Paris, notre gouvernement central pourra dire ce qu'il veut, nous on avance"*. Mais sinon, l'UE n'a pas les moyens de tordre le bras de la Chine, des États-Unis, ni de l'Inde ou de la Russie... Elle le pourrait concernant l'Australie ou le Canada. Mais la méthode choisie par les Européens depuis des décennies est de ne pas être dans le rapport de force. C'est l'idée qu'il faut convaincre, y compris dans les relations internationales. Je sais bien que des Européens sont intervenus en Libye ou en

Irak. Le tableau est toujours nuancé. Mais dans l'ensemble, en matière de relations internationales, les Européens ont renoncé à la politique de la canonniers dans leurs rapports entre eux et avec le reste du monde. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les Européens ont été à l'avant-garde de la lutte contre le réchauffement climatique. C'est l'idée qu'il faut se mettre d'accord sur des normes communes, une fois qu'on s'est entendu sur un diagnostic partagé, puis sur un objectif commun avec la création éventuelle d'institutions supranationales de contrôle. On estime qu'une fois que les acteurs se sont engagés à agir, ils vont accepter d'être contrôlés et peut-être de se faire mettre à l'amende si on leur dit qu'ils n'ont pas respecté leurs engagements. Ce que je viens de décrire là est en fait le fonctionnement de l'OMC (Organisation mondiale du commerce) qui comprend un organe de règlement des différends. Les États-Unis viennent d'ailleurs d'en bénéficier au détriment de l'UE qui a été jugée coupable d'avoir subventionné de manière illégale Airbus. Et les Européens acceptent la sanction. Pour revenir au changement climatique, s'il y a bien une région du monde où on est soucieux de ce sujet à une échelle étatique, c'est dans l'UE. Aux États-Unis, cela s'exprime plutôt au niveau local, dans certaines villes. Les Européens sont porteurs de ça, y compris en incluant les nationalistes européens et les citoyens souverainistes qui n'aiment pas tellement l'UE et les élites. Pensons au fameux slogan gilet jaune *"Ne pas opposer la fin du monde aux fins de mois"*. Rien que dire cela est déjà être Européen au sens de s'inscrire dans cette société européenne. Réfléchir en même temps à son niveau de vie et au réchauffement climatique est une chose qu'on trouve dans le débat européen. On ne l'observe pas tellement ailleurs, en tout cas pas à cette échelle-là. L'Europe est vraiment un espace, une société et un pays singulier dans le monde, et non pas un pays particulier. Ce qui est particulier ne vaut que pour lui-même et ne peut inspirer personne. Alors que ce qui est singulier peut être une source d'inspiration ou simplement de réflexion pour d'autres. Dans la singularité, il y a des éléments qu'on peut retrouver autre part. Il suffit d'habiter six mois ailleurs dans le monde pour se sentir Européen et percevoir cette singularité. C'est souvent en étant hors de l'Europe qu'on rencontre des gens qui vont nous dire *"vous êtes Européens"*.

Le modèle européen et la "méthode" européenne peuvent donc inspirer ?

S. K. : L'Europe influence le monde. L'UE soutient l'idée qu'il faut convaincre les autres plutôt que de les contraindre et les forcer. C'est un immense changement car les Européens, pendant deux à trois siècles, n'ont été quasiment que dans la contrainte, la conquête, la force, le mépris dans leur rapport au monde. Nous sommes vraiment rentrés dans une période postcoloniale. On peut toujours trouver des buttes témoins du néo-colonialisme. Mais ce n'est plus le paradigme dominant. Je crois que l'Europe a des choses à dire au monde, qu'elle intéresse le monde. Si tellement de personnes veulent venir en

Europe, avec tous les drames que l'on connaît, ce n'est pas seulement pour bénéficier de la Sécurité sociale ou pour trouver du travail. Les gens savent bien qu'en Europe la vie est moins violente, même si elle est souvent dure, qu'il y existe une liberté. Ce n'est pas rien. Aux États-Unis, il existe des endroits où les femmes ne peuvent plus avorter. La seule région du monde où la liberté religieuse est vraiment complète, où le blasphème n'existe pas, c'est en Europe. La sortie des religions est un phénomène universel, mais surtout chez les Européens. Des tas de gens dans le monde entier rêvent de cela. La liberté en Europe ce n'est pas simplement de pouvoir voter et avoir plein de partis politiques. Il n'y a pas qu'en Europe que cet ensemble existe. Mais en Europe, pour l'instant, tout cela est acquis et dominant. Y compris concernant les pratiques libertaires qui sont minoritaires du point de vue de leur nombre d'adeptes, qu'elles soient sociales, sexuelles ou littéraires. Il y en a toujours davantage en Europe qu'ailleurs et les gens, même s'ils ne sont pas pratiquants, considèrent que c'est important que cela existe. Lorsque les illibéraux arrivent au pouvoir, c'est quand même en Europe que ces espaces demeurent les plus protégés. La question est aujourd'hui de savoir si les Européens vont être capables de formaliser tout cela ?

À lire : *Le Pays des Européens*, Sylvain Kahn et Jacques Lévy, Éditions Odile Jacob, avril 2019, 224 pages, 19,90 €

Un Pôle, différents usages

François Delotte

Toutes les photos sont de © Sandrine Rivière

Le Pôle, espace culturel et sportif du Pays d'Alby-sur-Chéran (Haute-Savoie), a remporté le prix national de la construction bois 2018 dans la catégorie "Apprendre-se divertir". En grande partie construit avec des matériaux biosourcés (bois de résineux, isolation paille), il réunit différents programmes dans un seul et même complexe, le tout en mêlant audace architecturale et respect du site, le bâtiment faisant face aux montagnes du massif des Bauges.



Vue extérieure du Pôle, espace culturel et sportif du Pays d'Alby-sur-Chéran

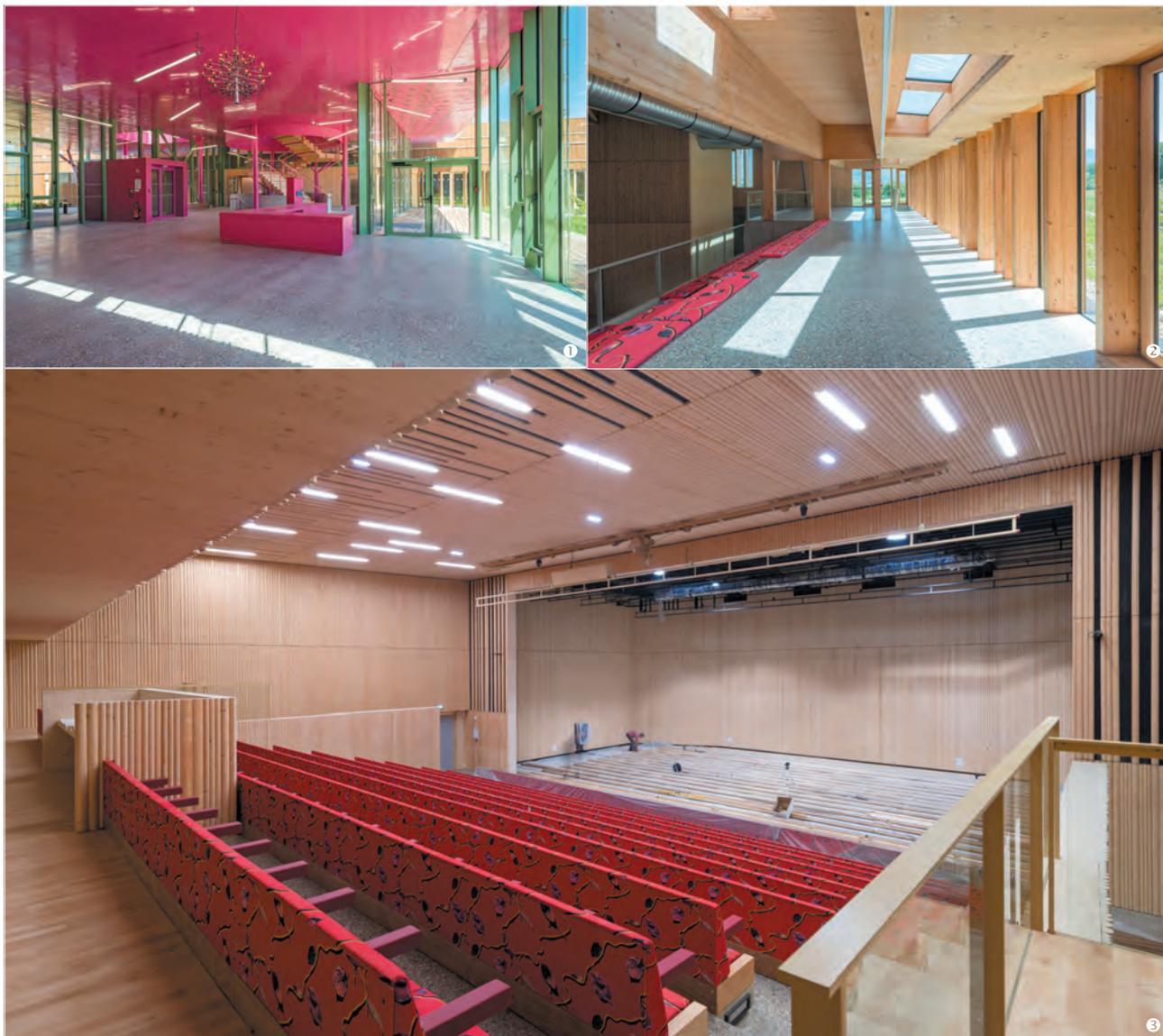
Souvent par souci d'économie, certains projets architecturaux proposent un seul et même espace pouvant être alternativement utilisé comme salle de spectacle ou comme gymnase. Pour, le plus fréquemment, ne convaincre à l'usage ni des artistes ni des sportifs. Le Pôle a pris le parti de contenter tout le monde en proposant à la fois un volume dédié aux arts vivants et un autre à différentes pratiques sportives. Entre les deux, une troisième entité est destinée à l'enseignement musical. C'est aussi là que se trouve l'accueil de l'équipement. Une entrée commune qui permet aux uns et aux autres de se croiser, de se rencontrer et, pourquoi pas, de passer des gradins du gymnase à ceux de l'auditorium. Le tout possède pour décor les pentes abruptes de l'impressionnant massif des Bauges. Un paysage qui incite nécessairement à l'humilité et à la contemplation. D'où la volonté des concepteurs d'adopter une démarche exigeante en matière d'écoconstruction. Le bâtiment a d'ailleurs fait l'objet d'une démarche HQE (Haute qualité environnementale).

Un site exceptionnel

Ce complexe atypique fut livré en 2017 mais sa genèse remonte aux débuts des années 2010. La Communauté de communes du Pays d'Alby souhaite alors se doter d'un équipement d'envergure. Ce territoire, situé entre Annecy, Rumilly et Aix-les-Bains, ne possédait alors pas de centre culturel digne de ce nom ni de salle de sport importante. Alors que le collège d'Alby-sur-Chéran (2 500 habitants) n'avait, lui, pas de gymnase à sa disposition. Par ailleurs, l'école de musique locale ne bénéficiait pas de lieu fixe et était contrainte à l'itinérance. Des éléments qui se superposent alors à une demande sociale. *"Les salles de spectacle les plus proches se situent à Annecy, Chambéry ou Rumilly. Les gens avaient envie d'assister à des propositions artistiques plus près de chez eux et sans nécessairement prendre leur voiture ou devoir se garer en ville"*, rapporte Christiane Dubonnet, chargée de la programmation et de la médiation culturelle au Pôle. D'autre part, la vie artistique locale est plutôt dynamique avec, notamment, la présence d'associations et de compagnies alors en recherche de lieux pour se produire et travailler. Le projet est lancé par la

Communauté de communes du Pays d'Alby. Mais cette dernière finit par disparaître, absorbée par la Communauté d'agglomération d'Annecy suite à la Loi NOTRe portant sur la Nouvelle organisation territoriale de la République de 2015. Un Syndicat intercommunal du Pays d'Alby réunissant sept communes a ensuite été mis sur pied pour gérer l'établissement. S'ajoute à cela le fait que deux autres communes ont signé une convention pour pouvoir bénéficier de l'espace culturel et sportif. Aujourd'hui, son auditorium accueille une programmation pluridisciplinaire à l'année (théâtre, danse, musique, jeune public) faisant intervenir des artistes d'envergure nationale, régionale ou locale.

Le projet a été réalisé par l'agence d'architecture grenobloise r2k. L'intégration de l'édifice dans le paysage fait partie des arguments qui ont convaincu le jury du concours. *"Pour les architectes, c'était une évidence de placer le bâtiment devant les montagnes. Le gymnase et l'auditorium forment comme deux blocs de bois disposés de chaque côté. Au centre, le hall d'entrée comprend une large surface vitrée qui permet de bénéficier d'une vue panoramique sur le massif*



① Le hall d'accueil ② Haut des gradins du gymnase
③ La salle de l'Auditorium

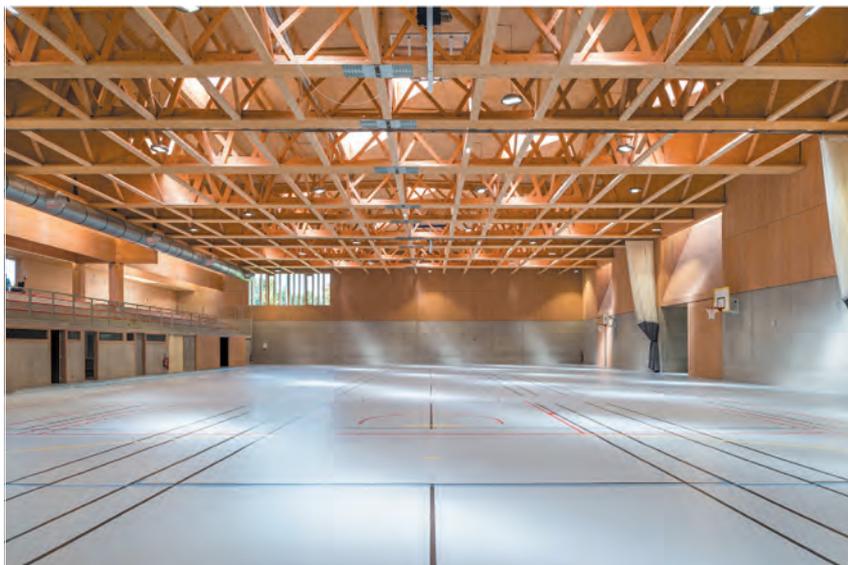
des Bauges”, décrit Amandine Gibert, chargée de communication du Syndicat intercommunal du Pays d’Alby. “Nous avons en partie enterré le gymnase et l’auditorium pour que les usagers du collège situé à proximité puissent conserver leur vue sur la montagne. Nous sommes tombés sous le charme de ce site. C’est un endroit particulier que nous souhaitons mettre en valeur. Nous avons donc travaillé sur la transparence et proposé un volume original, en partie traité en gradin, notamment pour amoindrir la hauteur du bâtiment et apporter de la lumière”, explique Véronique Klimine, architecte et cogérante de r2k. Les maîtres d’œuvre ont eu à cœur de restituer le paysage aux usagers du Pôle. Les surfaces vitrées dégagent de larges panoramas sur les sommets alentours tandis que l’architecture à la fois singulière et respectueuse du site entreprend un dialogue joyeux avec l’environnement dans lequel elle s’insère. Les différentes entités du complexe ne sont pas parallèles et sont légèrement en forme de “V”. Une façon de s’ouvrir sur le paysage et de lui tendre les bras.

D’autres éléments ont permis à r2k de remporter le concours. “Le fait de réunir des programmes différents a été très apprécié par le jury. Tout comme l’idée de ne pas construire de nouveaux parkings pour les spectateurs mais d’utiliser celui du collège”, poursuit Véronique Klimine. Un élément qui permet de réaliser des économies d’échelle tout en limitant l’impact environnemental du projet.

Trois structures distinctes

La place du bois est aussi un des aspects fondamentaux de cette réalisation. Son utilisation massive (930 m³ en structure, charpente, ossature, revêtement intérieur et extérieur) alliée à la singularité du geste architectural lui ont permis de remporter les prix national et régional (Auvergne-Rhône-Alpes) de la construction bois en 2018. Bois qu’affectionne particulièrement Véronique Klimine, disciple de Roland Schweitzer, architecte et urbaniste pionnier de

l’utilisation de ce matériau en France. Pour l’élaboration de l’Espace culturel et sportif du Pays d’Alby, r2k a notamment travaillé avec l’architecte finlandais Olavi Koponen, féru de construction écologique et bois. “Les gens ont en général un rapport chaleureux et positif à cette matière qu’ils relient à la forêt. Puis, bien sûr, c’est une ressource renouvelable, locale et peu coûteuse à transformer”, défend Véronique Klimine. L’ensemble des bâtiments repose néanmoins sur une dalle béton. Les murs de toutes les parties encastrées dans le sol sont également en béton. Mais le bois compose l’ensemble des éléments “immergés” de la section dédiée au sport et de l’auditorium. Leurs structures (poteaux/poutres et charpentes) sont en épicéa de provenance européenne. La structure du gymnase repose sur deux portiques déportés qui s’appuient sur d’impressionnantes consoles. Les poutres franchissent une grande portée de 27 m. Une partie de la structure émergée de l’auditorium est en béton, utilisé pour stabiliser la zone des salles de répétition. Le reste est également en épicéa.



Le gymnase

“L’acousticien voulait que l’auditorium soit le plus rectangulaire possible. Nous avons élaboré un cadre qui vient se placer au niveau de la scène. Une poutre maîtresse a permis de positionner des poutres préfabriquées pour concevoir l’ensemble de la charpente”, témoigne Véronique Klimine. Au centre du Pôle, la structure de l’école de musique mêle métal et bois. De grosses poutres métalliques horizontales et des poteaux de métal verticaux soutiennent les poutres bois du plancher du premier étage et de la toiture. Le recours au métal permet d’alléger le volume et de réduire l’emprise des porteurs verticaux. Le tout dans l’objectif de faire entrer au maximum la lumière naturelle dans le bâtiment en créant de larges ouvertures.

Bois “cannelé”

Ces trois éléments, à la fois autonomes et intimement liés, questionnent les différents usages du lieu. Cet édifice joyeux réserve volontairement *“plein de surprises au visiteur”*, souligne Olavi Koponen, architecte associé au projet. Le rose qui habille l’école de musique/hall d’entrée attire d’emblée le regard. Au rez-de-chaussée, l’espace d’accueil traversant est entièrement vitré. Ce lieu de vie et de partage qui distribue d’un côté le gymnase et de l’autre l’auditorium est baigné de lumière. L’endroit est pensé comme *“une place couverte”*, commente Véronique Klimine. *“Nous avons souhaité gommer les limites entre dehors et dedans. C’est pourquoi il n’est pas évident de voir où commence le bâtiment.”*

Au-dessus du hall d’entrée se trouve l’école de musique. On y accède par un monumental escalier en métal, bois et béton. L’étage est aussi doté de larges surfaces vitrées, offrant une vue remarquable sur les montagnes. Il comprend un espace d’enseignement musical traité acoustiquement, une salle d’éveil, une salle des professeurs et un studio de danse. À droite de l’entrée se trouve l’auditorium, calibré pour accueillir trente personnes. Le plateau en chêne noir présente

une profondeur de 12 m pour une largeur de 16 m et une hauteur sous cadre de 7,25 m. La scène ne comporte pas d’estrade. *“C’était une demande de la maîtrise d’ouvrage qui souhaitait que l’on puisse aussi bien y présenter du théâtre que des événements sportifs”*, explique Véronique Klimine. Néanmoins, cette salle de spectacle a été aménagée dans les règles de l’art, avec le concours d’un scénographe (I-Scène) et d’un acousticien. *“Nous avons travaillé à la fois la correction et la forme de l’espace. Nous avons fait en sorte que les parois ne soient pas parallèles, pour s’affranchir d’un problème d’écho flottant et limiter la surface absorbante aux murs”*, déclare Jérémie Boue du bureau d’études acoustiques (Acoustb). Ce qui se ressent à l’usage. *“Les artistes qui se produisent ici sont satisfaits de l’acoustique, en particulier les batteurs. Lorsqu’on se situe au dernier rang on entend très bien quelqu’un qui parle sans micro depuis la scène”*, assure Christiane Dubonnet, programmatrice du Pôle culturel. Le bois, omniprésent en revêtement des murs et du plafond, y est sans doute pour quelque chose. *“Les parois sont habillées avec du bois cannelé. Les formes irrégulières ont des propriétés tantôt réverbérantes, tantôt absorbantes”*, précise Véronique Klimine. Autre spécificité : les gradins. Si les places sont bien délimitées par des coussins d’assises et des accoudoirs, les rangées comprennent un dossier unique. Aucun escalier central ne vient rompre cette unité, l’accès aux places ne se faisant que par les côtés. *“Les meilleures places se situent au centre”*, justifie Véronique Klimine. *“Il est aussi par ailleurs plus sympathique pour les artistes de regarder une foule compacte sans être perturbé par une allée en plein milieu de leur champ de vision.”* Cette partie “culture” comprend également quatre loges. Entre celles-ci et l’auditorium, on trouve deux grandes salles de répétition de forme carrée. Le tout est complété par une salle de convivialité, un petit hall et un bar situé derrière les gradins. La partie dédiée au sport est un vaste ensemble rectangulaire de 2 170 m². L’espace principal s’organise

autour d’un terrain de jeu largement éclairé par une luminosité naturelle provenant d’une série de verrières triangulaires installées au plafond. Le bois est, là encore, très présent sur les parois. Il confère une indéniable chaleur à l’endroit. Les spectateurs accèdent aux gradins en haut de la salle, par l’intermédiaire d’une coursive rythmée par de larges ouvertures vitrées. Attenant au gymnase, on trouve quatre vestiaires, des sanitaires et une salle pour les arbitres. Derrière le terrain, une salle d’escalade a été aménagée. Le mur de grimpe est lui aussi éclairé par une surface vitrée.

Isolation paille

Les façades de l’espace culturel et sportif sont isolées avec de la paille, une matière biosourcée et renouvelable. *“Les ossatures bois demandent des largeurs de murs assez importantes. Les bottes de paille sont idéales pour leur remplissage car elles mesurent 35 cm d’épaisseur”*, commente Véronique Klimine. Le chauffage est assuré par une chaudière bois performante. Un labyrinthe thermique est situé sous l’auditorium. Il utilise la relative inertie du sol pour rafraîchir les locaux en été ou les réchauffer en hiver. Le tout permettant au projet d’être éligible aux labels THPE (Très haute performance énergétique) et BBC Effinergie (Bâtiment basse consommation) aussi bien pour la partie tertiaire que pour les logements. *“C’est un bâtiment agréable. On s’y sent bien”*, confirme Christiane Dubonnet. Le confort thermique et la présence du bois y sont sans doute pour beaucoup. Mais on sera aussi attentif aux nombreux détails qui apportent beaucoup de gaieté à l’ensemble. Entre les copeaux de verre colorés incrustés dans le béton poli des gradins du gymnase ou les moquettes fleuries de l’école de musique, les décorations et les couleurs vives tiennent ici une place fondamentale.

“Les couleurs résonnent autant sur les êtres humains que les matières. Lorsqu’elles sont positives, elles participent de façon importante à la joie que l’on peut ressentir au contact d’un espace. Et il est bien de pouvoir offrir aux usagers des ambiances très colorées dans un lieu dédié à la culture, à l’animation et au sport”, défend Véronique Klimine. Un anticonformisme gai se glisse un peu partout. Les matériaux bruts et naturels se mêlent avec harmonie aux formes surprenantes et audacieuses. *“Nous avons créé partout où nous avons pu créer”*, lance la représentante de l’agence r2k. On retrouve dans le Pôle comme une signature, un même motif végétal sur les banquettes de l’auditorium, les mousses acoustiques des salles de répétition ou encore sur le revêtement extérieur en zinc de la “boîte rose”. Mais, sur les pignons de l’école de musique, ce sont de véritables plantes qui grimpent sur une résille métallique. Comme pour rappeler que, dans une telle réalisation architecturale, la verdure doit pouvoir aussi dépasser le stade de la représentation.

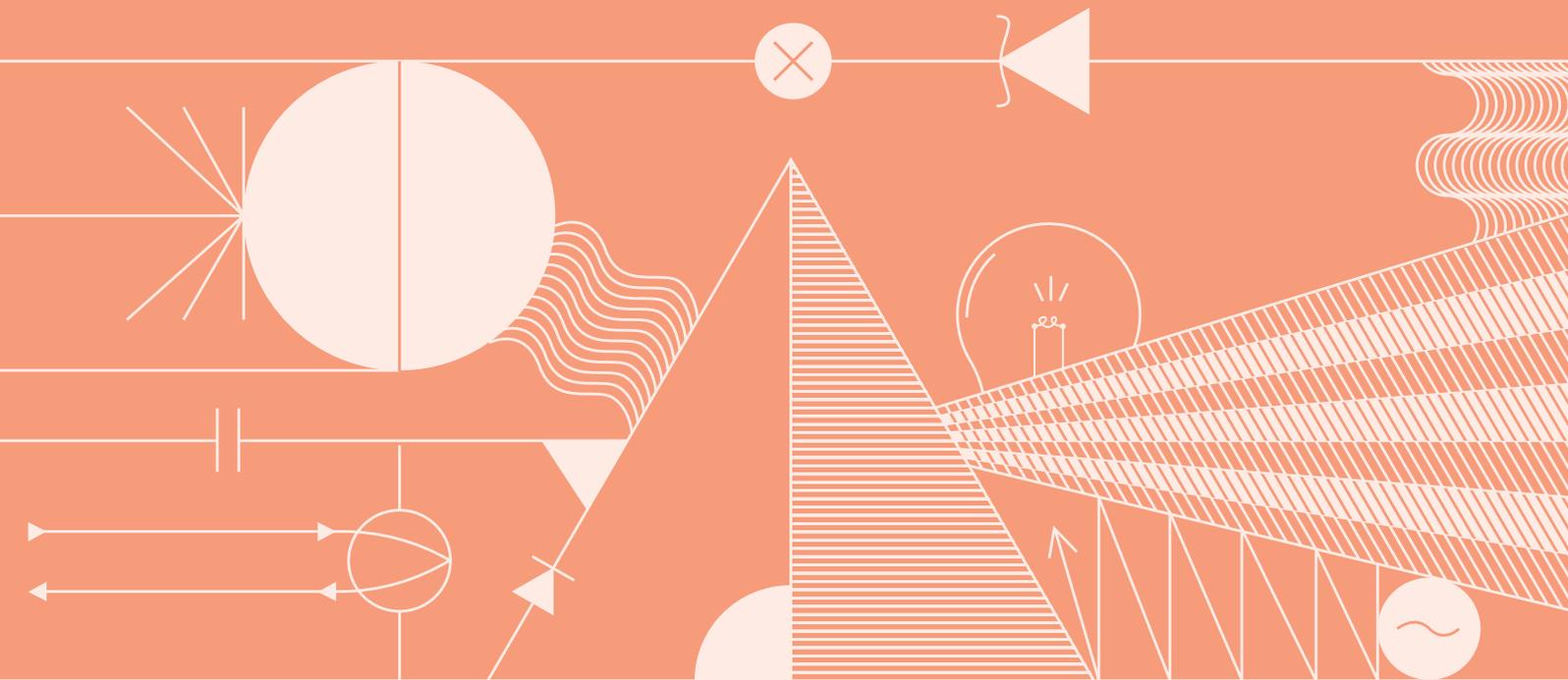
JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24^E ÉDITION

DOCK EIFFEL

lighting



PARIS

24 & 25
NOVEMBRE

2020

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

Lydie Piou-Goni

Quand la matière diffuse la lumière

Pierre Boulenguez & Lionel Simonot



L'apparence d'un objet (mat, satiné ou brillant ; transparent, translucide ou opaque ; de couleur variant avec la direction d'incidence et/ou d'observation) dépend de sa capacité à diffuser la lumière. Cet ouvrage interdisciplinaire auquel ont participé quarante auteurs dresse un panorama des connaissances sur la diffusion de la lumière à l'échelle macroscopique, en surface ou en volume. Le lecteur y trouvera un ensemble de développements théoriques nécessaires à la compréhension des phénomènes, ainsi que des applications en sciences des matériaux, télé-détection, informatique graphique, simulation de l'éclairage, ...

45 €

L'objet technique en scène

Analyses et expériences
Julia Gros de Gasquet & Julie Valero
Une analyse de l'objet théâtral, porteur de récit et initiateur d'une relation, qui possède au sein de la représentation un statut à part entière et constitue aujourd'hui un point d'entrée de plus en plus usité pour l'étude historique de formes spectaculaires anciennes. Acteur inerte mais familier, l'objet encourage sans cesse le comédien à réévaluer la qualité de sa relation à son environnement immédiat. Longtemps les objets sur la scène se sont manifestés comme des appuis de jeu pour le comédien. Parfois ce sont des accessoires, rendus nécessaires par la dramaturgie ou par le rôle. Le regard

pointe ici vers un type d'objet spécifique : l'objet "technique", c'est-à-dire l'appareil technologique, aujourd'hui numérique, tel qu'il est mis en jeu sur les scènes théâtrales contemporaines. Capable de produire des effets sonores, visuels ou polysensoriels, l'objet technique a le pouvoir de perturber et de transformer la réalité physique d'un plateau. Être en scène avec des téléviseurs, des micros, des capteurs ou des drones ne va pas de soi. Qu'en est-il lorsque l'objet technique, une caméra, un ordinateur, un écran, un capteur, ... agit et réagit par rapport au comédien ?



19,90 €

Comprendre simplement la résistance des matériaux
François Fleury & Rémy Mouterde
3^e édition

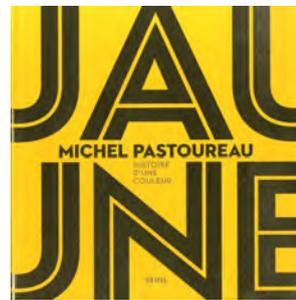


La structure ne doit pas être une contrainte mais un support de créativité. Maîtriser la résistance des matériaux et connaître les systèmes structuraux permet de mieux les utiliser, de concevoir des

bâtiments équilibrés et innovants. Les fondements de la résistance des matériaux sont dans un premier temps présentés à partir des notions de force et d'équilibre, de l'échelle de la structure jusqu'à celle du matériau. La compréhension des mécanismes physiques permet ensuite d'aborder en détail les enjeux des grandes familles de structures planes.

55 €

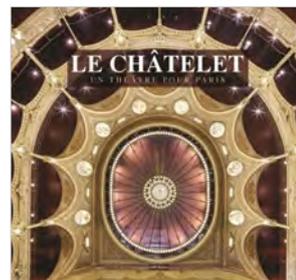
Jaune
Histoire d'une couleur
Michel Pastoureau



Abondamment illustré, *Jaune* est le cinquième ouvrage d'une série consacrée à l'histoire des couleurs en Europe, de l'Antiquité à nos jours. Il fait suite à *Bleu*, *Noir*, *Vert* et *Rouge*.

39 €

Le Châtelet
Un théâtre pour Paris
Jean-Michel Leniaud & Philippe Pumain



Cet ouvrage est publié à l'occasion de la réouverture du Théâtre du Châtelet en septembre 2019. Œuvre majeure de l'architecte Gabriel Davioud, le Théâtre a été inauguré en 1862. Après avoir retracé la formation du quartier

voulu par Haussmann, l'historien Jean-Michel Leniaud évoque la construction du Théâtre alors le plus moderne de France et passe en revue sa vie artistique de près de 160 ans. L'architecte Philippe Pumain présente les différents aspects de la restauration qu'il a dirigée de 2018 à 2019. Le livre s'achève sur un album photographique réalisé par Luc Boegly.

35 €

Architectes et ingénieurs face au projet

Jean-Baptiste Marie
La collaboration entre ingénieurs et architectes n'a cessé d'évoluer et de se matérialiser sous différentes formes, mais avec l'objectif commun de voir naître un projet réfléchi et fédérateur. Cet ouvrage, tout en couleurs et richement illustré avec des photographies, des schémas de principes, des plans et coupes de détail inédits, traite de la gestion de projets d'architecture à travers la collaboration entre ingénieurs et architectes. Il évoque également l'influence des innovations technologiques et numériques (développement du BIM et de la maquette numérique).



34 €

Pour toutes vos commandes, rendez-vous 24 h/24 sur www.librairie-as.com

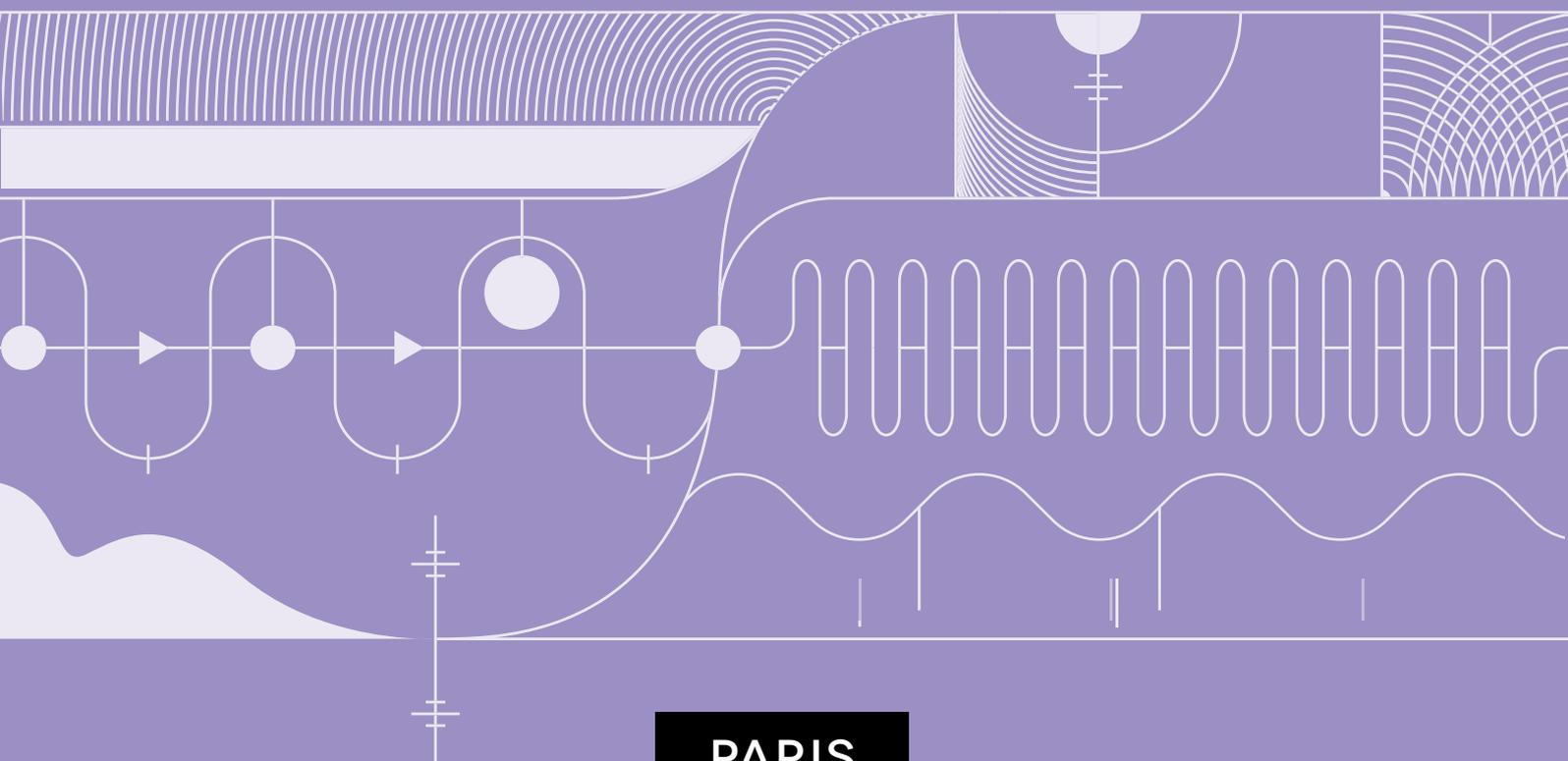
JTSE 2020

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'ÉVÉNEMENT

24^E ÉDITION

DOCK HAUSSMANN

audio training

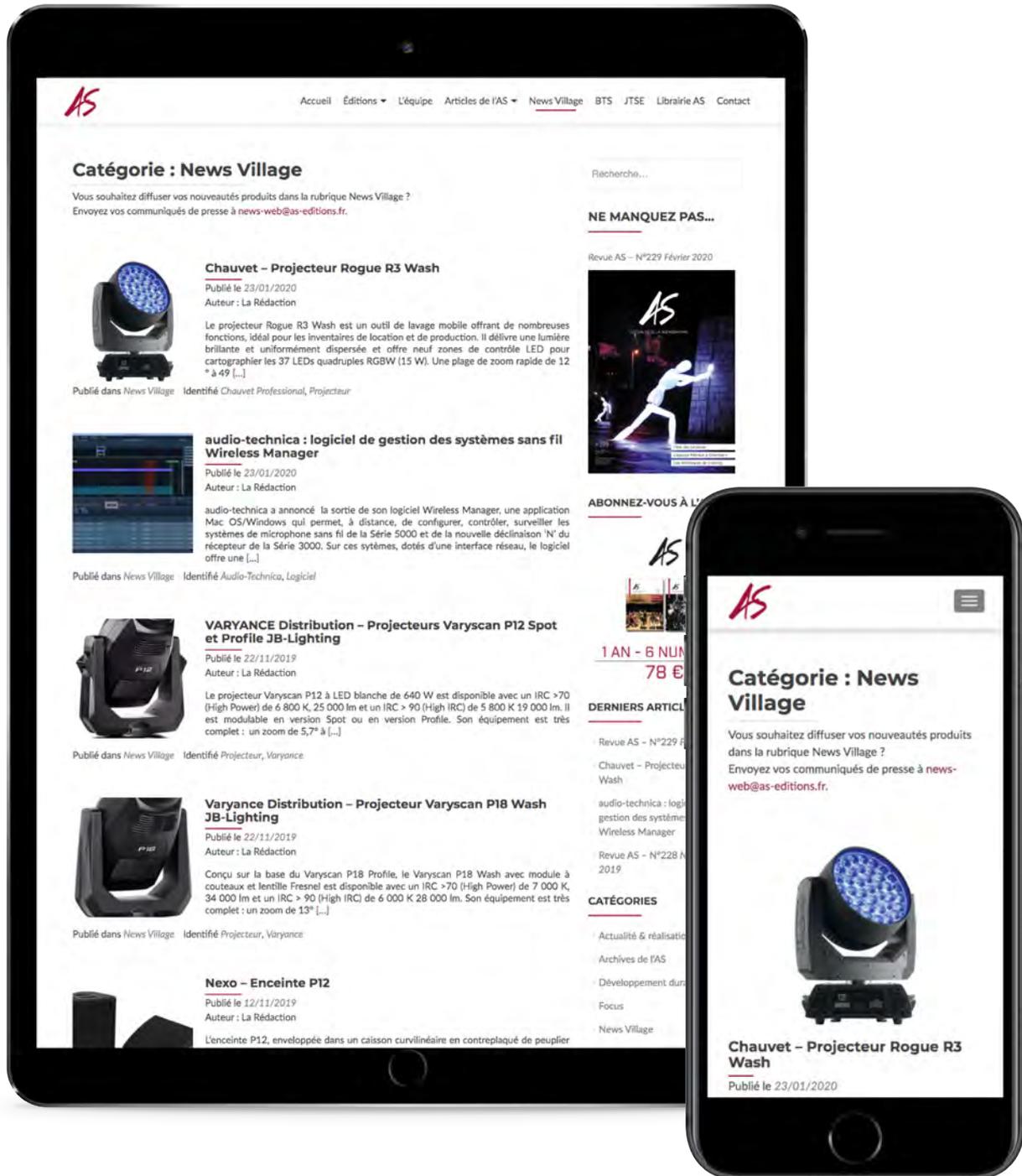


PARIS

24 & 25
NOVEMBRE

2020

AS

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

Librairie AS

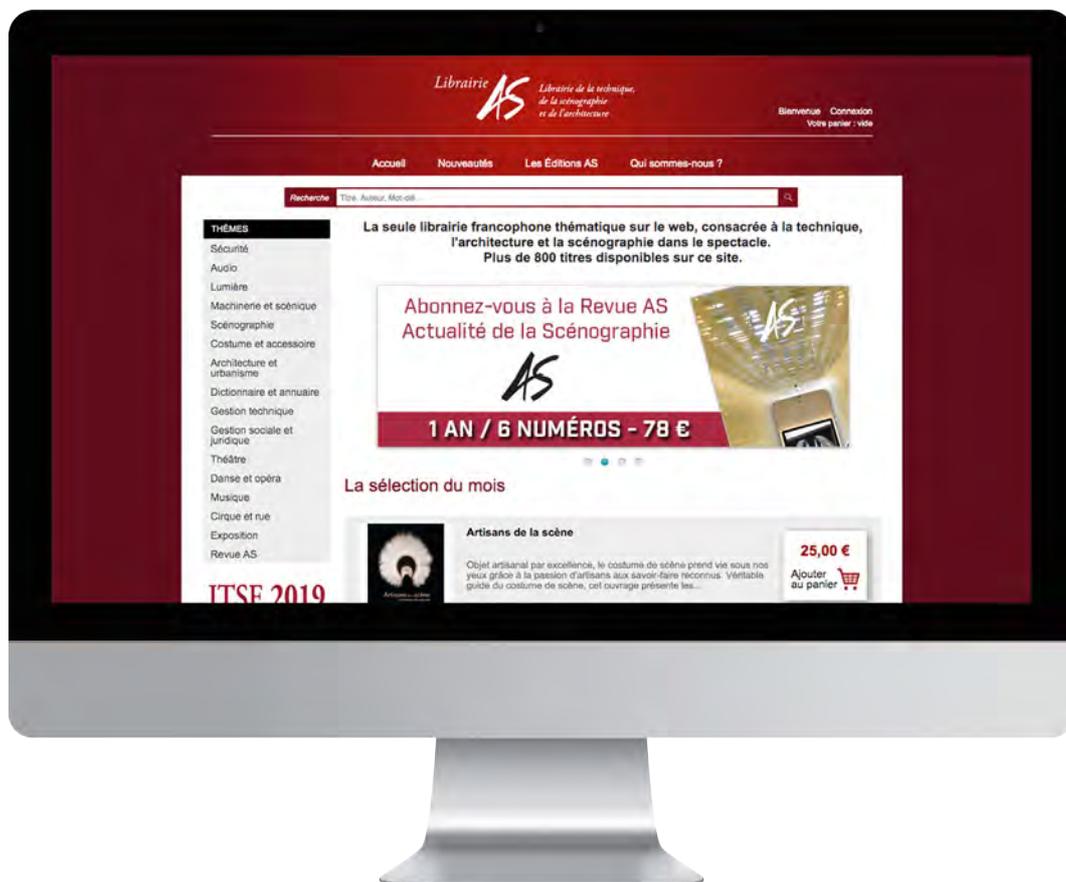
Librairie de la technique,
de la scénographie et de l'architecture

Visitez notre site : www.librairie-as.com

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 €



VOTRE CŒUR DE MÉTIER

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

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