

Théâtre de la Commune
Centre Dramatique National d'Aubervilliers
direction Didier Bezace

ENTRETIENS



Paroles de techniciens

Serge Serrano • David Gondal • Géraldine Dudouet • David Pasquier
Richard Ageorges • Alexis Jimenez • Dyssia Loubatière

Saison 2009/2010

Les Petits Cahiers de la Commune

Cette édition a été réalisée grâce au soutien
du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis.

Si le metteur en scène crée le spectacle et lui donne la vie, le régisseur le conserve, il en assure la conduite et la durée. À mesure qu'une pièce approche de la représentation, on peut dire qu'elle passe des mains du metteur en scène entre celles du régisseur, un peu de la même manière qu'elle a déjà passé des mains de l'auteur entre celles du metteur en scène et de ses acteurs.

Jacques COPEAU,
« La mise en scène », Encyclopédie Française (1935).

Avant-propos

Dans l'ombre des coulisses ou des régies, tous les soirs, les techniciens assistent la représentation. Ils méritaient bien un petit coup de projecteur. Ils nous parlent de leur savoir-faire. Ces entretiens voudraient cerner non pas tant l'évidence de leur apport technique que leur manière d'intervenir qui les apparente à des interprètes même si parfois ils s'en défendent.

Enfin, il nous a paru intéressant de mieux connaître le métier d'assistante qui se retrouve au cœur de la mise en œuvre théâtrale.

Merci à Serge Serrano, David Gondal, Géraldine Dudouet, David Pasquier, Richard Ageorges, Alexis Jimenez et Dyssia Loubatière de s'être prêtés au jeu des questions.

Laurent Caillon

Le théâtre est un secret. La seule façon d'en parler est de parler du métier pratiqué. Tout ce que l'on peut dire n'est que récits d'expériences, confidences sur le passé, comme les souvenirs de batailles ou de combats que racontent les vétérans et qui ne sauraient instruire les recrues que dans l'exercice qu'elles font, elles-mêmes, à leur compte. Ce ne sont que des recettes, des tours de main ; ils ne valent que pour l'esprit et pour la main qui les a appris. Rien n'est enseignable ou communicable de cette science empirique. Toutes les formules que chacun peut trouver, toutes les cogitations, tous les approfondissements qu'on peut faire ne servent qu'à soi-même. C'est seulement en écoutant, en imitant, par une réflexion sensible et toute de tendresse, que l'on peut s'instruire. L'enseignement ne peut être, à la manière antique, que de conversations dans l'entre-deux des répétitions ou des représentations. Tout, au théâtre, est perpétuellement nouveau. Par la pièce nouvelle qu'il faut jouer et devant laquelle il faut se sentir neuf. Par le public de ce soir, que les lunaisons ou les nouvelles des journaux rendent différent dans ses réactions de celui d'hier et devant qui cependant il faut jouer, comme pour la première fois.

Louis JOUVET,
introduction à *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*
de Nicola Sabbattini (1942, d'après le texte original de 1638).

Quelle est la fonction d'un directeur technique au théâtre ?

Il est responsable de la réalisation et de l'exploitation technique de l'ensemble des activités du théâtre, des équipements et du bâtiment, de l'organisation du travail des services techniques, de l'hygiène et de la sécurité.

Un directeur technique sert à gérer, sur plusieurs plans, l'ensemble des problèmes techniques liés soit à la structure du bâtiment, soit à l'élaboration ou l'accueil des spectacles. Et je pense, pour ma part, que de tout cela, le plus important est le problème humain, c'est-à-dire le relationnel. Relation aux techniciens, aux comédiens, aux metteurs en scène, à la production, à l'administration. L'aspect humain, que ce soit en création ou en accueil, c'est ce qui me concerne le plus et ce à quoi j'attache le plus d'importance.

Il y a obligatoirement une symbiose entre le directeur technique et son lieu, il se l'approprie à un moment donné, pour répondre le mieux possible aux demandes des metteurs en scène sur une création ; mais on est là aussi pour, de manière pragmatique, les ramener, si nécessaire, à la réalité : sur des effets impossibles techniquement ou financièrement. On est obligé de rappeler qu'il y a des règles mais, en même temps, si on a une certaine ouverture d'esprit indispensable à ce métier, on essaie de servir au mieux le metteur en scène ou les troupes qu'on accueille et de trouver des solutions qui satisfassent tout le monde. Ce métier est intéressant quand il tient compte de ce paradoxe : règles et liberté, ou règles et invention, avec le souci de la sécurité.

Est-ce qu'il y a des choses impossibles ?

Oui, il y a des choses impossibles, surtout si elles touchent à des problèmes de sécurité. Techniquement, c'est différent. Je ne suis pas loin de penser qu'en technique, tout est possible si on en a les moyens financiers. C'est un état d'esprit de penser comme ça, de ne pas avoir de barrières. C'est ce qui fait qu'à chaque fois, le travail peut prendre la forme d'un challenge et permet souvent de trouver des solutions inattendues ou qu'on ne croyait pas possibles. L'exemple de la pluie sur *Conversations avec ma mère*¹. Au début, Didier voulait qu'on fasse un système de pluie avec du riz, on lui a montré que ce n'était

1. *Conversations avec ma mère*, d'après Santiago Carlos Ovés, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

pas bien et je lui ai fait la proposition d'une vraie pluie. C'est la solution qui a été retenue et qui était la meilleure.

Comment s'enclenche la démarche ?

Je ne dis jamais non, je dis on va voir. Il m'arrive d'être un peu bougon, mais je ne dis jamais non et après, je réunis le scénographe et mon équipe, tous les régisseurs (c'est un vrai travail d'équipe), et on fait plusieurs essais. À l'issue de ces essais, on propose une solution. Mais quelquefois, ça ne marche pas et il faut changer d'idée. C'est ce qu'on fait en dernier recours.

Quelle est la motivation qui incite à trouver la solution ?

Le plaisir. Le plaisir de me mettre au service de la représentation, du désir artistique ; et que je sois régisseur général, régisseur plateau ou directeur technique, je n'ai pas perdu le désir. Sur *La maman bohème*², les essais qu'on a faits sur le moteur concernant la tournette, c'était très intéressant du début à la fin. Maintenant, je regrette un peu d'être trop pris par les travaux, toutes les petites demandes en plus que nous fait le Directeur, et qui me sortent un peu plus encore des séances de répétition. Je ne peux pas tout faire en même temps, mais j'essaie toujours d'être au plus près des répétitions.

C'est peut-être parce que, à un moment donné, j'ai voulu être comédien. J'ai un vrai goût du théâtre, je suis venu à Paris en 1986 pour cela, pour ce plaisir du théâtre, même si j'ai fait des détours pour arriver à ça. Pour moi, c'est une vraie passion.

Quel rôle a le directeur technique pendant la représentation ?

Au moment de la représentation proprement dite, le directeur technique n'a pas de rôle direct. Ce sont les régisseurs qui sont concernés.

Mais en tant que directeur technique, je m'oblige à être là à toutes les premières, je m'oblige à être là à toutes les générales de nos productions, de nos créations, que ce soient celles de Didier ou d'autres, à être régulièrement à des répétitions, j'y tiens aussi, le soir ou en journée, ça dépend du calendrier. Cela permet, après, de pouvoir

2. *La maman bohème* suivi de *Médée*, de Dario Fo et Franca Rame, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2006)

discuter concrètement des problèmes, s'il y en a, avec les régisseurs. Je fais ce métier-là pour ça. Pour moi, c'est une unité. Je ne dissocie pas la technique de l'artistique. L'une sans l'autre, c'est impossible.

Est-ce qu'on peut dire que c'est un poste qui recoupe plusieurs types d'activités : relations humaines, compétence technique proprement dite et enfin capacité d'organisation ?

Il y a l'organisation de chaque service, lumière, son, machinerie. Dans un Centre dramatique comme le Théâtre de la Commune, il y a deux postes complètement différents : le premier qui concerne tout ce qui est lié à l'artistique, c'est-à-dire autant les accueils que les créations et les tournées ; et le deuxième qui concerne tout ce qui est lié au fonctionnement : le bâtiment, la sécurité incendie, tout ce qui est logistique, même si ça n'est pas toujours très excitant. En ce moment, le projet intéressant dans le fonctionnement, c'est la salle de répétition en cours de construction.

Est-ce que n'importe quel technicien peut devenir directeur technique ?

Non, je ne crois pas. Cela dit, bien évidemment, il y a des bons directeurs techniques et des mauvais. Pour moi, les meilleurs directeurs techniques sont plutôt des gens autodidactes et qui ont plusieurs vécus dans le théâtre, qui ont fait autant de la régie plateau que de la régie lumière, que de la régie son, mais qui ont une ancienneté. Les gens qui sortiraient d'une école et qui se diraient directeurs techniques, je n'y crois pas. J'ai connu un technicien qui voulait être directeur technique mais qui avait besoin de vécu théâtral ; pour moi, il n'en avait pas assez. Il avait appris techniquement beaucoup de choses, c'est très bien, mais ça ne fait pas le travail. Une création, ce n'est pas que la technique pure et dure, c'est aussi un vécu, c'est des habitudes, c'est une façon de voir, c'est une façon de penser qui est différente suivant les équipes.

Au théâtre, est-ce que le domaine de la technique a besoin de hiérarchie ?

Oui, parce que le directeur technique va avoir des responsabilités

pénales, comme le metteur en scène ou le directeur du lieu. Les régisseurs généraux n'en ont pas, même s'ils sont pleinement responsables de leur travail.

Quel est le spectacle dont tu as gardé le souvenir le plus fort et pourquoi ?

Il y en a deux, ce sont d'ailleurs deux spectacles de Didier.

Le premier c'est *L'École des femmes*³, pour le challenge que cela représentait de jouer dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, parce qu'on ne fait pas dix fois dans sa vie le Palais des Papes, que ce soit comme metteur en scène, directeur technique ou régisseur général. Le défi, c'était le lieu, c'était aussi le décor de Philippe Marioge qui m'a beaucoup impressionné. C'est vraiment un des plus beaux décors que j'aie vus au Palais des Papes.

Comment peut-on « raconter » ce décor ?

Le principe du décor consistait, comme on dit dans notre jargon, à « détrapper », c'est-à-dire à démonter le sol du plateau pour n'en laisser qu'un îlot central de 6 mètres par 6. On y accédait par les dessous et à chaque fois, on avait plusieurs niveaux de dessous : le dessous du théâtre, le dessous technique pour l'accès des comédiens et l'accès des techniciens pour les manœuvres et comme, suivant les hauteurs de dessous de chaque théâtre, c'était différent, que ce soit à Toulouse, au TNP ou même ici, à chaque fois on avait vraiment des plafonds différents. Cela m'a tellement surpris que j'ai fait des photos des dessous parce que c'était vraiment un univers particulier. Un régisseur général que j'aime beaucoup et que je connais depuis très longtemps, à Châlons-en-Champagne, m'avait fait la surprise de mettre une caméra aux cintres et de tout filmer d'en haut. C'était très impressionnant, on aurait dit des fourmis dans une usine ou comme le chœur d'une église. Pour toute l'équipe concernée, il fallait être là et en même temps être absents pour les comédiens. Être très vigilants et en attente sur les ouvertures de trappes ou sur le tampon, par exemple, qui permettait de remonter la comédienne.

3. *L'École des femmes*, de Molière, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon, Cour d'honneur (2001)

Quelles étaient les relations avec les comédiens au moment de la représentation ?

Très bonnes. Ce qui n'empêche pas les petits problèmes. Une comédienne était très sourcilleuse sur le bruit et notre présence dans les dessous. Elle voulait qu'on ne fasse pas de bruit. Il est arrivé qu'un projecteur tombe en panne, on lui a dit que la technique, c'est aussi du spectacle vivant et que les pannes, ça existe. Je me souviens d'un autre incident concernant Pierre Arditi qui jouait Arnolphe : on avait deux machinistes au Palais des Papes et, pendant les répétitions, j'avais souhaité que régulièrement les techniciens du Festival puissent manœuvrer. Sauf qu'un soir, un technicien du Festival n'a pas bien reçu le top, ou on le lui a mal donné, et il a mis un coup de trappe sur le front de Pierre Arditi. Pierre ne s'est pas énervé, il est venu me voir et m'a dit : « voilà, j'aimerais que ce soit tout le temps la même personne qui manœuvre la trappe », donc après, j'ai officialisé que toutes les manœuvres se feraient par notre équipe et personne d'autre, mais c'était pour les faire participer, humainement. On n'est pas que des techniciens, pour moi la relation à l'autre est très importante.

Comment se passe l'adaptation après la création du spectacle pour pouvoir tourner dans des salles souvent très différentes, surtout quand on a commencé par le Palais des Papes ?

Tout ce travail, on l'avait fait avant Avignon, avec le scénographe, au tout début du projet ; on est partis en repérage et on a refait des plans de tous les maillages de tous les théâtres où on allait passer en tournée pour s'assurer notamment que le tampon qui permettait de faire apparaître et disparaître les comédiens pouvait fonctionner. À Marseille, au Théâtre de la Criée, par exemple, j'ai bien fait de partir en repérage parce qu'au début on nous annonçait 1 mètre et finalement on n'avait que 95 centimètres, parce que la structure du théâtre est faite de telle façon qu'il y a des tourelles en haut qui supportent le plancher et donc, ça nous ramenait à 95 centimètres. À Chalon-sur-Saône, on devait faire entrer le comédien dans un espace qui faisait 80 centimètres au lieu de 1,05 ou 1,10 mètre. On a vu le comédien,

il a dit d'accord, je me débrouillerai et on est passés à Chalon-sur-Saône. Mais bien sûr, il y a des limites. On ne peut pas toujours s'adapter. À ce moment-là, il faut accepter de renoncer.

Le deuxième spectacle dont je garde un très fort souvenir et sans doute celui où je suis arrivé à mes limites, c'est *avis aux intéressés*⁴. Sur la course aux changements, sur la course à l'efficacité, sur la course au temps. C'était une petite pièce, finalement très peu de texte, on la lit en 20 minutes et à partir de là, Didier a décidé d'ajouter des scènes muettes qui correspondaient à des lieux différents et en faire une balade : celle d'un père âgé, atteint d'un cancer, qui promène son fils handicapé pour voir s'il ne peut pas le confier à quelqu'un avant sa mort. La scénographie organisait les lieux de cette balade. Il y avait donc beaucoup de changements qu'il fallait surtout faire rapidement. Au début, on ne nous a pas donné de contraintes. On nous a dit : « vous avez tout le temps de faire les changements », après on nous a dit : « vous avez de moins en moins de temps » et après : « de moins en moins de temps et il faut faire de moins en moins de bruit ». Donc, tout le challenge était là et c'est vrai que c'était un spectacle relativement court, qui durait 1 heure 20, mais qu'on finissait épuisés, autant le régisseur général, moi, que le régisseur plateau, et tous les machinistes qui travaillaient dessus. Ce n'était pas tant un problème physique, mais il fallait qu'on soit complètement à l'écoute du texte, à l'écoute des tableaux et qu'il n'y ait pas de ratés pour que les séquences puissent s'enchaîner.

J'ai vu, en fait, des choses que personne d'autre n'a vues, parce que pendant qu'avaient lieu ces changements, on était détenteurs d'un secret, entre nous, et il y avait des moments très périlleux. Une sorte de « 1, 2, 3, soleil », mais où il ne fallait jamais se laisser prendre ! On figurait par exemple l'espace d'une cuisine, le rideau passait et il fallait qu'on se retrouve au bord de la mer ou dans un chantier en 1 minute 30 secondes. Je pense en toute honnêteté que pour le jeu, ce devait être déstabilisant parce que les comédiens n'avaient jamais le temps de se poser et ils ne savaient pas toujours où se placer pendant les changements. Bien sûr, c'était à nous de faire attention à eux plutôt que le contraire.

4. *avis aux intéressés*, de Daniel Keene, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2004)

Comment arrive-t-on, très concrètement, à résoudre les problèmes, comment faut-il faire ?

On essaie de plusieurs façons et après, suivant les erreurs qu'on a repérées, on décompose, c'est-à-dire qu'on fait tout à blanc et on voit exactement qui fait quoi et on prend le temps de le faire. Il faut surtout le dire au metteur en scène quand on n'a pas réussi à le faire, il faut vraiment exprimer les choses et non pas les garder pour soi, parce que sinon le metteur en scène va penser que tout est acquis alors que ce n'est pas vrai. Il faut tout de suite exprimer ce qui ne va pas, surtout avec quelqu'un qui a l'exigence de Didier.

Il faut surtout un seul meneur, une seule personne qui analyse les choses. Je parle du point de vue technique, parce que sinon il y a trop de façons de penser, trop de visions différentes et souvent ça épuise et ça crée une confusion. Pour moi, il faut vraiment quelqu'un qui mène la barque.

Il y a un mot qui revient souvent, c'est « challenge » ou « défi ».

Oui, sinon je ne ferais pas ce métier, je préférerais faire un autre métier plus tranquille. Ce qui me paraît intéressant dans ce métier, c'est d'aller au-delà de ce qui a été fait, essayer toujours d'aller plus loin dans la possibilité technique et en même temps d'être dans la contrainte permanente et de l'accepter.

Il faut toujours une personne pour l'exprimer aussi au metteur en scène. Et là, je pense que cela fait partie intégrante de mon travail, de marquer certaines limites. Même si ça peut paraître paradoxal avec ce qui a été dit précédemment, sur l'idée de défi, notamment.

Est-ce que les problèmes ne sont que des problèmes d'argent ou des problèmes de nombre et comment ça se gère ?

C'est une alchimie. Je pense que l'alchimie est différente suivant les spectacles et suivant l'état d'esprit de toutes les personnes qui participent au spectacle. Sur le spectacle *May*⁵, avec le régisseur général, on discutait beaucoup. Plusieurs fois, il est venu me voir avec des

5. *May*, d'après Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

problèmes, j'assistais aux répétitions et on essayait de trouver la solution. Mais comme je n'ai jamais aimé que l'on se substitue à moi quand j'étais sur des répétitions, je ne me suis jamais substitué aux régisseurs généraux. Je leur laisse les coudées franches, mais si j'ai quelque chose à leur dire, je le leur dis. Je pense que parfois, surtout sur de gros problèmes techniques, il faut se poser autour d'une table et discuter. C'est cent fois mieux que dans le vif de l'action. J'ai pratiqué un petit peu toutes les méthodes, donc maintenant je vois les problèmes avec plus de recul.

Quels rapports un directeur technique entretient-il avec les comédiens ?

Habituellement, j'essaie d'avoir un bon relationnel avec les comédiens. Sauf s'ils manquent de respect, soit à mon équipe technique, soit au lieu, soit à n'importe quel membre du personnel. Qu'un comédien me casse une porte, pour moi ce n'est rien, ça se répare en 2 minutes. Je ne les idolâtre pas, je leur parle comme à tout le monde et je pense qu'ils apprécient. Ce que j'aime beaucoup moins, ce sont les jeunes comédiens qui dans leur empressement peuvent créer beaucoup d'accidents ou d'imprudences.

Les plus indisciplinés ne sont pas toujours ceux qu'on croit. J'ai travaillé sur *Antigone*⁶ avec Sotigui Kouyaté. Je m'attendais à trouver des Africains fêtards, et je me suis retrouvé avec des comédiens qui étaient là, bien à l'heure, qui s'échauffaient comme je n'ai jamais vu auparavant. C'est assez surprenant, il n'y a pas de règle. Je pense que pour les comédiens, les techniques de concentration sont différentes. Il y en a qui préfèrent prendre un petit verre de rouge, et d'autres qui préfèrent venir au plateau. J'ai eu aussi des comédiens caractériels. Parce qu'il y avait eu un article dans *Le Monde* qui ne parlait pas d'elle, une comédienne, 10 minutes avant le début du spectacle, ne voulait toujours pas entrer en scène. Je suis allé dans les loges avec le régisseur, on a réussi à la faire entrer. Mais là, ce sont des comédiens qui ne respectent pas la structure ni même leur spectacle. Ces considérations n'ont pas à entrer en ligne de compte. Notre travail à tous consiste à se mettre au service du public.

6. *Antigone*, de Sophocle, mise en scène Sotigui Kouyaté – présentée au Théâtre de la Commune (1999)

Pourquoi l'enjeu technique est-il si particulier au théâtre ?

Parce qu'il y a un enjeu artistique et un résultat à produire. Je pense que tous les techniciens sont aussi contents de réussir un spectacle que les comédiens, que ce soit un régisseur lumière, un régisseur son, un régisseur plateau. Tous les gens qu'on a ici sont très motivés.

L'équipe, c'est important ?

Oui, c'est primordial. Sans une bonne équipe, on ne ferait rien. La bonne équipe dépend d'un bon recrutement. C'est vraiment une osmose. Ce ne sont pas forcément des gens qui s'entendent bien mais qui se complètent et sont eux-mêmes motivés par leur métier. Je fais en sorte qu'ils aient la même vision que la mienne. Il y a d'autres théâtres en région parisienne, ou même dans Paris, où c'est beaucoup plus dur. Il y a vraiment des cloisons et des scissions entre la technique, l'artistique et la production.

Est-ce que la technique théâtrale a évolué par rapport à dix, vingt ou trente ans et si elle a évolué, dans quel domaine plus particulièrement ?

Je pense qu'elle a évolué en lumière, en son, en machinerie aussi, mais pas toujours dans la bonne direction, c'est-à-dire que l'on rend l'outil un peu plus contraignant encore. Par exemple : dans beaucoup de théâtres maintenant, on fait des cintres informatisés. Un cintre, c'est ce qui permet de porter des projecteurs ou des éléments de décor pour les faire disparaître ou les faire monter et descendre – dans le jargon, on va dire appuyer ou charger – mais maintenant, dans certains lieux, pendant les répétitions, il faut quelqu'un qui soit sur un ordinateur et qui fasse de la programmation pour les cintres informatisés.

Cela les éloigne de la représentation ?

Cela les éloigne parce que les techniciens deviennent des pupitreurs, c'est-à-dire que pour décomposer un mouvement, il faut dire au metteur

en scène : « alors, attends, il faut que je décompose, tant de montées, tant de descentes, tant de vitesse » et maintenant ça arrive aussi pour les décors. Avant, un metteur en scène demandait un effet, le régisseur général appelait le cintrier et lui disait : « voilà, tu appuies ou tu charges plus vite, moins vite », cela se faisait en quelques secondes. Maintenant, du fait de l'informatisation, obligatoirement il y a un temps d'attente beaucoup plus long.

Cela demande une compétence plus grande, une formation plus grande, mais en même temps, j'ai envie de dire que c'est avec les vieilles recettes qu'on fait les meilleurs plats. Le cintre contrebalancé à l'allemande, juste avec du chanvre, c'est très bien aussi.

Quel serait l'exemple d'une technique évolutive intéressante qui a modifié profondément le plateau, dans les trente dernières années ?

Pour moi, il y a tout ce qui est arrivé en lumière, tout ce qui est projecteur informatisé ou avec des lyres, c'est-à-dire que le projecteur bouge tout seul, manœuvré par le pupitreur, ça évite de mettre trois ou quatre projecteurs, je trouve ça bien. Les changeurs de gélatines ⁷, c'est très bien aussi.

Au niveau son, ça a bougé aussi, mais on en vient à l'ère du tout numérique, avec les défauts que ça comporte : on programme tout, le côté artisanal se perd un peu.

Comment vit-on la représentation quand on en a la responsabilité technique ?

Soit je vais voir le spectacle, soit je l'écoute dans les retours ⁸. On a fait mettre un retour sonore dans les bureaux techniques pour que tous puissent entendre le spectacle et ce que je souhaiterais, mais là ça dépend de l'administratrice, c'est avoir des retours vidéo parce que c'est un réel manque dans ce lieu, d'avoir des retours vidéo dans certains bureaux, surtout les bureaux techniques ; cela me paraît primordial parce que ça nous permet de travailler sur autre chose et en même temps d'avoir une vision du spectacle.

7. Gélatine : plastique de couleur placé devant un projecteur.

8. Retours : enceintes placées dans les loges et les coulisses.

Est-ce qu'il arrive qu'il y ait des incidents qui arrêtent la représentation ?

Oui, j'ai deux cas concrets. Sur *Cairn*⁹, ils ont eu un problème de vidéo, où j'ai dû intervenir pour arrêter la représentation quelques minutes. On a résolu le problème et on a repris quelques minutes après.

J'ai eu un deuxième cas où c'est le comédien qui a interrompu la représentation ; c'était au TNP de Villeurbanne, sur *L'École des femmes*, où il y avait des scolaires. Un scolaire n'arrêtait pas de chahuter en fond de salle et Pierre Arditi, très énervé au bout d'un moment, s'est adressé au régisseur lumière en pleine représentation et lui a dit : « Maurice, tu mets la lumière. » Le régisseur a rallumé la salle et Pierre a parlé à ce jeune homme en lui disant : « Voilà, maintenant tu es dans la lumière, tu peux continuer. » Du coup, ce jeune homme s'est arrêté complètement et la représentation a repris. C'était malin de remettre la lumière dans la salle, c'est-à-dire de ne pas le faire dans la lumière de la fiction théâtrale.

Plus récemment, j'ai eu un cas concret que j'ai trouvé sympathique de la part du comédien. Sur *King*¹⁰ de Michel Vinaver, un comédien a eu un gros trou, il s'est arrêté de jouer, il a dit aux spectateurs : « excusez-moi, j'ai un trou », il est parti en coulisses, il a revu son texte, il est revenu et tout le monde a applaudi, sans doute parce qu'il avait eu le courage de le dire simplement. Je n'étais pas sur le plateau, mais je l'ai entendu dans les retours.

Le théâtre reste toujours « fragile » !

C'est ça qui est intéressant. Malgré tous les aspects techniques, malgré tout ce qu'on peut prévoir et programmer, cela reste du spectacle vivant qui comporte une part d'imprévisible.

On a l'impression qu'un comédien peut avoir un trou de mémoire, mais que la technique n'a pas le droit de se tromper.

C'est vrai pour certains metteurs en scène, mais en même temps, il faut savoir répondre à cela quand un metteur en scène ou un comédien vient nous hurler dessus parce qu'il y a eu une erreur, il

9. *Cairn*, d'Enzo Cormann, mise en scène Claudia Stavisky – présentée au Théâtre de la Commune (2003)

10. *King*, de Michel Vinaver, mise en scène Arnaud Meunier – présentée au Théâtre de la Commune (2009)

faut savoir argumenter et lui dire pourquoi c'est arrivé. Il arrive que personne ne soit responsable à proprement parler.

Le comédien a le droit d'avoir un trou. Il faut l'admettre aussi pour le technicien, même si ce n'est pas sa mémoire qui est en cause. L'important est de comprendre ce qui s'est passé, de l'analyser, donc de se servir de son erreur pour rendre le spectacle plus fiable.

Est-ce qu'il y a une bonne formation pour devenir directeur technique et quelle serait-elle ? Est-ce qu'il y a des filières techniques communes, des écoles de formation ?

Il y a quelques années, on ne prenait pas de stagiaires. Maintenant on en prend de plus en plus : à la lumière, au son ou au plateau. Je trouve ça très bien, mais il faut juste que ça ne prenne pas la place d'un technicien intermittent, c'est ce qui arrive dans beaucoup de lieux, ça c'est plus politique, mais ça fait partie intégrante du choix. C'est pour ça que je n'ai pas d'apprentis. Maintenant, je pense qu'il n'y a pas une réelle formation, il n'y a pas de vraies écoles, il y a plusieurs formations, il y a plusieurs stages possibles, que ce soit à l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (Avignon) ou au Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle (Bagnolet). Il y a le Théâtre National de Strasbourg, mais je le mets à part, pour moi c'est une école, ce n'est pas un centre de formation. Je pense que les gens doivent déjà se confronter au terrain, voir un petit peu ce qui leur plaît et après, se former régulièrement, que ce soit au plateau, que ce soit à la lumière ou au son. Je pense qu'un intermittent a toutes les possibilités de se former avec l'AFDAS et moi, je me donnais comme règle de me former au moins une fois par an ou une fois tous les deux ans, dans des domaines bien particuliers. Je pense qu'il faut devenir de plus en plus pointu dans son domaine, parce que ça devient de plus en plus pointu, donc il faut toujours être formé sur les dernières technologies. On va de plus en plus vers des régies informatisées. Si on ne connaît pas ces outils, ce n'est même pas la peine. Il faut se former régulièrement, mais je ne crois pas à l'école, je crois plus au compagnonnage, à la transmission directe du savoir sur le terrain.

Pourquoi a-t-on envie de devenir directeur technique ?

Cela vient comme ça, c'est plutôt une histoire de personne. Peut-être que j'avais ça dans les gènes, je ne sais pas. Mais je ne me suis jamais dit : je vais devenir directeur technique. À un moment donné, on me l'a proposé. Même si je savais pertinemment que ça allait me sortir de ce que j'aimais le plus, c'est-à-dire la création. Ma motivation, c'est vraiment les créations, parce que je m'investis dedans. Je sais que dans d'autres lieux, les gens préfèrent ne s'occuper que de leur bâtiment et ne pas s'investir. Ils laissent ça aux régisseurs généraux. Ça n'est pas mon cas. Dès que j'ai le temps, je m'y attelle.

Il m'arrive de repenser à tous ces défis relevés avec inquiétude et finalement résolus pour répondre aux désirs artistiques de notre metteur en scène : la polichinelle ¹¹ inversée, la double polichinelle qu'on a dû monter dans la nuit, les tournettes et tant d'autres souvenirs. Finalement, je crois que c'est un métier où l'on rêve de l'impossible la nuit et l'on tâche de le réaliser le jour.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

11. Polichinelle : cylindre permettant d'enrouler une toile (de projection, en plastique, en P.V.C., etc.) sur elle-même grâce à un jeu de câbles.

Entretien avec David Gondal
régisseur plateau

(24 mars 2009)

Qu'est-ce qui est le plus attirant dans la fonction de régisseur plateau ?

C'est évidemment la création qui est la partie du métier la plus intéressante. Vu ma maigre expérience, je peux dire qu'aujourd'hui, je prends vraiment plaisir à participer à une création. Faire partie d'un groupe qui conjugue des talents variés, cette idée-là me plaît bien ! À un moment donné, on fait partie d'un processus de création. Même si la partie technique peut parfois paraître ordinaire, sans intérêt particulier, la plupart du temps, tu dois te surpasser, d'une certaine façon, trouver des solutions qui sont souvent des combines ; j'aime bien ce côté-là !

C'est le mot combine qui est le plus juste ?

Pourquoi je prends ce mot-là, je ne sais pas. Je crois que chaque création, à sa manière, est quelque chose de nouveau. Au bout d'un moment on se fait une idée de ce qu'on peut vous demander, parce qu'il y a quand même des choses qui reviennent, mais c'est vrai que j'essaie d'arriver vierge sur une création pour que finalement les choses me viennent plus facilement, justement les combines dont je parle, les combines pour fabriquer un effet, trouver un accessoire.

Un exemple concret qui définirait la combine.

Pour *La maman bohème*¹², le décor était constitué d'un confessionnal, placé au centre du plateau, sur un axe qui lui permettait de pivoter sur lui-même et de devenir une cuisine. Dans la première partie du spectacle, on a souhaité faire que la croix qui ornait le fronton du confessionnal tombe brusquement au sol sur une réplique du texte. Il fallait que la croix tombe, mais sans qu'on voie l'effet de machinerie qui la faisait se décrocher. La combine, c'est un système amovible, il n'y a rien qui se brise, tu n'es pas obligé de reconstruire l'objet à chaque fois. J'ai fabriqué une petite platine métallique dans laquelle j'ai fait un trou de petite dimension, on appelle ça une lumière. C'était le support sur lequel était posée la croix. Une fois que la croix était tombée, on ne le voyait pas. Ce n'était même pas aimanté. On aurait pu faire ça avec un électro-aimant, mais c'est vrai que sur le

12. *La maman bohème* suivi de *Médée*, de Dario Fo et Franca Rame, mise en scène Didier Bezace - Théâtre de la Commune (2006)

moment, pour éviter de repasser des câbles électriques supplémentaires, on a fait quelque chose de complètement mécanique. Je dis « on » parce que tu as besoin du concours des autres : les idées des autres s'ajoutent, se soustraient aux tiennes, et au bout du compte toutes ces idées rassemblées te permettent de trouver une solution. Il y a plein de trucs que je n'ai pas trouvés tout seul.

Donc, on a créé cette petite platine avec une lumière dedans et sur la croix, il y avait une lame métallique, le reste était en teflon et la partie arrière était en métal. Quand la croix tombait, elle ne se déformait pas à force de chutes successives, et sur la croix, j'ai soudé un demi-anneau, qui formait un demi-cercle et le demi-cercle rentrait dans la lumière créée par la platine et je passais un clou au travers. Du coup, ça coinçait la croix. J'avais attaché un fil au bout du clou, il passait dans le toit du confessionnal et la commande retombait à l'intérieur du confessionnal, et je n'avais plus qu'à tirer sur le fil. Je tirais très fort, très vite et du coup le spectateur, qui ne connaissait pas la pièce, quand il voyait la croix tomber, il n'avait même pas le temps de voir le mécanisme.

Et ça a toujours marché ?

Ça a toujours marché. Il le faut : la fiabilité d'un effet est une chose très importante au théâtre.

Dans ton travail habituel de régisseur, tu accompagnes la représentation, sur le plateau et en coulisses. Dans le spectacle de Dario Fo avec Ariane Ascaride, dans la première partie de *La maman bohème*, tu étais dans le confessionnal qui constituait le décor et c'est toi qui déclenchais tous les effets. À la fin, tu venais saluer.

Oui, je venais saluer en prêtre. Cela s'est décidé le jour de la générale et je crois que Didier en avait vaguement parlé avant ; alors pour moi c'était un sujet de plaisanterie, je n'y avais pas cru deux secondes, même s'il m'avait déjà fait endosser une tenue de vieux régisseur comme gardien de parc pour *Le Square*¹³. Mais là, pour le coup, je pensais qu'il n'irait pas jusqu'au bout de son idée de me mettre une

13. *Le Square*, de Marguerite Duras, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2004)

robe de prêtre, une soutane italienne. Je crois que j'ai eu le trac quand il me l'a demandé. Quand il m'a dit : « tu vas vraiment saluer en soutane », là j'ai eu peur. C'était en fait un joyeux moment de théâtre, je venais donner la bénédiction à la fois à la comédienne, au personnage, au public et au spectacle. La soutane, je la mettais au dernier moment, dans la deuxième partie, quand le personnage revenait dans sa cuisine.

Tu étais donc dès le départ sur scène, dans le confessionnal ?

C'est assez rare. Il y a une autre pièce où j'étais dans le décor et où je n'en sortais plus. C'était pour *La Noce chez les petits bourgeois* suivi de *Grand-peur et misère du III^e Reich*¹⁴ ; je restais enfermé dans le décor. Ça procure une impression assez curieuse, c'est presque un privilège à mon avis, parce qu'on est avec l'acteur et avec le public et c'est énorme, pour le coup, c'est un vrai plaisir. Là, on est vraiment proche des comédiens. Il y a une espèce de rapport assez curieux qui se crée. En tant que technicien, on n'a pas forcément ce rapport intime avec le comédien.

Pour le Dario Fo, j'étais assis. La comédienne, Ariane Ascaride, savait que j'étais là, mais je pense qu'elle l'a oublié très rapidement. Je la voyais à travers le moucharabieh. Ce serait intéressant de savoir si elle jouait avec moi ou si elle m'oubliait. Pour le coup, j'essayais de me faire le plus discret possible. Le moindre bruit m'angoissait. Je ne voulais surtout pas la perturber dans son jeu, mais avec l'expérience qu'elle a, je ne pense pas qu'elle se laisse démonter par ce genre de chose. Je n'avais pas de lumière. En fait, les projecteurs qui éclairaient de jardin et de cour me suffisaient à voir ce que je faisais. On ne pouvait pas mettre de lumière à l'intérieur. Même si le confessionnal était déjà très éclairé, je ne voulais pas risquer qu'il y ait une fuite de lumière qui passe à travers le moucharabieh.

Comment reste-t-on concentré dans ce cas-là ?

Au début, j'avais un texte avec moi. Assez vite je me suis débarrassé

14. *La Noce chez les petits bourgeois* suivi de *Grand-peur et misère du III^e Reich*, de Bertolt Brecht, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon (1996)

du texte, je ne le regardais plus. Je le gardais au cas où Ariane aurait un trou, et moi aussi d'ailleurs. Il était sous mon tabouret. J'aurais pu regarder mon texte, mais je n'avais pas de doute, j'étais très concentré. Ça durait tout de même trois quarts d'heure.

Est-ce que dans cette circonstance, on a conscience d'être un partenaire à part entière ?

Je crois que j'avais plutôt l'impression de produire un effet, tout simplement, de produire un effet de théâtre.

Mais il y a un plaisir, une jubilation ?

Oui, complètement, par exemple de faire tomber la fenêtre du confessionnal comme une guillotine à tel moment. En fait, je ne sais pas, c'est bizarre, mais quand on participe comme ça en tant que technicien, quand on a des effets à faire, en étant un élément de théâtre à part entière, on a conscience d'être un peu plus indispensable. Il y a des tournées où j'ai transmis ma régie, mais à Lyon, où je suis resté quinze jours, on a fait quinze représentations. On ne pouvait pas faire autrement puisque je saluais en prêtre. Je crois que Didier aimait bien me voir en prêtre, il ne voulait pas que je cède ma place à quelqu'un d'autre. La première fois, je me souviens, j'ai eu peur en saluant, j'avais un trac pas possible, et au bout d'un moment j'y ai pris vraiment du plaisir parce que je me suis aperçu que les gens, ça les surprenait et ça les amusait, c'était assez curieux. J'entendais parfois des quolibets, c'était assez rare, mais j'ai entendu : « salaud, salaud de prêtre » parce que le prêtre ne faisait pas de cadeau à la maman bohème. Je crois que sur les cent et quelques représentations, c'est arrivé deux ou trois fois.

Comment se prépare-t-on à une représentation ?

Il faut être consciencieux. Il y a une responsabilité toute particulière qui tient à une tâche technique qui s'appelle la mise.

En fait, on fait une check-list. Sur *La maman bohème*, il y avait quand

même pas mal de choses, j'avais une heure de mise alors que d'habitude je n'ai pas autant que ça. Du coup, l'histoire de la checklist, j'ai trouvé ça pertinent. C'est rassurant pour moi et pour la comédienne, éventuellement.

Est-ce qu'on peut définir plus précisément ce qu'on appelle la mise ?

La mise, c'est comment on met en place les accessoires pour que le jeu se passe le mieux possible. Ça veut dire que parfois il faut réparer un accessoire parce qu'il peut s'être cassé, en avoir en double aussi. Ceux qui sont susceptibles de se casser, il faut les avoir en double, c'est le b.a.-ba du régisseur plateau accessoiriste, d'avoir certaines choses en double pour être sûr de ne pas être pris au dépourvu.

Est-ce que même en prenant des précautions, il arrive qu'on se trompe ?

Pour revenir à *La maman bohème*, il y avait un changement rapide assez traître. À la fin, le rideau se fermait brutalement sur la maman bohème implorant le prêtre de lui ouvrir la porte pour qu'elle puisse s'enfuir de sa cuisine ; le confessionnal tournait, on se retrouvait dans une cuisine vide, abandonnée depuis des années, et on avait 3 minutes pour mettre en place une vraie cuisine avec la cocotte qui tourne et tous les accessoires ; et il y en avait beaucoup, il y avait beaucoup d'accessoires déco qui ne servaient pas, mais il y en avait quand même beaucoup qui servaient. Et un jour, on était en tournée, et au bout de la 90^e, j'étais quand même super rodé, j'ai eu un noir, un black-out, j'ai oublié de mettre un accessoire qui était essentiel et qui servait quasiment dès le début de *Médée*¹⁵, j'ai oublié la cocotte-minute. Ça m'est arrivé une seule fois, mais ça a été terrible. C'est curieux, je n'ai pas eu le temps d'avoir peur, ça a été très vite en fait, parce que moi, pour la deuxième partie, j'étais aussi dans le confessionnal, puisqu'il y avait deux portes dans le confessionnal. Il y avait à la fois l'ouverture du confessionnal quand on était côté confessionnal et quand on était côté cuisine, il y avait l'ouverture sur la cuisine. Donc, j'étais aussi derrière cette porte de la cuisine, à califourchon pour ne pas être vu, parce que c'était une porte vitrée, j'avais

15. *La maman bohème* suivi de *Médée*, de Dario Fo et Franca Rame, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2006)

quelques effets à faire dans le confessionnal et je m'en suis rendu compte quand la comédienne a fait : « Tiens, mais où elle est ma cocotte ? » Là, j'ai l'estomac qui m'est tombé dans les talons ; j'étais assis, heureusement, parce que sinon je serais tombé sur le cul et je me suis vraiment surpris à me dire : mais comment j'ai pu oublier la cocotte-minute ? L'accessoire que je sortais en premier, c'était la cocotte-minute, je m'en souviens très bien, puisqu'au bout d'un moment tous mes gestes deviennent mécaniques. Je ne sais pas comment le cerveau humain fonctionne, mais on ne réfléchit pas dans ces cas-là, quand on met les choses en place, il n'y a pas de réflexion, ou alors c'est très court, c'est comme une espèce de chorégraphie. Je sortais toujours les accessoires à peu près dans le même ordre et ce jour-là, j'ai oublié la cocotte et je ne saurai jamais pourquoi.

Donc, la comédienne a joué sans accessoire ?

Non, elle n'aurait pas pu jouer sans cocotte. Elle a ouvert le bon placard dans lequel était la cocotte et elle l'a sortie du placard. C'est hallucinant, elle ne savait pas où elle était. C'est la comédienne qui a rattrapé le coup. C'est elle qui m'a sauvé la mise, alors que d'habitude, c'est nous qui les aidons. Elle ne m'en a pas voulu.

Est-ce que cela veut dire qu'un technicien n'a pas le droit de se tromper ?

C'est probable. Il y a une pression sur la technique. J'en ai fait d'autres des conneries, ce n'était pas la première et ce n'est pas la dernière. C'est du spectacle vivant, on revient toujours à ça, ça se passe en vrai devant un public, ce n'est pas filmé, ce n'est pas de la télévision, on ne va pas le refaire. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de pression dans d'autres formes d'art, mais c'est vrai que lorsque l'on se rate, c'est super désagréable, on n'aime pas trop ça. Après, on a tendance à se dénigrer, ça dépend du caractère de chacun. Moi je sais que ce qui m'a angoissé, c'était surtout pour Ariane, en fait, j'ai eu peur, je me suis dit : « Comment elle va réagir ? Qu'est-ce qu'elle va me dire après ? » En fait, on s'entendait plutôt bien, parce que c'est une bonne personne et jusqu'à la fin, je me suis dit : « qu'est-ce

qu'elle va me dire ? » parce que je ne savais pas trop sur quel pied danser. Je me disais : « Bon, est-ce qu'elle va vraiment me pourrir la vie, me descendre en flèche, ou est-ce qu'elle va être cool ? » Après, ça dépend comment elle est, elle aussi. Il y avait des soirs, quand quelque chose ne marchait pas, ce n'était pas très grave pour moi, mais pour elle c'était dramatique. Pour moi, là, c'était réellement dramatique et pour elle aussi, mais elle l'a minimisé. Elle m'a dit : « voilà, ça t'est arrivé une fois, ça ne t'arrivera pas deux fois », mais quand elle me l'a dit, j'ai entendu et j'ai dit : « Oui, effectivement, ça ne m'arrivera pas deux fois. » Pour le coup, après j'avais les yeux partout, après je réfléchissais, c'était peut-être moins automatique, le placement de mes accessoires pour les dix ou douze représentations que j'ai faites. Je faisais plus gaffe. On a le droit de se tromper, bien sûr, ça dépend de quelle nature est l'effet que l'on doit produire. Mais ce n'est pas un droit que l'on s'octroie, on se trompe. Quel positionnement on a soi-même et les gens qui sont autour de nous vis-à-vis de cette erreur ? Je pense qu'on est moins sévère, on met en ce sens moins de pression sur le comédien ou sur des intervenants vivants sur scène que sur les techniciens, sous prétexte qu'ils n'ont pas la pression parce qu'ils ne sont pas sur le plateau. C'est ce qu'on dit, mais je ne suis pas sûr que ce soit si vrai que ça, ils ont aussi une pression, et puis les machines peuvent tomber en panne. On vit la responsabilité de ça, on appuie sur un bouton, est-ce que ça va marcher ou pas ? Je me souviens de la vapeur, par exemple, dans ce même spectacle ! Est-ce qu'elle va arriver ? La machinerie de plateau, au théâtre, n'est pas une science exacte.

Il y a des effets techniques qui comportent une part irréductible d'aléatoire mais qu'on essaie quand même de faire sachant qu'il y a un petit risque qu'ils ne fonctionnent pas au mieux ?

Je me souviens, sur *La maman bobême*, il y avait pas mal de trucs. Il y avait un effet de fumée, ce n'était pas une machine à fumée, en l'occurrence il y avait du combustible, c'était de la poudre qui se consumait avec un allumeur. C'était la comédienne qui le déclenchait, mais c'est moi qui fabriquais le petit creuset, avec la mise à feu.

Et je sais que j'ai toujours été très tolérant avec moi-même sur cet effet-là parce que c'était quelque chose de totalement artisanal. Je ne maîtrisais pas tout, je ne maîtrisais pas forcément le taux d'humidité dans l'air. En amont, je faisais quand même très attention à ce que la poudre soit toujours bien au sec, que les allumeurs soient toujours bien protégés, que la pile qui alimentait l'allumeur et qui faisait se consumer la poudre soit toujours bonne, donc je la changeais souvent. Je cherchais à prévenir les ratages, globalement. Après, il y a un degré de tolérance vis-à-vis des effets qui ne vont pas marcher. Moi je sais que j'en avais, en tout cas. Sur la poudre, quand on me disait : « ça n'a pas marché », je m'irritais assez facilement parce que les gens pensaient que c'était simple et que ça devait marcher à tous les coups.

Ça pose le problème de la fiabilité des effets et des accessoires.

Quand c'est artisanal, ce n'est pas totalement fiable, surtout quand il y a des effets de combustion. Je l'ai appris avec cet effet de fumée. Je ne suis pas artificier de formation, mais j'ai rencontré un artificier sur la tournée, il m'a filé deux, trois combines ; on a changé de mèche, on a pris de la mèche qui était protégée par du kraft, beaucoup plus efficace, et il y avait plus de chance que la poudre se consume.

On retrouve ce mot combine. En fait, c'est un métier où l'on ne dit jamais : « c'est impossible », on cherche. Si on n'est pas comme ça, on ne fait pas ce métier-là.

C'est sûr. Et je relèverais volontiers le défi d'une chose qui n'a pas, *a priori*, de solution. Mais je ne souhaite pas être tout seul à le porter et je pense que c'est important, dans une création, de se sentir épaulé. Par le régisseur général, par exemple. Après, c'est aussi une histoire de personnalité. Il y a des régisseurs généraux qui sont très au fait de la machinerie, qui aiment bien partager ça, se pencher là-dessus. Je pense que parfois ça fait du bien d'avoir un appui technique. Donc, c'est sympa quand il y a quelqu'un qui est là pour te donner des conseils ou éventuellement t'éclairer sur un truc. Parce que je n'ai pas

toutes les réponses. Il faut être modeste aussi. Quand je dis ça, je ne suis pas modeste, des fois je ne suis pas modeste du tout, mais on ne sait pas tout. Ce n'est pas parce que j'ai quelques années d'expérience là-dedans que je vais tout savoir, tout trouver tout de suite. Mais après, c'est excitant tout de même de relever tous les défis que propose ou impose une mise en scène, c'est génial. Je sais que s'il n'y a pas ça, la création n'est pas très intéressante. Globalement, s'il n'y a pas de défis à relever en termes de machinerie, en termes d'accessoires, ce n'est pas très intéressant. Je préfère parfois en baver plutôt que m'ennuyer.

Comment on vit le fait d'être en coulisses, qu'est-ce que ça a de particulier ?

Ça dépend de l'implication qu'on a en tant que technicien sur le jeu et tout est là, pour ma part.

Quel est le mode d'écoute : dans les loges, par un retour, ou tout le temps sur le plateau ?

Ça dépend de l'intérêt que je peux avoir pour le projet sur lequel je travaille. Est-ce que j'ai envie d'être sur le plateau avec les comédiens pour savoir comment ça s'est passé pour eux quand je n'ai pas d'effets à produire ? Pas forcément. Les retours sont importants, ce sont ces petites enceintes qui nous renvoient ce qui se passe sur le plateau en termes sonores et j'avoue que j'ai quand même toujours une oreille sur le retour, c'est une forme de conditionnement. Je ne pense pas faire spécialement attention à ce que j'écoute à ce moment-là, mais je pense que j'ai à la fois une oreille sur le retour et que je peux penser à autre chose.

Et puis au bout d'un moment, on connaît bien le texte.

Sur *L'École des femmes*¹⁶, j'avais appris par cœur tout le début. Toute la scène 1 de l'Acte I entre Arnolphe et Chrysalde. Je ne sais pas pourquoi, parce que c'était du texte en vers.

– *Vous venez, dites-vous, pour lui donner la main.*

– *Oui, je veux terminer la chose dans demain.*

16. *L'École des femmes*, de Molière, mise en scène Didier Bezace – Festival d'Avignon, Cour d'honneur (2001)

En termes d'émotion, c'est peut-être la plus forte que j'ai vécue. On a commencé à travailler le spectacle au Théâtre de la Commune, pour le créer à Avignon, dans la Cour d'honneur. Nous étions, techniciens et comédiens, ensemble dans cette coulisse particulière. Didier nous appelait les soutiers, parce que c'est vrai qu'on passait quasiment tout notre temps là-dessous. Je me souviens, j'en sortais rarement, parce qu'en fait, même si la pièce durait 2 heures 30, même s'il n'y avait pas des effets tout le temps, c'était très fort de le vivre dans les dessous et on entendait tout. Il y a encore cette histoire de proximité avec le public, avec les comédiens. Moi, j'avoue que j'aime ça. Effectivement, dans ces décors où je suis dedans ou en dessous, il y a cette proximité qu'on ne peut pas lâcher facilement. On n'a pas forcément envie de rentrer en loge.

On rêve d'être comédien ?

Est-ce que je suis un comédien raté ? C'est possible. On rêve peut-être d'être à leur place pour jouir de dire ce texte-là. À un moment donné, le technicien doit quand même avoir une espèce de fibre pour ce qu'il fait, pour ce sur quoi il travaille, donc il y a une fibre artistique qui doit vibrer en chaque technicien, je pense. Chez les techniciens, j'ai souvent rencontré des personnes assez cultivées. Sous leurs dehors un peu rustres, parce que c'est un métier qui est assez difficile physiquement, il y a quand même des gens qui développent une forme d'intérêt pour l'art théâtral, qui ne se contentent pas d'être techniciens, ils poussent un peu plus loin. Moi, Molière, j'avoue que ça me gonflait un peu et puis le jour où j'ai travaillé sur cette pièce, je me suis aperçu que cette scène 1 de l'Acte I, avec son français magnifique, ça m'a vraiment touché. Ça m'a touché de dire des choses dans ce vieux français, du coup ça éveille l'esprit, ça enrichit le vocabulaire.

Comment étaient les rapports avec les comédiens, notamment avec Pierre Arditi, dans ces dessous, au moment de *L'École des femmes* ?

J'avoue que la première fois que j'ai compris que j'allais travailler

avec Pierre Arditi, j'ai vraiment flippé. Je me suis dit : « C'est quand même une star, moi je suis un grouillot, quels rapports on va pouvoir avoir ? » Peut-être qu'à l'époque, ça fait presque dix ans maintenant, j'étais plus jeune, mais j'avais quand même trente ans, donc je n'étais plus un gamin. Comme je commençais dans le théâtre et que c'était une de mes premières créations comme technicien, je n'avais pas l'habitude de travailler avec des gens qui étaient aussi connus. Après, avec le temps, je me suis aperçu que le rapport au comédien, que ce soit avec quelqu'un qui est très médiatisé ou avec quelqu'un qui ne l'est pas, ça ne change pas grand-chose, en fait. On est là, ensemble, pour que la représentation ait lieu et du coup ça crée des liens et on s'aperçoit que ce sont des gens comme tout le monde. Pierre Arditi c'est Pierre Arditi. J'avais peut-être des préjugés, mais ils sont très vite tombés parce que je me suis aperçu que c'était quelqu'un de plutôt sympathique et généreux.

Il y a eu des problèmes techniques avec lui ?

Oui, il y en a eu. Une fois, à Avignon, il s'est pris une trappe dans le front ; ce n'est pas moi qui la manipulais mais c'est sur moi que c'est tombé. Il est arrivé en bas de l'escalier et il était très énervé, mais c'était marrant comme il m'a insulté, parce que ce n'était pas moi qui avais manipulé la trappe et du coup il n'a pas insulté la bonne personne. Il a rencontré le technicien qui lui avait mis la trappe dans le front, il a discuté avec lui et comme c'est quand même quelqu'un d'assez compréhensif, ils ont discuté, ça s'est plutôt bien passé, mais après, Pierre et Didier ont exigé que ce soit moi qui manipule cette trappe. Du coup, je craignais de faire la même chose, donc je faisais très attention. On fermait cette trappe au noir donc en gros, dans les dessous, tout se faisait dans le noir et je me souviens, Pierre descendait, je devinais une ombre et au-dessus il y avait de la lumière, mais dans les dessous, c'était très sombre. Du coup, je manipulais un peu cette trappe à l'aveugle et à l'époque, comme j'étais accessoiriste, mon régisseur plateau me donnait un signal et là, je fermais la trappe. Plus il y a d'intervenants, plus il y a de risques d'incidents comme ça. À la limite, il aurait mieux valu que j'aie un retour vidéo et que je sois

ENTRETIENS

Paroles de techniciens

l'extérieur. J'avais l'impression de voir une escouade de ninjas parce qu'ils étaient cagoulés en noir. Serge Serrano dirigeait les manœuvres, mais chaque technicien apportait aussi son lot de combines, d'idées, il peaufinait pour écourter le plus possible le temps des changements et ça a plutôt bien marché. Je crois que globalement, on a optimisé au maximum, avec la cage de scène qu'on avait, les éléments de décors qu'on avait, qui étaient assez bien conçus, on pouvait déplacer les châssis²⁰ très rapidement, c'étaient des châssis qui faisaient 200 kilos, il y avait 100 kilos de décor et 100 kilos de contre-poids pour pouvoir équilibrer les murs. Du coup, c'étaient des masses de 200 kilos qu'on déplaçait, mais c'était confort. C'est une pièce qui se déroulait très rapidement. Le temps est relatif, comme disait Einstein, mais là, ça durait 1 heure 20, il y avait un changement toutes les 5 minutes en moyenne. C'était une belle aventure aussi, ça a créé des liens entre nous, techniciens.

C'est important la notion d'équipe ?

Oui, je pense que c'est important de s'apprécier mutuellement pour pouvoir travailler ensemble.

Quelquefois, on vous demande de venir saluer, vous les gens de derrière, certains techniciens le font volontiers, d'autres sont plus réticents, voire ne le font pas. Comment expliquer cela ?

Je ne sais pas, mais comme dirait un comédien : « Je fais juste mon travail. » Il y a un peu plus pour le comédien que de faire son travail, il y a une émotion qu'il fait passer au spectateur et un technicien ne relève pas de cet ordre-là. Non, pour moi, un technicien ne fait pas passer d'émotion. Si, il fait passer une émotion, mais il est derrière l'émotion qu'il fait passer. Il n'est pas devant, il n'est pas avec, c'est l'effet scénographique qui va produire l'émotion, qui va faire rire, qui va faire pleurer, mais le technicien a juste manipulé l'objet pour que l'émotion soit créée. Il n'a pas à être remercié pour cela. Non. On a juste fait notre travail.

On peut être fier que la pièce soit une bonne pièce, par exemple, le

20. Châssis (ou découverte) : grande surface noire rigide, le plus souvent en contreplaqué.

projet sur lequel on travaille, on peut être fier de travailler dessus parce qu'on pense que c'est un beau projet et d'en faire partie, ça peut aussi être une source d'émotion. Saluer ne me produit pas spécialement d'émotion, ou alors une émotion contradictoire. En fait, on est des gens de l'ombre quand on est techniciens au théâtre ou au cinéma. C'est très bizarre, mais je pense qu'il y a quelque chose d'ingrat à saluer comme technicien parce que du coup, qu'est-ce qu'on est ? On est un technicien, on n'est pas un être humain ; c'est super bizarre, notre rôle se réduit tout à coup à être un technicien alors qu'on est un être humain, on ressent des choses. Derrière le fait de saluer comme technicien, il faudrait qu'il y ait une prouesse technique et malheureusement, il n'y a jamais de prouesse. Il y a des prouesses de comédiens, c'est leur travail de faire des prouesses, ils sont là pour ça, eux, mais nous, on n'est pas là pour ça ; c'est ça la différence, donc je crois pour cette raison qu'il vaut mieux ne pas saluer.

Moi, je n'aime pas saluer comme technicien. Je l'ai compris avec *Elle est là*²¹. On faisait des changements dans le noir, avec un parquet qui grinçait, c'était infernal. Là, pour le coup, il y avait une petite prouesse, il ne fallait pas faire de bruit alors qu'on était à 4 mètres des spectateurs dans le noir, habillés en noir, tout juste s'il ne fallait pas se mettre du cirage sur les paupières, on ne l'a pas fait, on a échappé à ça. Au début, on a salué, et après on a arrêté. C'était mieux ainsi. L'impossible, dans le noir, doit rester ordinaire.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

21. *Elle est là*, de Nathalie Sarraute, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2008)

Entretien avec Géraldine Dudouet
régisseuse son

(24 mars 2009)

Est-ce que le rôle d'un régisseur son peut se résumer à son apport technique ?

Quand on parle de technique, on parle en général d'une chose que l'on croit extrêmement objective, en rapport avec le fonctionnement des machines. Or il s'avère qu'on a choisi de travailler au théâtre plutôt que chez France Telecom, pour des raisons particulières. Donc, effectivement, à un moment donné, on a besoin pour travailler d'un projet qui nous séduise et c'est vraiment ce qui m'a motivée au premier abord.

En ce qui me concerne, la technique n'est pas une fin en soi. Je n'ai pas le nez plongé dans les revues techniques mais plutôt dans la littérature. Sur un projet de mise en scène, quel est mon rôle, dès lors qu'un besoin est manifesté : il faut que je puisse répondre à ce besoin ou à ce désir. Quel est l'outil qui va me permettre de le faire ? Quelle est la réponse technique appropriée ? Ceci concerne le travail de la régisseuse son, la technicienne proprement dite. Il y a aussi l'autre aspect du travail sonore qui est la fabrication de la bande-son, comme on dit encore aujourd'hui, même si le support de diffusion n'est plus une bande magnétique.

Comment devient-on technicien de théâtre ?

Au début, mon approche n'a pas été technique. J'ai un cursus universitaire sanctionné par une maîtrise d'histoire. J'ai essayé de passer le CAPES et ça ne m'a pas convenu. Donc j'ai fait tout autre chose, mais finalement c'est le théâtre qui m'intéressait. À Rennes, j'étais tout le temps au Théâtre National de Bretagne. Ne me sachant pas artiste, je me demandais quel biais allait me permettre tout de même d'accéder au travail artistique théâtral.

Parce que je pense qu'il y a un besoin, un appel, une nécessité. Il y a un désir d'être proche de ça, et la technique me convient bien, parce que je ne suis pas trop exposée, mais je suis quand même au cœur de ce qui m'intéresse : participer à l'élaboration d'un spectacle en étant, d'une certaine façon, à ma place.

Pourquoi le son ?

Ça s'est fait progressivement. J'ai démarré par une formation pluridisciplinaire et le son m'a intéressée parce que je me suis rendu compte que je pouvais travailler chez moi, avoir un petit studio avec, en l'occurrence, un ordinateur. Le son est un langage qui me passionne. Comprendre comment ce langage était mis en œuvre dans les fictions radiophoniques m'intéressait. Le travail de documentation sonore qui consiste à enregistrer des sons et les classer, à se constituer une sonothèque, me passionne. Contrairement aux régisseurs lumière ou aux régisseurs plateau qui ont besoin d'être dans le lieu pour travailler, moi, je suis indépendante, il y a beaucoup de choses que je peux faire chez moi.

Et puis, j'ai eu beaucoup de chance. J'ai donc fait cette formation en 2000, alors que j'étais dans le spectacle depuis 1995, et la suite aurait pu être très différente, parce que je suis entrée au Théâtre de la Commune, alors que j'avais le choix entre entrer ici et travailler à l'Opéra avec quelqu'un qui était un ingénieur du son que je trouvais très compétent, qui aurait pu m'apprendre énormément. Finalement, j'ai pris le risque d'être seule après une formation de six mois, ce qui n'était pas beaucoup. J'avais conscience de mes lacunes mais je me suis dit : « Essayons ! » S'il y a un problème, je m'en irai, mais tentons le coup tout de même. La première année, j'étais assez timide.

Est-ce qu'on peut dire qu'un régisseur est un interprète ?

Non, un régisseur pendant une représentation, à mon sens, c'est quelqu'un qui doit être extrêmement rigoureux. On a une conduite et on envoie les sons, on suit la conduite. Ensuite, très rapidement, le spectacle vous prend, cela peut paraître dérisoire dans la mesure où ce n'est pas le fait d'envoyer le son d'une certaine manière qui va exprimer quelque chose, sauf qu'il s'avère que parfois, et ça arrive assez souvent, il se passe quelque chose, et on envoie les effets avec le cœur, alors je ne sais pas comment c'est reçu, mais le cœur parle.

Quand on fait une régie, on a ce qu'on appelle des tops, qui sont des repères extrêmement rigoureux en apparence, mais qui ont quand

même besoin d'être compris pour être justes. C'est une drôle de rigueur !

Absolument. Quand il s'agit d'un top qui va couper le texte d'un comédien, effectivement, je m'approprie ce qui m'est donné et c'est moi qui dois le comprendre. C'est d'autant plus vrai quand on diffuse de la musique sur le texte d'un comédien.

Par exemple, sur *Chère Elena Sergueievna*²², quand Sylvie Debrun faisait ce fameux monologue, debout, moi je diffusais du violoncelle. Il y avait un caractère dramatique intense et j'étais tellement subjuguée par le jeu auquel je participais que ma main dérapait. Un jour, la comédienne vient me voir et me dit : « Mais, Géraldine, là je ne m'entends plus parler. » J'étais totalement investie à ce moment-là, dans l'émotion que je créais avec la comédienne ! Cela, c'est de l'ordre de l'interprétation. Au risque de diffuser la musique trop fort.

Quand c'est comme ça, qu'est-ce qu'on éprouve ?

Moi, j'entre en vibration, j'ai une sensation physique. Je crois que sur chacun des spectacles de Didier il y a un moment comme ça. Alors finalement, il y a bien une part d'interprétation. Mais elle reste circonscrite et discrète, il ne faut pas sortir de ce qui est demandé.

Est-ce qu'elle est du même ordre que la remarque qu'on peut faire à un comédien ?

Je ne crois pas. Au départ, il y a l'intention du metteur en scène, c'est-à-dire le désir de quelque chose de précis qu'il faut respecter sans le dénaturer, même si ça n'est pas toujours évident. Il m'est arrivé de dépasser la frontière et Didier m'a dit non. Au début, ça l'a fait sourire et après il m'a dit non. C'était encore sur *Chère Elena Sergueievna*, pendant le monologue dont j'ai déjà parlé, on entendait battre le cœur d'Elena, et à la fin de ce monologue, la musique s'arrêtait et moi je lui ai laissé le petit cœur, parce que le cœur avait commencé à prendre de l'ampleur avec le violoncelle. À la fin, il y a ce petit cœur, tout petit, qui reste et qui part tout seul. J'avais fait ça. Didier s'en était rendu compte et je m'en souviens très bien, il était

22. *Chère Elena Sergueievna*, de Ludmilla Razoumovskaïa, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2002)

devant moi dans la grande salle, il s'était levé et m'avait fait un sourire genre « ah, coquine ! » et puis ensuite il m'a dit : « Non, finalement, on ne le fait pas. » C'est vrai que je m'étais permis cette petite liberté. C'est intéressant de penser que dans un contexte assez contraint par l'idée, le régisseur a un talent propre pour faire vivre la chose. On envoie un effet qui est enregistré, donc qui a l'air d'être fixé par rapport au caractère vivant du comédien, mais il y a quand même quelque chose de vivant dans la manière dont on le diffuse. Par exemple : un « shunt » musical se fait en fonction du temps que le comédien va prendre pour dire le texte. Le temps du texte n'est pas forcément le même, donc le moment où l'on va monter et descendre la musique, ce ne sera pas au même endroit, donc il ne faudra pas le faire de la même manière. Dans les spectacles de Didier, ces moments où la musique baisse lentement peuvent durer 2 minutes, parfois 1 minute ou 40 secondes, mais en général c'est long. Parce que je crois qu'il a cette idée que la musique est autonome et qu'il faut qu'elle puisse s'en aller. Elle a un fonctionnement théâtral. Un comédien, ça n'apparaît pas, ça ne disparaît pas comme ça, sauf si on organise cette apparition : ça entre et ça sort. Je pense que la musique, chez Didier, on la travaille comme ça, elle entre et elle sort, comme la lumière. D'où la nécessité de la traiter manuellement.

Est-ce qu'un technicien est protégé par ses machines ?

Absolument pas, on n'est pas protégés parce que c'est nous qui commandons les machines. On est proches de quelque chose et on a peur de ne pas tout maîtriser, il y a vraiment une affaire de maîtrise et de contrôle. C'est peut-être moi qui ne vais pas appuyer sur le bouton au bon moment, c'est terrible.

Ce n'est pas la peur que la machine ne marche pas ?

J'ai peur d'avoir une défaillance, la peur, elle est là ; j'espère que mon cerveau va m'envoyer la bonne information. Surtout quand tu as plusieurs machines à envoyer. Et tu te dis : j'espère que je ne vais pas me prendre les pieds dans le tapis.

La veille d'une première, ça se passe comment ?

C'est très intéressant, il y a un truc qui est formidable, c'est qu'effectivement on a le trac mais tout à coup, il y a quelque chose qui se rassemble, moi, je me rassemble, et pendant le spectacle, je suis là. C'est assez curieux, c'est-à-dire que la peur n'a plus de place, je me sens complètement rassemblée et présente.

Rassemblée, ça veut dire quoi ?

Complètement concentrée. Parfois, il y a des douleurs. À la création de *La maman bobême*²³, le jour de la générale, Didier nous demande de construire une introduction sonore au spectacle qui permette d'en comprendre le contexte historique : il fallait donc diffuser simultanément du vent, des manifestations de rue et un texte enregistré. Il fallait surtout mixer ces trois éléments en direct. Et là, le trac se manifestait par quelque chose de physique, c'est-à-dire que j'avais les doigts raides, paralysés. Ce trac est toujours un peu là mais au fur et à mesure des représentations, il s'atténue. Une fois que c'est parti, ça va.

La première est nécessaire pour tout libérer ?

Exactement, ça y est, on est là, on joue. C'est formidable, c'est une sensation très agréable. Il y a un plaisir particulier à être dans la représentation à part entière.

Le fait d'être en cabine ou en salle ne joue pas sur le trac. Ce que je préfère, c'est être en salle, pour être dans le jeu. Nous sommes au dernier rang mais quand même dans la salle.

Pourquoi c'est mieux d'être en salle ?

Au Théâtre de la Commune, les cabines sont très bruyantes à cause des amplificateurs, donc c'est très désagréable d'être en cabine de régie. En petite salle, nous sommes obligés d'être en cabine puisque la jauge ne permet pas d'être en salle. En revanche, en grande salle, on peut se le permettre et on en abuse. En fait, ça me permet d'être « dedans », comme on dit, et j'ai besoin d'être dans le spectacle.

23. *La maman bobême* suivi de *Médée*, de Dario Fo et Franca Rame, mise en scène Didier Bezace - Théâtre de la Commune (2006)

Comment prépare-t-on une régie ? Qu'est-ce qu'on note ?

Personnellement, j'ai un système de Post-it. Comme il arrive que ça change beaucoup en répétition, cela permet de suivre, de noter les évolutions et d'avoir une conduite toujours propre et claire.

Et puis, il y a un truc visuel, c'est jaune, c'est assez intéressant parce que la couleur fait qu'on est tout de suite dedans.

Comment reste-t-on concentré quand on a rien à faire pendant un certain temps ?

Il faut anticiper, toujours anticiper. Alors ce que je fais, c'est que sur l'effet, en bas de la page, en tout petit, je marque les grandes lignes : en quoi consiste l'effet, le nombre des machines qui vont se déclencher en même temps si nécessaire et à quelle page intervient l'effet. Ensuite il faut préparer l'effet lui-même, ce qui est facilité par l'usage des consoles à mémoires. Tous les régisseurs connaissent bien cette manière d'être à la fois dedans et dehors, dans le spectacle et au dehors, parce qu'il faut anticiper l'effet à venir pour être sûr de le diffuser correctement. On vit la représentation par sauts de puce : je suis sur un effet, il se termine, j'anticipe le suivant grâce aux petites notes que je me suis faites, ou alors je passe à l'effet suivant. Je peux passer vingt pages si je connais bien le texte, mais sinon je suis le texte dans les grandes lignes. Parfois on a l'esprit qui divague, ce sont des choses qui arrivent. On se laisse distraire par autre chose, et puis il y a des petites alertes. Le truc, c'est qu'il faut se battre aussi avec soi, c'est-à-dire que quand tu fais un spectacle depuis un petit moment, que tu le connais, il y a les pièges... Je ne me suis jamais trop fait piéger, mais on se fait des sueurs froides.

Est-ce qu'on a le droit de se tromper ?

J'estime que je ne l'ai pas. Je ne supporte pas l'erreur. Ça me met vraiment dans un rapport de colère avec moi-même. J'estime que je n'ai pas le droit à l'erreur par rapport au comédien pour la simple raison que j'ai toutes mes notes.

Mais la réalité est quelquefois différente. C'est plus compliqué que ça. Sur *Conversations avec ma mère*²⁴, il m'est arrivé sans être concentrée de ne faire aucune erreur. Et puis curieusement, en étant très concentrée, en deux jours, faire deux erreurs.

Parce que tu t'intéressais trop au spectacle ?

Oui, en fait, j'écoutais et on n'avait pas le temps, puisque c'était quelque chose de très rapide. Donc, je me suis fait surprendre, mais pour revenir à la question, je considère que je n'ai pas de marge de manœuvre et que ça doit être parfait. Le comédien, à l'intérieur des limites imposées par le texte et la mise en scène, a une certaine liberté. Il ne joue pas chaque fois de manière rigoureusement identique. C'est une notion qui, pour lui, n'a pas de sens. Moi, je n'ai pas de marge de manœuvre. Mon travail, c'est quand même d'envoyer des effets, des tops sur lesquels va s'appuyer le comédien. Je risque de le mettre en difficulté si je le fais de manière approximative.

Comment ça se passe avec le metteur en scène ?

C'est un rapport de confiance, c'est idiot de dire cela, mais moi j'ai besoin de lui dire : « ça va aller très bien ». Mais ce qui est important, c'est qu'il n'ait pas à s'inquiéter de ce que je vais faire. En fait, mon rôle est là : le metteur en scène aura ce qu'il veut, au bon moment.

Avec les comédiens ?

Ça se passe bien ! Quand on les sonorise, c'est un peu différent. Il faut quelquefois les chouchouter, il faut les rassurer. Il y a un protocole quand on sonorise un comédien, c'est-à-dire que tous les jours, il faut refaire ce qu'on a fait. Chaque jour, une fois qu'ils sont équipés, je demande que les comédiens soient sur le plateau avant l'entrée du public, pour qu'on fasse un essai ensemble. Alors, ils vont me dire : « ma voix est différente » ; j'essaie de comprendre des choses. On comprend que le comédien ait une certaine inquiétude vis-à-vis de la technique, parce qu'il ne la connaît pas. C'est une

24. *Conversations avec ma mère*, d'après Santiago Carlos Ovés, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

chose étrangère qui vient s'ajouter à son travail à lui, au travail sur sa personne. Effectivement, c'est inquiétant, sinon angoissant. Je me suis posé la question récemment de savoir s'il ne fallait pas faire une petite formation pour les comédiens, afin de les rassurer.

Au cours des tournées, comment la personnalité et la qualification des régisseurs sont-elles sollicitées ? Les salles sont chaque fois différentes !

Avec du matériel différent ! En général, rien n'est installé, donc très vite il faut se décider et poser les enceintes là où on juge qu'elles seront le plus utiles pour le spectacle. C'est parfois du matériel qu'on connaît, parfois du matériel qu'on ne connaît pas. Après l'implantation, on écoute et on essaie de retrouver l'atmosphère de la création, c'est capital. On n'y arrive pas toujours, parce que les salles ne se ressemblent pas. Il y en a des grandes, des petites, tous les cas de figure sont possibles. Ce qui est intéressant dans la tournée, c'est de s'adapter spécifiquement à la salle en restant fidèle au spectacle. Quelquefois de faire mieux !

Il y a une ambiance particulière en tournée ?

Oui, il y a une ambiance de groupe, de troupe, qui joue, forcément pour le coup, tout le monde est inclus et ça, c'est très bien. J'aime la tournée pour plusieurs raisons. J'aime bien me confronter à d'autres lieux, d'autres salles, d'autres gens, le fait d'amener le spectacle avec les difficultés liées à chaque fois à des lieux différents, mais j'aime aussi la dimension humaine. C'est vraiment important quand le groupe fonctionne bien. Les gens qui nous reçoivent sont surpris par cette cohésion qui existe entre nous. Quand on a un retour – « l'équipe était sympa » –, c'est important parce qu'on se sent appartenir davantage au spectacle qu'on propose. Moi, il m'arrive d'être émue par des applaudissements à la fin, en tournée, en province, je trouve ça joli. Oh, je les laisse aux comédiens, mais ce que je ressens, c'est que ces gens se sont déplacés, ils sont venus nous voir. Ils se retournent souvent vers nous avec un sourire, on sent qu'ils nous remercient, ils ont conscience qu'on a participé à la chose. Oui, ils nous regardent

d'un air particulier, on a tout à coup une place importante. C'est à ce moment-là que la troupe existe pleinement.

Est-ce que le trac dont on parlait, avant la première, existe encore ?

Oui, le trac existe encore en tournée, mais au bout d'un moment, il s'amenuise parce qu'il y a quand même le plaisir qui prend le dessus. On commence à connaître son spectacle, on est content d'être ailleurs aussi, et donc il y a une forme de plaisir qui entre en jeu. Du coup, ça se manifeste dans des petites manipulations, dans ma façon d'envoyer des tops.

Et d'un spectacle à l'autre, est-ce qu'on apprend des choses qu'on réutilise plus tard ?

Forcément, oui. Souvent je me dis : la prochaine fois, je ne ferai pas comme ça. En création, tout est très rapide, il faut réagir très vite. On n'a pas le temps de prendre du recul pour se dire : techniquement, quelle est la meilleure façon d'aborder ce problème ? Ce qui fait qu'en général, à la fin de l'organisation d'une régie, je dresse un petit bilan et je me dis : la prochaine fois, je ne ferai pas comme ça.

Comment ce métier peut-il évoluer dans un avenir proche ?

La grande évolution, concernant le son, c'est de se diriger vers des conduites de plus en plus préparées en les enregistrant. C'est l'idée de programmation. Mais la technologie de l'ordinateur permet aussi une approche différente qui consiste à utiliser l'ordinateur pour stocker, de manière ordonnée, des éléments sonores séparés qu'on mixera en direct en fonction des besoins. Le métier va donc beaucoup changer grâce notamment à l'outil informatique, mais ces changements ne signifient pas l'automatisation complète des régies.

Cela ne risque-t-il pas de creuser un fossé avec ce qui se passe sur le plateau, avec les comédiens, et qui reste si l'on peut dire archaïque ?

Non, j'espère que non. En l'occurrence, je pense que ce que les concepteurs, les créateurs, essaient de faire, c'est d'ouvrir le champ des possibles avec les nouvelles technologies, parce que c'est vrai qu'on ne travaille pas de la même façon quand on a un petit ordi-nateur avec une possibilité d'avoir 16 pistes que quand on avait 5 gros magnétophones Revox à envoyer, qui prenaient une place énorme. Avec une petite machine on peut se placer dans la salle où on veut. C'est beaucoup plus dangereux parce que s'il y a une défaillance technique, c'est terrible, mais à la fois c'est beaucoup plus simple d'approche. En fait, dans les spectacles que je vais voir, les créateurs du son sont vraiment inventifs. Je trouve que c'est formidable. Il y a des choses qui sont permises grâce à la technique et puis au fait que ça ne coûte pas si cher que cela. Tout est possible pour tout le monde.

Pour conclure, quelle idée te fais-tu du public ? Comment le ressent-on quand on est derrière lui ?

On est très proches du public, on le sent. Il arrive qu'après la représentation, on en discute avec les comédiens. Chaque salle est différente, d'un soir à l'autre, d'une ville à l'autre en tournée. C'est particulièrement vrai sur des spectacles où l'émotion est un enjeu important. On perçoit la qualité collective de l'écoute et quand vient le temps des applaudissements, on ressent le plaisir que le public a pu prendre. Il y a même des gens qui se mettent debout. C'est bien !

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec David Pasquier
régisseur lumière

(3 avril 2009)

Comment peut-on définir le travail de régisseur lumière ?

On peut le décomposer en trois temps. Cela dépend d'abord si l'on est accueillant ou accueilli. Quand j'accueille une compagnie, je mets tout en œuvre techniquement pour que mon homologue puisse travailler dans les meilleures conditions. Quand je suis accueilli, en tournée par exemple, la responsabilité artistique m'incombe davantage, je suis garant de l'image du spectacle. Ce sont les deux facettes principales du travail de régisseur lumière.

Enfin, il y a un troisième niveau qui est celui de la création. Ce travail se fait alors en répétition. On est en rapport avec l'éclairagiste qui prend des options de lumière, puis qui nous donne des indications de sources, cela détermine quel type de projecteurs installer. En général, la journée se passe ainsi : le matin, on installe les projecteurs, on les règle pour fabriquer une image ; l'après-midi et le soir, on essaie cette image en répétition avec le metteur en scène. À l'issue de cette répétition, il y a de nouvelles options qui sont prises et le lendemain matin, on réinstalle d'autres choses ou on corrige ce qu'on a déjà installé. On avance ainsi petit à petit, en tâtonnant.

Est-ce qu'il arrive qu'un régisseur prenne une initiative en l'absence de l'éclairagiste ?

Oui, c'est arrivé. On travaille étroitement ensemble, surtout avec Dominique Fortin, qui a réalisé les éclairages des derniers spectacles de Didier. On se connaît déjà depuis un moment. S'il ne peut pas être là et que le metteur en scène a des demandes, à nous de les réaliser. On n'est pas simplement des opérateurs. On prend part à la création artistique, c'est ce qui est intéressant dans ce travail.

En général, à l'issue des répétitions, le travail de lumière est achevé. Comment procède-t-on ? On enregistre l'ensemble des effets ?

Oui, tout à fait. Pour assurer une représentation, on est soutenu par l'informatique. C'est un domaine où vraiment, au moment de la représentation, nous n'avons qu'à appuyer sur un bouton. Cela peut paraître un peu réducteur, mais c'est la réalité, on est totalement

assisté par l'informatique, on a tout enregistré avant : les temps de transferts, c'est-à-dire le temps qu'il faut à un projecteur pour monter de 0 à 100 %, on appuie sur le bouton et c'est l'ordinateur qui a un temps donné pour le faire, ceci pour chaque projecteur. On enregistre aussi les combinaisons de mémoires. Une mémoire, c'est un état lumineux ; on va aussi encoder tous ces états lumineux (tel projecteur marche à tel pourcentage, tel autre à tel pourcentage) et puis la succession de deux états lumineux est réglée aussi informatiquement. On visualise tout cela sur l'écran de contrôle. On fait ensuite ce qu'on appelle une conduite lumière qui consiste à rentrer tous les effets composés dans l'ordre de déroulement du spectacle. Au moment de la représentation, normalement, tout est calé. Donc, 99,9 % des représentations se passent bien.

Il arrive que ça se passe mal ?

Cela peut arriver. En fait, il y a trois cas de figure. On peut commettre une erreur nous-mêmes, ça peut arriver d'appuyer deux fois sur le bouton au lieu d'une, bêtement, dans ce cas, il y a deux états lumineux qui se succèdent. D'autre part, les jeux d'orgue²⁵ peuvent tomber en panne (panne informatique plus fréquente qu'on ne le souhaite). Le dernier cas de figure est celui d'un projecteur qui tombe en panne. Prenons l'exemple d'un état lumineux où un comédien est éclairé par un projecteur unique et la lampe, comme ça peut arriver chez soi, la lampe claque. Le comédien est dans le noir. Que faire ? En général, quand une seule source éclaire un comédien, on double cette source, c'est-à-dire qu'au cas où la lampe claque, il y a un deuxième projecteur. Sur *Elle est là*²⁶, Pierre Arditi était à l'avant-scène, seul, son visage pris par un projecteur ; pour assurer vraiment la représentation, j'ai installé son petit frère juste à côté, éteint, prêt à intervenir. Ce n'est jamais arrivé, fort heureusement, mais on prend des petites sécurités même si on ne peut pas doubler chaque source.

Est-ce qu'on est toujours amené à prévoir l'incident ?

Dans la mesure du possible, on essaie. Ce qu'il faut, c'est garder son

25. Jeu d'orgue ou console lumière.

26. *Elle est là*, de Nathalie Sarraute, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2008)

sang-froid et réagir très vite. À la lumière, une fois de plus, on a beaucoup de garde-fous grâce à l'informatique, mais au plateau c'est beaucoup plus humain, donc il peut arriver qu'il y ait des problèmes. Il se peut aussi qu'indirectement, une erreur au plateau fasse perdre des repères et provoque, en cascade, d'autres erreurs du fait d'une déconcentration générale. Mais il faut savoir réagir et remettre le plus rapidement possible la représentation dans le droit chemin.

Est-ce qu'un régisseur a le trac au moment de la représentation ?

Pour une première, j'ai le trac. Avant, bien sûr, on a fait plusieurs filages. Mais, le soir de la première, on va le faire devant le public, donc, malgré tout, on doit le faire bien. On a une petite appréhension. Pour *Elle est là*, j'avais beaucoup de tops à donner : entrées et sorties de comédiens, interventions de machinistes. Il fallait coordonner plusieurs actions en même temps, beaucoup de gens à gérer, donc à ce moment-là, il faut être vraiment très concentré et sûr de soi. Après, au fur et à mesure des représentations, des automatismes se créent, mais à la première, vous n'avez pas encore vraiment acquis ces automatismes, malgré les répétitions.

Contrairement au comédien qui vit devant les gens la chronologie de ce qu'il a à dire et de ce qu'il a à représenter, le régisseur est dans un temps bizarre, à la fois dedans et dehors, pour pouvoir se préparer à envoyer des effets sur des tops donnés. Comment vit-on alors la représentation ?

On est à la fois avec le comédien, on suit vraiment ce qui se passe au plateau, mais on est aussi solitaire, souvent en cabine, donc physiquement coupé de l'ambiance du plateau. Ça peut poser des problèmes de concentration. Par exemple, si ça fait trente fois que vous faites le même spectacle, vous avez vraiment acquis des automatismes, mais c'est là qu'il faut faire attention, il peut se passer un quart d'heure entre deux effets. Personnellement, au bout d'un moment, je ne suis plus le texte, mais encore une fois, les automatismes se créent et je me crée des pré-attentions, c'est-à-dire qu'au

moment où le comédien fait telle action, ou dit telle phrase, je sais que « attention » dans 2 minutes, je vais vraiment avoir l'effet à envoyer. Sur le texte, je me mets des petits panneaux indicateurs : « Attention, dans 1 minute, effet ! »

Est-ce que c'est différent quand la régie est en salle ?

Quand on est en salle, on est déjà moins loin, on est avec le public, on voit ce qu'il voit. C'est vraiment important de voir comme le public. Quand on est en tournée, l'éclairagiste m'ayant donné les clés du spectacle, je recrée l'image. On fait les raccords avec le metteur en scène, c'est-à-dire qu'on peaufine l'image avec lui, mais on le fait sans le public, les comédiens ne sont pas dans le temps du jeu, souvent ils ne sont pas costumés ni maquillés. Le temps de la représentation, c'est toujours un temps différent, il y a plus de sensibilité. Et j'en profite toujours, en tournée, pour corriger les intensités lumineuses en représentation, sans que ce soit visible du public, de 1 % en 1 %.

Pendant la représentation ?

Oui, tout à fait. Je peaufine l'image, toujours. Les manques qu'il peut y avoir sur le visage d'un comédien.

Sur *Conversations avec ma mère*²⁷, tu avais la double fonction de concepteur de la lumière puis de régisseur.

Oui, et j'avais un peu peur, en partant comme régisseur avec un spectacle que j'avais créé moi-même comme éclairagiste, de tout le temps vouloir modifier ou changer les choses. On ne peut pas trop souvent se le permettre.

Est-ce que d'un lieu à l'autre, en tournée, on retrouve toujours la même qualité de lumière qu'à la création ?

C'est tout le problème et c'est ce qui est intéressant dans ce travail. Je

27. *Conversations avec ma mère*, d'après Santiago Carlos Ovés, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

privilégie plutôt cet aspect-là que le côté technique. C'est vrai que c'est assez personnel, on essaie d'être au plus juste de ce qu'a voulu l'éclairagiste qui a créé un principe de lumière. Une fois qu'on a ce principe, s'il est bien conçu, on peut aller un peu partout, on l'emmène avec nous, on l'installe et après, ce principe nous sert à parer à toute éventualité. Il y a des données concrètes qui changent : le lieu, la distance des projecteurs. À la création, un projecteur pouvait marcher à 40 % avec tel angle et puis, dans une ville de tournée, il va être beaucoup plus loin, on va être obligés de le mettre à 100 %, ou de changer un projecteur de 1000 watts pour un de 2000 watts par exemple.

On est presque amené à refaire la lumière ?

On refait la lumière. D'ailleurs, les raccords de l'après-midi avec le metteur en scène sont souvent consacrés à la lumière. Il y a un gros travail de lumière, on doit toujours réadapter. Quand on crée un spectacle dans un lieu comme la grande salle du Théâtre de la Commune, qui est très particulière, si on tourne ce spectacle, il est possible que le principe d'éclairage retenu à la création ne soit pas vraiment adapté aux lieux où l'on va. Donc, il faut réagir très vite et essayer de respecter toujours ce principe, mais de le modifier quand même pour avoir un éclairage équivalent et adapté. En l'occurrence, la grande salle du Théâtre d'Aubervilliers est très scénographiée, elle est très « propre », il y a de grands panneaux noirs qui la masquent et c'est arrivé souvent de l'éclairer, le souhait du metteur en scène est de voir cette cage de scène. Après, en tournée, on est confronté à des cages de scène où l'on peut avoir un mur orange, des parties en aluminium, des pompes à incendie, etc. À la première date de tournée, on met exactement l'éclairage qu'on avait à la création, on allume et puis on voit que ce mur orange, ce n'est pas possible, il faut réagir vite et trouver des solutions. Ça se fait avec le metteur en scène. Dans la deuxième ville de tournée, on affine encore un petit peu, un coup de téléphone à l'éclairagiste est parfois le bienvenu pour discuter avec lui. Et à la fin de la tournée, on a à peu près tout essayé, on s'est adapté à peu près à tout. Chaque théâtre, chaque lieu est différent.

On a des surprises, ne serait-ce que le sol qui ne réagit pas pareil dans un lieu ou dans un autre. On a toujours des bonnes ou des mauvaises surprises. En tournée, on est aussi très tributaire de l'humain, c'est-à-dire des gens. Vous arrivez un matin, vous avez quatre personnes qui travaillent avec vous. Vous ne les avez jamais vues, il faut les investir dans le travail. Je dirais qu'en tournée, c'est 80 % de mon travail, d'intéresser les techniciens du lieu à ce qu'on va faire pour avoir le meilleur rendu possible le jour de la représentation.

Est-ce qu'il arrive que certains effets soient traités manuellement ?

Un jeu d'orgue a toujours un peu de mal en partant d'un noir à aller vers la lumière, il a une attaque un petit peu rapide. Poum ! La lumière arrive comme une pêche, comme diraient certains, et le faire manuellement permet d'avoir plus de finesse, effectivement. Mais sur des effets longs où un projecteur va se rajouter pour redonner un peu d'intensité sur un comédien ou des combinaisons très compliquées de transferts entre deux états lumineux, c'est beaucoup plus simple de les enregistrer. On va avoir quelque chose de plus fiable et de plus travaillé aussi, parfois on a des successions très rapides d'états lumineux, on ne peut pas vraiment le faire manuellement. Avant, on n'avait pas d'informatique, les gens le faisaient manuellement, mais ça pouvait arriver d'avoir deux ou trois personnes sur un jeu d'orgue, avec beaucoup de petits potentiomètres à monter et à descendre.

Comment ça se passe avec les comédiens ? Est-ce que les rapports sont toujours faciles ?

Tout dépend des comédiens. Moi, je ne suis pas spécialement quelqu'un qui va parler avec les comédiens. Bien sûr, ça peut arriver qu'ils soient gênés par des sources, donc on essaie toujours de les rassurer et de faire au mieux pour eux au moment de la représentation. Je suis toujours sensible au jeu du comédien, mais c'est aussi et surtout pour moi une personne à éclairer, c'est une image vivante. Cela dit, les régisseurs lumière ou son sont moins au contact des comédiens qu'un technicien de plateau ou une habilleuse. Nous

sommes là-haut dans notre cabine, donc au moment de la représentation, il y a une distance qui se crée forcément, on a le public entre nous et le comédien.

S'agissant de la lumière, quelle est l'évolution la plus probable ?

On va vers de plus en plus de technique : de nouvelles lampes, de nouveaux projecteurs, de nouveaux jeux d'orgue, de nouveaux pupitres informatiques. Mais, pour moi, le travail en lui-même, surtout au théâtre, c'est à la fois très technique et très artisanal ; parce que vous pouvez avoir un projecteur très technologique qui va vous condenser la lumière, vous allez pouvoir faire un carré avec, faire des rectangles avec, tout ce que vous voulez avec, mais il peut arriver d'avoir à mettre un petit bout de scotch tout bête au bout de ce projecteur, pour que l'image soit propre. Cela reste aussi très artisanal.

Est-ce qu'on éclaire au théâtre comme au cinéma ?

Non, même s'il arrive qu'on utilise des panneaux réflecteurs ou des projecteurs comme les HMI. La grosse différence, au cinéma, c'est que vous avez un cadre, c'est celui de la caméra. Autour, ça peut être très désordonné, on s'en fiche un peu ; au théâtre non, le cadre est énorme. Donc vous devez avoir une image propre. On doit généralement cacher tous les éléments techniques au public. Au cinéma, vous passez quand même par l'œil de la caméra, vous devez toujours regarder sur un petit écran quelle image vous créez, alors qu'au théâtre on passe directement par ce que vous voyez vous, avec votre œil humain, c'est ce qu'il y a au plateau. Au cinéma enfin, on peut encore travailler la pellicule en laboratoire, alors qu'au théâtre, on passe directement par l'œil humain.

Est-ce qu'on peut inventorier les différents projecteurs et préciser leur usage ?

La lumière, c'est quelque chose de très lourd en poids. On met énormément de projecteurs ; ça peut varier de 50 à 200 projecteurs,

tout dépend du spectacle, ce qui n'est pas rien, parce que chaque projecteur va peser entre 10 et 20 kilos, donc si on fait le calcul, c'est de l'ordre de la tonne. Puis, chacun de ces petits projecteurs, ils ne marchent pas tout seuls, il faut leur mettre une prise, il faut les brancher. Donc, tout cela c'est long, c'est très long. En général le régisseur lumière est le premier arrivé et le dernier parti. Après, à quoi servent tous ces projecteurs ? Chacun a son utilité. Il y en a qui servent à faire ce qu'on appelle un jus de lumière pour éclairer le plateau assez uniformément. On parle de plans convexes : ce sont des projecteurs tout bêtes, qui vont donner une tache lumineuse ronde au plateau. Il y a aussi des plans convexes améliorés qui s'appellent des découpes, mais avec ce qu'on appelle des couteaux qui permettent de couper la lumière, d'une façon très rectiligne, en carrés par exemple, et de manière très précise. Si on veut longer un décor au centimètre près, on peut le faire. Il arrive qu'on soit à 15 mètres de distance et on cherche la précision à 1 centimètre près sur le plateau.

Après, si on veut quelque chose de très ponctuel sur un comédien, on peut utiliser des projecteurs basse tension à gros filaments qui ont un rendement lumineux plus grand. On peut associer 10 plans convexes ou 10 découpes pour faire un jus puis après, dans ce jus, rentrer des projecteurs de 1,2 ou 5 kilowatts qui permettent d'obtenir une belle ombre ou bien utiliser une basse tension pour « déboucher un visage », comme on dit, c'est-à-dire lui donner de la présence.

Il y a encore le HMI dont on parlait auparavant. C'est une lumière du cinéma qui a été introduite au théâtre par André Diot, je crois, éclairagiste de renom, qui est une lumière très froide, une lumière du jour, très puissante. Ça a un effet particulier ; si on veut vraiment une direction très marquée ou un effet de plein jour, on va l'utiliser. Mais le gros problème de ces projecteurs, c'est qu'ils sont conçus à l'origine pour le cinéma. Ces projecteurs HMI ont beaucoup de déperdition de lumière dans toutes les directions et au théâtre, on lutte toujours contre toutes les fuites de lumière. Ces projecteurs ne sont pas du tout conçus pour le théâtre. Leur mise en œuvre est donc beaucoup plus longue.

Enfin, vous pouvez utiliser des fluos, comme dans des cuisines, ce sont quasiment les mêmes appareils. Le fluo permet de napper la

lumière sur le plateau dans une tonalité particulière.

Après, on peut utiliser toutes les lumières qui existent dans la vie. J'ai vu des lumières faites avec des projecteurs de stade de foot, des petites lampes qu'il peut y avoir dans les salles de bains, etc. Tout est possible, tout peut être combiné.

On parlait des gélatines, c'est-à-dire qu'un projecteur s'utilise rarement tel quel. On place devant un filtre.

Oui, un filtre haute température. Ce filtre sert à diffuser la lumière, à la rendre plus étale, il peut servir aussi à la refroidir. Un correcteur bleu va permettre d'augmenter sa température de couleur. Après on peut la colorier en bleu, en rouge, en vert, on fait ce qu'on veut. Il y a des nuanciers, comme quand on va peindre un mur chez soi, on a tout un panel de couleurs que l'on peut mixer ensemble. C'est très long, très besogneux, tout ce travail d'installation et de réglage pour enfin pouvoir utiliser ces projecteurs et créer une image. Avant de pouvoir le faire, il y a des heures de travail en amont, où vous ne faites que les installer et les régler un par un.

Comment en es-tu venu à faire ce métier ?

C'est un peu un hasard. J'aidais mon oncle qui est peintre à installer ses tableaux dans les expositions, à les éclairer éventuellement, et puis il m'a proposé d'aller voir les gens de la Comédie de Caen qui est le Centre dramatique national de Normandie. Je les ai rencontrés, puis j'ai commencé à travailler avec eux, ça m'a bien plu. Mais je me suis principalement toujours attaché à faire de la lumière. Je n'ai pas une très bonne oreille et puis je ne suis pas un fin bricoleur, donc il me restait la lumière, voilà. Mais je ne suis pas indifférent au travail du plateau. La lumière dépend, en partie du moins, de l'organisation des pendrillons²⁸, des frises et des rideaux. C'est un travail d'équipe.

Cette notion d'équipe technique, c'est important ?

Oui, très important, surtout en tournée. On doit être vraiment

28. Pendrillon : grand rideau noir.

solidaires les uns des autres. Si une personne fait défaut, ça devient difficile. On s'en sort toujours, mais on termine vraiment fatigué, on perd des points de vie, comme je dis. Il y a quelques dates de tournée où on perd des points de vie !

Que dire de plus ?

Le premier jour où j'ai commencé, on m'a dit : « C'est bien, tu veux faire ça, mais sache que tu n'auras pas de soirées, pas de week-ends, tu ne pourras pas voir tes amis très souvent. » Et effectivement, une quinzaine d'années plus tard, je me rends compte que c'est vrai. On travaille quand les gens se détendent, il faut le savoir.

Donc, à contretemps ?

À contretemps et pour leur plaisir. Mais ça me plaît, il n'y a pas de problème.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Richard Ageorges et Alexis Jimenez
régisseurs généraux

(2 avril 2009)

Quelle est la fonction du régisseur général ?

Elle est multiple. On ne fait pas exactement la même chose, selon que l'on est en création, en accueil ou en tournée d'un spectacle. Mais ce qui vient tout de suite à l'esprit, c'est de la définir comme la coordination des services techniques en général : plateau, lumière, son, habillage, maquillage. Il faut que ces différents métiers soient au courant de ce qu'ils ont à faire et qu'ils aient les moyens de le faire. Il faut aussi pouvoir répondre à leurs demandes comme à celles de l'« artistique ».

Qu'est-ce qui vous différencie du directeur technique d'un lieu ?

On pourrait dire que le directeur technique prépare la saison, gère le bâtiment et son bon fonctionnement. C'est lui qui établit le calendrier général. Nous, on intervient sur le détail, c'est-à-dire sur le fonctionnement concret des spectacles. Cela commence par le fait de contacter, dans le cas d'un accueil, notre homologue pour chercher à satisfaire sa demande technique dans les meilleures conditions.

Le directeur technique, en l'occurrence Serge Serrano au Théâtre de la Commune, est toujours avec nous, mais c'est vrai qu'à un moment donné il nous laisse faire notre travail et nous délègue sa responsabilité puisque nous sommes en contact avec les différents intervenants en accueil ou en création. Le plateau est le lieu de la mise en œuvre.

Est-ce que vous avez l'impression tous les deux de faire le même métier et de le faire de la même manière ?

Richard : On le fait différemment.

Alexis : Oui, chacun avec sa personnalité. Le résultat, au bout du compte, est quasiment le même, la fonction est quasiment la même, mais la pratique peut varier avec la personne. Dans les rapports humains, par exemple. Richard est un garçon beaucoup plus jovial, souriant et blagueur que moi.

Richard : Peut-être ! Il est vrai que les rapports humains, à un moment donné, c'est presque 70 % de notre travail. Vraiment, c'est très important, les gens que tu accueilles, les gens avec qui tu travailles. On ne fait pas que de la technique, c'est aussi la relation entre l'artistique et la technique. Le régisseur général, à un moment, est un des maillons de transmission de la chaîne qui aboutit au spectacle fini.

Qu'est-ce qui se passe si on se comprend mal ou si on ne se comprend pas ?

Il arrive qu'il y ait certaines incompréhensions. Il faut alors délier le nœud de serpents pour qu'on puisse continuer à travailler. Il n'y a pas une solution à tout, bien sûr, et dans les rapports humains, ça peut être délicat avec certaines personnes.

Est-ce que ça demande des compétences techniques polyvalentes ?

Richard : On est passés pratiquement tous les deux par toutes les formes de spectacle vivant. Et puis, on est aussi de cette génération qui n'a pas fait d'école des métiers du spectacle. Il y avait pourtant déjà la Rue Blanche. Moi, j'ai vraiment appris en travaillant le soir et le week-end. J'ai travaillé au Théâtre d'Orléans parce que j'étais dans la même classe que le fils de son directeur, Pierre-Aimé Touchard en l'occurrence, à cette époque-là, et j'ai commencé à travailler là et ça m'a très vite plu : être en coulisses, voir Jean Marais sur scène dans *Le Roi Lear*, c'est quelque chose ! C'est là que ça s'est déclenché, en plus c'est un très beau plateau et il y avait un très bon chef machiniste, quelqu'un qui m'a appris beaucoup de choses. Tout vient du plateau, au début.

Est-ce que c'est le même métier qu'au cinéma ?

Richard : Non. Pour avoir fait un peu de cinéma comme premier assistant décorateur, je peux dire que c'est complètement différent. Le poste de régisseur général, au cinéma, c'est plus de la production, ce

n'est souvent que de la location et de l'organisation, ça travaille vraiment sur des choses qui sont beaucoup moins intéressantes qu'au théâtre où nous sommes vraiment impliqués dans l'artistique, en nous mettant à la disposition des volontés du metteur en scène et des comédiens sur le plateau. La régie générale au cinéma, ce n'est pas du tout ça, ils interviennent en amont, avant le tournage. Après, c'est de la gestion au jour le jour.

Alexis : J'ai fait de la télévision, c'est un peu le même problème ; ça n'a rien à voir avec le théâtre : tu viens un jour, le lendemain tu ne reviendras pas ! Dans les professions techniques du théâtre, c'est le rapport humain qui est différent. Les gens sont plus simples, il n'y a pas autant de hiérarchie et de mépris, comme il peut y en avoir au cinéma.

Est-ce que ça demande une compréhension du projet artistique ?

Évidemment. Même si on ne nous demande pas souvent notre avis sur le côté artistique, il faut avoir une certaine compréhension du projet, comment il évolue au fur et à mesure qu'il se réalise. C'est ce qui fait la particularité et l'intérêt du travail : trouver des solutions techniques à des volontés artistiques.

Est-ce que vous avez un souvenir de quelque chose qui vous a particulièrement touchés, à la fois techniquement et artistiquement, soit en tant que spectateur, soit en tant que régisseur ?

Alexis : Moi, scénographiquement, c'est un spectacle de Gilberte Tsai, *La Main verte*. La scène était une arène dans laquelle il y avait un petit praticable au milieu, qui ne payait pas de mine, en planches, et tout le reste c'était des arbres, des bambous de 9 mètres, un mois de préparation, des brumisateurs partout, des lampes pour les plantes et tu entrais dans une forêt. La pièce était moyenne, mais tu entrais là-dedans, tu étais émerveillé.

Richard : Je garde un très bon souvenir de *La Bonne Âme du Se-Tchouan* qu'avait mis en scène Bernard Sobel à Gennevilliers.

J'étais régisseur général là-bas à l'époque. Il y avait un challenge énorme avec Nicky Rieti, le scénographe. Il y avait un plateau au milieu et deux grandes salles de chaque côté. Tout le dispositif occupait la totalité de cet espace. Le décor faisait pratiquement 50 mètres de long, de l'extrême cour à l'extrême jardin, avec des gens en face sur un gradin qu'on avait construit spécialement, et c'était extraordinaire, ce rapport des gens avec ce décor en cinémascope. Je n'ai jamais vu un décor aussi large de ma vie.

Dans les deux cas, ce qui vous a le plus touchés, c'est le résultat poétique final ou la mise en œuvre particulièrement ?

Richard : Les deux, parce que c'était énorme, mais c'était magique, c'était superbe. En plus, la technique intervenait beaucoup dedans. C'est vraiment un très, très bon souvenir.

Quel est le travail du régisseur général, avant la représentation ?

Il y a d'abord des questions de production et d'organisation.

Dans le cas d'un accueil, le contact avec les compagnies. On n'a pas forcément de fiche technique, on a un numéro de téléphone pour contacter un régisseur avant le spectacle et sur toute la période d'exploitation. C'est la base, on part de ça. Il faut appeler le régisseur pour qu'il nous envoie sa fiche technique. Puis on étudie comment peut se faire l'implantation dans notre lieu. Il faut tout étudier sur plan pour être sûr de notre coup le jour J, c'est-à-dire le jour du montage.

Enfin, il faut s'assurer qu'il y a suffisamment de monde pour le montage, en fonction de l'importance du décor.

Et vous répondez à toutes les demandes ?

Oui, favorablement ou défavorablement.

C'est vrai qu'on refuse rarement.

Parfois, il y a des choses qu'on négocie. Après, il y a les coûts, ça ne dépend pas forcément de nous.

On est donc en rapport avec la production. Et puis, il y a le montage proprement dit, c'est-à-dire l'installation du décor, des lumières et des pendrillons²⁹ qui délimitent l'espace final de jeu. Puis vient le moment où le public arrive dans le hall. Normalement, tout le monde sait ce qu'il aura à faire, il y a suffisamment de monde. Mais il faut quand même superviser pour s'assurer que ça se passe bien, qu'il n'y a pas de problèmes en lumière, en draperie ou sur le plateau.

Et parfois il y a des problèmes. Il faut alors savoir s'adapter en tenant compte de toutes les dimensions financières et artistiques. Il faut en plus prendre ses décisions rapidement.

On est très présents, mais il ne faut pas qu'on soit trop occupés pour garder la possibilité d'avoir un regard sur tout. Cela inclut d'aller dans les loges, à l'habillage, voir si ça se passe bien.

On pourrait presque parler de mise en scène technique.

Est-ce qu'ici, au Théâtre de la Commune, l'un est responsable de la petite salle et l'autre de la grande ?

Non, on se partage la saison.

On se partage les spectacles, les accueils comme les créations.

Arrive le jour de la représentation ; c'est l'autre élément, c'est l'exploitation d'un spectacle, que ce soit une création de la maison ou un accueil.

On joue, comme on dit. On enlève nos tee-shirts crasseux. Richard met sa chemise. Moi, je sors ma veste.

Jusqu'à l'entrée du public, on est un peu partout pour voir si ça se passe bien, se renseigner pour savoir combien il y a de personnes dans la salle.

29. Pendrillon : grand rideau noir.

Ensuite, on vérifie que tous les intervenants du spectacle sont bien là : comédiens, techniciens. Les régisseurs doivent être en place au minimum une demi-heure avant la représentation. Il arrive qu'il y ait des réglages à faire au dernier moment, en son ou en lumière, en machinerie aussi.

Il peut y avoir une mise importante à faire au dernier moment, à préparer quelque chose qu'on ne pouvait pas faire avant. Ce que nous appelons « la mise », c'est la mise en place de l'ensemble des accessoires à la place où ils doivent se trouver pour le bon déroulement du spectacle ; c'est aussi la vérification des lumières, du son et le nettoyage du plateau et de la salle.

À cet instant, c'est à nous de faire la liaison salle/accueil pour l'entrée du public.

De prévenir les comédiens : les 15 minutes, les 5 minutes, c'est à nous de leur donner le décompte du temps qui précède la représentation, une fois que l'heure fatidique d'entrée du public a été décidée par l'accueil.

Avez-vous le souvenir d'un moment où ce décompte a été interrompu ou perturbé par quelque chose ?

Alexis : Je me souviens, il y a deux ans, un spectacle dans la petite salle : le comédien principal est arrivé un quart d'heure après le début annoncé de la représentation, sans prévenir. Dans ce cas, on attend dans une certaine tension ; on essaye d'imaginer rapidement les éventualités et on se prépare à faire une annonce : « Suite à un incident technique... » Le plus difficile est évidemment de gérer une situation d'attente qui pourrait aboutir à l'annulation. Il y a toujours un laps de temps où on attend sans savoir ce qui est arrivé. La plupart du temps, les choses rentrent dans l'ordre rapidement. Ce soir-là, finalement, le comédien est arrivé et tout s'est bien passé.

Richard : Moi, j'ai eu un problème en tournée avec un accessoiriste qui était au poste de police. On avait vraiment besoin de lui et je suis

allé le chercher avec le metteur en scène. On a été le chercher parce qu'il était allé acheter un petit peu de haschich dans le parc à Montpellier. C'était un garçon très bien mais voilà, il a fait une boulette, c'est le cas de le dire, et on était vraiment inquiets. J'appelle tous les hôpitaux, tous les hôtels, le commissariat en dernier et « oui, il est chez nous votre gaillard ».

Et puis ici aussi, il y a très longtemps, quand je travaillais du temps de Gabriel Garran. Jean Dautremay s'était fait agresser la nuit dans le quartier des Halles, avait passé le reste de la nuit aux urgences et il est arrivé très en retard avec en plus la gueule un peu cassée. Après, on en rit, mais sur le moment, on est plutôt inquiets. « Qu'est-ce qu'on fait ? On annule ? » Il faut des nouvelles, vite, parce qu'il faut prendre une décision.

Comment ressent-on le moment où la représentation va bientôt commencer ?

Alexis : Pour moi, toute la journée, ça va bien. L'heure arrive et la pression commence à monter. Tu as envie que ça se passe bien. Et puis quand il s'agit d'une première, il y a quand même quelques mois qu'on est sur le projet et on a envie de le voir se réaliser correctement.

Richard : Moi, j'ai envie que la salle soit pleine et que les gens soient contents. J'ai toujours une petite appréhension, mais en même temps je suis très content.

À l'entrée du public, il faut déjà que tout se passe bien.

À quoi servez-vous pendant la représentation ?

À rien, si tout se passe bien.

Est-ce que vous avez le trac que la représentation s'arrête ?

Alexis : Je l'ai eu il n'y a pas longtemps, ce trac-là, avec *Le Projet RW*³⁰ quand l'après-midi, pendant les tests, le trapèze se casse avec le

30. *Le Projet RW*, d'après *La Promenade* de Robert Walser, par le Collectif Quatre Ailes – présenté au Théâtre de la Commune (2009)

comédien dessus. Avant la représentation, dans les répétitions, on teste le trapèze. Il fallait bien le régler pour qu'il passe entre le tissu, et le nœud s'est défait, il a lâché d'un côté, et de l'autre côté, le comédien est tombé avec le trapèze. Si ça se passe pendant la représentation, c'est embêtant.

Et un accident qui aurait arrêté la représentation, vous vous en souvenez ?

Alexis : Non.

Richard : Je n'en ai jamais vu, c'est très rare. Je me souviens d'avoir vu des comédiens s'arrêter de jouer et demander au public de se taire, ça m'est arrivé plusieurs fois, parce que le public était trop jeune ou trop dissipé.

Alexis : À l'ouverture de « Lille 2004 », Jean-Claude Casadessus avec l'Orchestre National de Lille, sur la scène principale, 1 500 000 personnes dans les rues, c'était infernal, les gens se pressaient contre la scène. Ils ont joué 10 minutes puis se sont arrêtés : « On reviendra quand vous serez calmés. » Un autre petit groupe a essayé de jouer le soir *Marcel et son orchestre, enfant de la balle du coin*, même chose : ils ont joué deux chansons. Il y avait tellement de monde. Les gens se pressaient dangereusement contre la scène !

Pendant la représentation, vous n'intervenez pas ?

On peut avoir à donner un coup de main sur un effet.

On reste en relation en permanence avec le plateau, au moyen des interphones.

On peut avoir à intervenir à l'extérieur pour des problèmes de bruits, de mobylettes par exemple.

En fait, il faut rester sur le qui-vive jusqu'à la fin de la représentation.

Oui, on reste sur le coup. Et à la fin, on note sur un cahier comment s'est passée la représentation et sa durée.

Il y a quelque chose de particulier dans les tournées, c'est qu'on a créé un spectacle dans un lieu donné, avec des caractéristiques techniques précises et on doit le transporter et forcément toujours l'adapter. Ça suppose de comprendre le spectacle et de savoir quand il risque de perdre son âme et sa qualité.

Et c'est là que tes qualités techniques doivent permettre de répondre aux demandes artistiques du metteur en scène. C'est à toi d'avoir les yeux du metteur en scène.

Quand vous arrivez dans un nouveau lieu, quel est votre premier geste ?

Richard : Moi, je vais sur le plateau, tout de suite.

Alexis : Voir la configuration déjà, par rapport à la configuration d'origine.

Richard : Et par rapport à ce qu'on a vu sur plan.

Y a-t-il des théâtres que vous aimez particulièrement ?

Alexis : Je crois qu'en général, ce n'est pas le lieu, mais les gens que l'on y croise.

Richard : Moi, j'aime beaucoup le Théâtre de Sète, c'est magnifique.

Alexis : Il y a de beaux théâtres, mais je me sens bien partout, c'est ce qui fait que j'ai continué dans ce métier-là.

Je préfère en bavarder dans un lieu difficile avec des gens sympas que d'être dans un lieu où tout tombe nickel au quart de tour avec des crétins ou des équipes de bras cassés.

Richard : C'est vrai qu'avec les équipes, en tournée, c'est mieux quand ça se passe bien, parce que les problèmes techniques, eux, en principe, ont été résolus pour la plupart en amont. La tournée, c'est ça ! Il arrive aussi qu'on parte seul, sur des petites formes. Cela crée une proximité artistique très forte.

Est-ce qu'il y a un vocabulaire particulier au théâtre ? Autrement dit, est-ce que vous parlez comme tout le monde ?

Sur un plateau, on ne parle pas vraiment comme tout le monde. On connaît les fameux termes *cour*, *jardin*, *face*, *lointain*, mais il y en a d'autres.

On *descend à la face*, pourquoi ? Parce qu'avant, les plateaux étaient en pente et on *remontait au lointain*. C'est dû à la pente des plateaux à l'italienne.

Cour et *jardin*, c'est pour que les gens qui regardent (le metteur en scène et l'équipe artistique) et les gens qui sont sur le plateau (comédiens et techniciens) aient les mêmes repères et puissent se comprendre sans utiliser les termes de gauche et droite qui n'auraient pas le même sens. Les marins ont le même usage avec bâbord et tribord.

Charger une porteuse, une perche. *Charger* pour descendre et *appuyer* pour monter. Après, il y a aussi des superstitions qui font qu'on emploie le mot guinde et pas corde sur un plateau, fil et pas ficelle.

Les premiers plateaux ont été faits par des charpentiers de marine, des gens qui faisaient des gréements de bateaux à l'époque, dès les XVI^e et XVII^e siècles.

Quand un comédien se recentre sur le plateau, on dit qu'il va au théâtre.

Il y a ensuite des termes pour désigner le gril. C'est le plafond de la scène. Sur lequel sont posées *les mères de famille* qui vont permettre de rejoindre tous les câbles qui tiennent les porteuses. C'est un ensemble de réas, de roues à gorge, dans lequel passe le câble, et tu as x réas ; ça s'appelle *une mère de famille*, ça regroupe tous les câbles. Tous les câbles de la perche vont être repris sur un seul point, qui ira après vers son chariot de contre-poids ou vers un moteur. C'est une famille de poulies.

Après, un gril doit être normalement dans 80 % des cas praticable, on doit pouvoir monter dessus pour faire tomber des fils pour des choses très ponctuelles, faire tomber des aplombs spécifiques, des fils ou des guindes depuis ce gril.

Ensuite, il y a ce qu'on appelle le pendrillonnage sur un plateau. On pendrillonne *à l'italienne* ou *à l'allemande*. À l'italienne : on a des rues parallèles. Et à l'allemande : deux espaces différents. La différence de pendrillonnages peut changer complètement la configuration de la scène.

Que doit-on vérifier quotidiennement ?

Tout ce qui a un fonctionnement technique sur le plateau doit être vérifié tous les jours de représentation.

Les projecteurs. On fait tout « briller ». Les porteuses, non. La porteuse, en principe, on n'a pas à la bouger.

Toutes les draperies peuvent être vérifiées pour qu'elles soient bien tendues.

Qu'est-ce qu'à votre avis, on attend d'un régisseur général ?

On attend : pas de soucis, pas de problèmes. Le régisseur général est au centre du bon fonctionnement de tous les éléments mis en jeu dans la représentation.

Il faut que ça se passe bien et surtout dans de bonnes conditions, que les gens soient contents de faire leur boulot, de venir au théâtre.

Est-ce qu'un technicien a droit à l'erreur ?

C'est un être humain.

On a le droit de se tromper, mais pas à répétition.

Est-ce que vous sentez une pression particulière ?

Richard : Absolument. Si on compare comédiens et techniciens, je dirais qu'on n'a pas le droit à l'erreur par rapport à un comédien qui, lui, peut avoir un trou.

Alexis : En fait, on a le même droit à l'erreur que le comédien, on est aussi acteur du spectacle. Le régisseur lumière qui est derrière la console et qui n'envoie pas son effet au moment où le comédien monte sur le plateau, est-ce que c'est différent du comédien qui oublie d'entrer en scène quand l'effet lumière a été envoyé ?

Un comédien qui oublie une phrase, ça peut passer inaperçu. Un effet raté, ça peut passer inaperçu aussi.

Richard : Je ne suis pas totalement d'accord avec toi.

Alexis : Sur une création, on est noté comme un comédien.

Richard : Je pense que généralement le metteur en scène, et à la limite j'ai presque envie de dire que c'est normal, est moins indulgent avec la technique, que ce soit la régie générale ou d'autres régies, qu'avec des comédiens.

Pourquoi ?

Alexis : Parce qu'il n'a pas envie qu'on perturbe le comédien. Par exemple, un effet raté, ça peut perturber le jeu du comédien.

La pression, on l'a, c'est sûr, de toutes les façons. Après, est-ce qu'on l'a plus ou moins qu'un comédien ?

Pourquoi aimez-vous ce métier ?

Richard : Moi, ce métier, je l'aime pour plusieurs raisons. C'est que j'aime bien voir une salle pleine, avec un public qui sort plutôt content, ça fait plaisir. Et puis, c'est vrai que j'aime bien travailler en création, parce qu'il y a la recherche, il y a le travail de tous les jours qui avance et tu vois quand même la chose se faire, la production avancer. C'est vrai qu'on parle beaucoup maintenant de production, mais en même temps c'est la réalité, parce qu'il y a des contraintes financières qui sont tout autres qu'il y a une dizaine d'années. Ce sont des moments que j'aime bien, ça me fait plaisir et j'ai envie de le dire parce que c'est important.

Alexis : Nous, on est contents de faire notre métier. On n'est pas non plus là par hasard. Comme on le disait tout à l'heure, on est plutôt polyvalents sur tous les postes qu'il peut y avoir sur un spectacle, on a quand même un petit peu baroudé l'un comme l'autre, et si on est là, c'est un petit peu qu'on l'a choisi, aussi.

Richard : Je me dis toujours que le jour où il faudra que je me mette des coups de pied dans le cul pour aller au théâtre le matin, c'est que ça commencera à aller mal.

Comment croyez-vous que ce métier de régisseur général va évoluer dans les dix ans qui viennent ? Est-ce que vous avez l'impression que ça va évoluer ou est-ce que ça va encore rester très artisanal ?

Il faut souhaiter que ça reste artisanal.

Il faut souhaiter qu'on ne soit pas obligés d'être cantonnés derrière des bureaux. C'est très important, la préparation. Pour rester près du plateau, parce que de plus en plus il va falloir travailler avec des outils informatiques qu'on utilise déjà beaucoup.

Et puis, il y a les problèmes de sécurité qui prennent de plus en plus d'importance.

Quand on voit le nombre d'heures qu'on passe en ce moment pour monter des dossiers de sécurité ! C'est important bien sûr, mais il y a des choses administratives et de production qui prennent énormément de temps. Il y a des demandes qui sont plus de l'ordre de l'administratif.

Il y a un risque de bureaucratisation et il ne faut pas que ça nous écarte du plateau. C'est important, parce que le plateau, ça reste encore le meilleur endroit pour voir un spectacle et c'est la raison de notre travail.

Propos recueillis par Laurent Caillon.

Entretien avec Dyssia Loubatière
assistante à la mise en scène

(8 septembre 2009)

Au théâtre, l'assistant, c'est celui qui est à côté du metteur en scène, mais sa fonction peut prendre des formes et des contenus très différents, d'un rôle purement technique à une véritable collaboration artistique. Comment peut-on définir le lien entre le metteur en scène et son assistante, en l'occurrence ?

C'est vrai que ce n'est pas un métier très précisément défini, même s'il y a quelques constantes pour tous les assistants : les plannings, les répétitions et les convocations des comédiens. Après, c'est un métier qui dépend de la personne que l'on est et du metteur en scène avec lequel on travaille. J'ai travaillé avec plusieurs metteurs en scène, ça n'a jamais été la même chose. Il y en a pour lesquels l'assistant est un organisateur, c'est-à-dire qu'il doit principalement veiller au bon déroulement des répétitions et résoudre les problèmes techniques et matériels ; et il y en a d'autres avec lesquels la collaboration peut aller plus loin et avec lesquels on partage les problèmes artistiques. Avec un même metteur en scène, la relation évolue d'un projet à l'autre ; la complicité artistique grandit.

Qu'est-ce qu'un metteur en scène attend d'une assistante ?

Il n'y a que très rarement des demandes précises, mis à part quelques petites choses pratiques d'organisation dont je parlais. Certains demandent d'inscrire systématiquement une *italienne* au planning avant de démarrer la répétition sur le plateau (l'italienne, c'est un parcours, par cœur, du texte à la table que l'on fait en général avant une répétition pour travailler spécifiquement la mémoire du texte). D'autres, un échauffement physique (notamment quand il y a une danse dans la mise en scène). Cela n'est pas compliqué à organiser. Ensuite, en répétition, chaque fois que l'on reprend une scène, c'est l'assistant qui veille à ce que tous les accessoires soient remis en place, que le régisseur son et le régisseur lumière soient bien recalés, que les comédiens soient prêts et que tout le monde ait bien enregistré les modifications demandées le cas échéant. Sinon, je crois que le metteur en scène attend qu'on l'aide à résoudre dans la mesure du possible, et de l'impossible, tous les problèmes rencontrés.

Est-ce que l'assistante est soumise à une sorte d'obligation de réserve ?
Quelle liberté d'avis peut-elle avoir ?

Il faut toujours trouver la place juste. Et ça, ce n'est pas toujours facile. On doit se tenir sur la réserve et être le plus discret possible. On ne doit pas contredire le metteur en scène, en tout cas pas devant les comédiens ou l'équipe. On doit savoir s'empêcher d'intervenir quand on sent que ce n'est pas le bon moment et attendre éventuellement un moment plus propice. Si on s'autorise à rêver tout haut le spectacle avec le metteur en scène, il faut le faire, dans ce cas-là, à son oreille, pour ne pas perturber les comédiens qui entendraient plusieurs voix. C'est avec l'expérience et la connaissance du metteur en scène avec lequel on travaille qu'on ose intervenir et proposer des solutions techniques et/ou artistiques, qu'on ose anticiper sur les souhaits du metteur en scène.

Est-ce que cela veut dire qu'on peut aller jusqu'à proposer une idée qui relève de la mise en scène ?

J'ai fait plusieurs fois des créations d'accessoires pour Matthias Langhoff. Pour lui, la personne en charge des accessoires est une assistante à part entière. J'étais à côté de lui tout le temps. Je crois que je suis assez vite entrée dans son univers, je devinais exactement le type d'accessoires qu'il voulait. Il ne s'agissait pas seulement de fournir ce qu'il me demandait, il fallait aussi inventer, le surprendre. J'ai appris mon métier d'assistante dans ce sens et c'est comme ça que j'aime le faire, en ayant un regard très attentif sur tout, pour entrer dans l'univers du metteur en scène, « entrer dans sa tête ».

Pendant la création de *La maman bohème*³¹, par exemple, il s'est posé un problème avec un accessoire, en l'occurrence un prie-dieu qui ne remplissait pas tous ses offices, si l'on peut dire. La maman bohème, poursuivie par la police, se réfugie dans une église. Le décor était constitué d'un confessionnal au centre du plateau vide. Le prie-dieu qui permet la confession semblait être le complément évident du meuble proprement dit. Mais ça n'était pas satisfaisant, il manquait quelque chose. J'ai proposé un caddie à roulettes sur

31. *La maman bohème* suivi de *Médée*, de Dario Fo et Franca Rame, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2006)

lequel elle pourrait s'asseoir ou s'agenouiller et qui lui permettrait aussi de ranger ses affaires. Je crois que c'était une proposition d'assistante pour résoudre des problèmes techniques de jeu et que, à la fois, c'était une vraie idée dramaturgique.

J'ai une approche très pragmatique du plateau. Je n'échafaude pas mes idées mentalement ; cela m'est venu tout à fait intuitivement, je me suis dit pourquoi pas ça : un caddie qui ferait aussi office de priedieu, à la fois l'accessoire de la ménagère et l'accessoire de l'église dans laquelle elle s'est réfugiée. Seul Didier pouvait décider de l'essayer. On l'a essayé et on l'a retenu.

Comment commence le travail d'assistante ? Quelle est sa première tâche dans le long cheminement qui aboutira à la représentation ?

Si je prends l'exemple du Théâtre de la Commune avec Didier, c'est d'abord d'être présente aux longues discussions qui précèdent un projet. Ensuite, on « s'attaque » en général à la scénographie et parallèlement, à la distribution. Il arrive que pour ce faire, on organise des auditions, mais ça n'est pas le plus fréquent. Une fois que Didier a appelé les comédiens pour les retenir, je prends contact avec eux pour l'organisation des lectures qui réunissent tous ceux qui vont travailler sur le projet. Ensuite, j'élabore la brochure sur laquelle on va tous travailler.

Un peu comme une maîtresse d'école, je leur distribue les crayons et les cahiers. En fait, je leur fournis un outil de travail, un outil commun à tous : aux comédiens, mais aussi à tous les techniciens qui travaillent sur le spectacle.

Quand on commence à répéter, j'ai tellement lu et relu le texte que je le connais particulièrement bien : son sens bien sûr, mais aussi sa forme. Je sais où se trouvent les répliques sur la page. Telle réplique en haut, telle autre ici. J'ai besoin de mémoriser une photo de chaque page. C'est ce qui m'aide à souffler. Même si je ne suis pas le texte avec le doigt, en une seconde je peux retrouver la réplique.

Ce travail est très important. Il permet de fabriquer un texte de référence, commun à tout le monde, techniciens compris.

Il y a aussi les problèmes de planning. Il ne s'agit pas simplement de fixer des horaires. Le planning sanctionne une manière d'organiser le travail qui n'est pas toujours guidé par la chronologie de l'œuvre. Il faut tenir compte de tout un ensemble de données artistiques qu'il faut confronter à un ensemble de données administratives et techniques.

C'est effectivement de plus en plus compliqué, notamment pour des problèmes de droit du travail. C'est drôle, ça pourrait paraître rébarbatif, mais moi, ça me plaît bien de faire ça. C'est une gymnastique mentalement intéressante d'arriver à ce que le travail artistique puisse se faire dans les meilleures conditions en combinant les contraintes des uns et des autres. C'est très agréable quand on y arrive, de coordonner l'administratif et la technique au service des enjeux artistiques.

Ça veut dire que l'assistante est sans doute la personne la mieux informée de tous les éléments d'un spectacle ?

C'est vrai que je recueille toutes les informations. Ça pourrait être différent : par exemple, la costumière pourrait prendre directement ses rendez-vous avec les comédiens, mais sans avoir tous les éléments du planning, elle risquerait de commettre des impairs. Du coup, c'est moi qui organise tout cela en veillant à ce que les comédiens soient bien aux rendez-vous pour les costumes ou les essais maquillages et les perruques quand il y en a, ou un enregistrement de voix off. Si on décale l'horaire de la répétition, je dois m'assurer que tout le monde soit prévenu. Il ne s'agit pas d'avancer les répétitions d'une heure pour une raison ou une autre, et de se retrouver avec les femmes de ménage en train de passer l'aspirateur dans les gradins. Il faut aussi faire le lien avec l'administration. Si une demande est dans l'air et qu'elle a une incidence budgétaire, c'est bien de voir avec l'administrateur de production si on peut l'envisager ou non. Enfin, il faut aussi faire le lien avec les relations publiques à mesure que les répétitions avancent et qu'on se rapproche de la première : leur parler du spectacle, régler des problèmes d'invitations, relire la bible (petit programme distribué aux spectateurs) pour que personne ne soit oublié.

Comment se passent les rapports avec les comédiens ?

En règle générale, j'ai plutôt de très bons rapports avec les comédiens. Maintenant, ça ne veut pas dire que ce sont tous des amis. Et si je n'ai pas particulièrement d'atomes crochus, je veille à rester très professionnelle et à ce qu'ils aient une grande confiance en moi. Dès qu'ils ont un souci ou une question particulière, ils m'appellent. Je fais en sorte que tout se passe au mieux. Il faut aussi parfois gérer leurs humeurs. Je m'y emploie. J'ai toujours une certaine intimité avec eux, souvent ils se racontent un peu. Je garde beaucoup de secrets.

Je leur fais faire des italiennes. C'est souvent de bons moments de décontraction.

L'assistante peut-elle être l'arbitre d'un problème, d'une incompréhension avec le metteur en scène ?

Oui, cela peut arriver. Parfois, les comédiens ne se sentent pas à leur place dans le projet, car ils ne le comprennent pas. C'est un moment difficile. Surtout si, moi-même, je ne vois pas trop où veut en venir le metteur en scène. Dans ces cas-là, intervenir me fait courir le risque de ne pas respecter son travail à lui. Et moi, je suis au service de ce travail. La situation est délicate.

Mais il s'agit avant tout de « désangoisser » les comédiens, les rassurer sur l'avancement du travail, sur les habitudes du metteur en scène qui peuvent les surprendre, les initier à la méthode pour éviter les malentendus, les paranoïas inutiles. Par exemple, il y a des comédiens habitués à ce que le metteur en scène donne ses notes après un filage. Didier souvent ne les fait que le lendemain. Il faut donc gérer le petit moment difficile qui suit le filage, être là pour leur rappeler que ce n'est pas parce qu'il est mécontent qu'il ne les fait pas, mais parce qu'il a besoin d'y penser avant. Je suis là aussi pour ça.

Quand un comédien ne connaît pas encore parfaitement son texte par cœur, il arrive qu'il soit nécessaire de le lui souffler. C'est une chose délicate. Est-ce qu'il y a une méthode ?

Ça j'adore. C'est vrai que du coup c'est bien que je connaisse le texte par cœur, et l'objet brochure aussi, pour me repérer. C'est un peu dans ma tête, comme si je devais faire le même travail qu'eux. Il faut que je sois dans leur rythme pour entendre si ce sont des silences de jeu ou si ce sont des trous de mémoire et qu'ils cherchent.

Comment sait-on quand il faut souffler ?

Il y a des comédiens qui préfèrent établir un code. Soit ils disent « texte », ce qui est un peu gênant parce que tout le monde l'entend, soit ils font un petit geste discret, ça c'est bien. Les claquements de doigts, c'est quand même rare, mais ça arrive. J'aime moyennement.

On sent le temps d'hésitation ?

Oui, ça n'est plus la même nature de silence. Les silences ne sont plus habités de la même façon, tout d'un coup, le personnage a disparu, c'est le comédien qui hésite ; il faut le sentir. Quand on retrouve des comédiens qu'on connaît déjà, c'est génial, parce qu'on ne se trompe plus. C'est aussi un peu un challenge, ne pas se tromper, souffler ni trop tôt ni trop tard au risque de les couper dans leur énergie de jeu. Cela crée une très grande complicité entre moi et les comédiens.

Ça demande beaucoup de concentration ?

Oui, énormément. C'est au moment où on va se relâcher que le comédien peut avoir besoin du texte.

Il faut donc avoir deux yeux ?

Plutôt quatre, deux sur le plateau, deux sur la brochure. Comme je n'en ai que deux, le va-et-vient entre les deux est permanent. Au début, surtout. Après, je sais le texte assez vite, au moins des grands bouts. Il y a des textes plus difficiles que d'autres à mémoriser. *Aden Arabie*³², par exemple, n'était pas facile.

32. *Aden Arabie*, de Paul Nizan, préface de Jean-Paul Sartre, adaptation et mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2008)

Est-ce qu'on continue, après, à se souvenir du texte ?

Moi, je ne m'en souviens pas. Je suis comme la plupart des comédiens d'ailleurs, j'évacue. Quand j'y pense, ça serait chouette d'avoir tous ces textes dans la tête ! Si on me lance, ça revient. Ce qui est difficile, mais j'aime ça, c'est de noter en même temps les indications de déplacements, d'intentions des personnages. Souffler et noter, ça demande une concentration très aiguë, pour tout voir, même les petites choses, pas seulement les déplacements ou les effets qui ont été répétés, mais aussi, par exemple, un machiniste à vue à tel moment alors qu'on ne doit pas le voir, un accessoire qui n'est pas à sa place, un costume pas tout à fait exact, etc. Et ça va quelquefois très vite en répétition.

J'aimerais qu'on parle d'un cas un peu particulier qui est celui de *Conversations avec ma mère*³³ et qui concernait la comédienne qui jouait la mère. On ne souffle qu'en répétition, après c'est fini. Ici, spécifiquement pour Isabelle Sadoyan, pour qu'elle n'ait pas le souci du trou de mémoire, on avait décidé que tu l'accompagnerais pendant la représentation, elle à l'oreillette, et toi en cabine, au micro, prête à intervenir si nécessaire. Comment vit-on une telle expérience ?

C'était une énorme tension et un énorme trac ! Ce qu'on vivait de commun, ce qu'on ne savait pas l'une et l'autre, c'était le moment où il pourrait être nécessaire que j'intervienne. Elle ne savait pas évidemment où elle aurait un trou et ça pouvait être n'importe quand, même si nous connaissions toutes les deux les passages du texte plus fragiles ou plus délicats que d'autres. Elle avait assez peu de trous. C'était d'ailleurs stressant, en tournée, parce que dans ce cas-là, on a tendance à se décontracter. Il ne faut surtout pas. L'idée était qu'il fallait qu'elle n'ait pas une seconde l'impression que je n'étais pas là. Des fois, elle commençait par une absence qui était dans le jeu et elle se laissait gagner par le jeu et c'est là qu'elle avait le trou de mémoire. Si elle avait enchaîné tout de suite, elle ne l'aurait pas eu. De jouer l'absence, elle s'absentait vraiment. Donc je sentais qu'elle ne redémarrait pas et au moment où je m'apprêtais à intervenir,

33. *Conversations avec ma mère*, d'après Santiago Carlos Ovés, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

ça la relançait, même si je n'avais encore rien dit, elle entendait que j'ouvrais mon micro. Au moins, elle savait que j'étais là. En fait, elle savait très bien ce qu'elle avait à dire, mais c'était comme si elle était dans un état hypnotique. Il y a des comédiens auxquels on donne tout le texte à l'oreillette. Ça n'est pas le cas d'Isabelle. Elle savait son texte par cœur, et d'ailleurs, on a travaillé sans oreillette jusqu'à la veille de la première. Mais l'échéance de la rencontre du public en représentation arrivant, on sentait qu'une angoisse improductive et possiblement paralysante montait en elle. Elle ne voulait pas se retrouver à faire des pirouettes d'acteur pour combler ce temps de trou de mémoire, en attendant que le texte revienne. Elle avait peur de dénaturer le spectacle. Ce procédé a permis de la rassurer.

C'est ce qu'on peut appeler de l'assistance.

Oui, de l'assistance au sens fort. C'est comme s'il y avait eu un cordon ombilical nous reliant l'une à l'autre. Quelque chose de très fort. Dans cette relation, c'est comme si nous partagions un secret. Un secret connu des techniciens, certes, mais pas du public, ça ne se voyait pas. Nous formions à deux une seule personne capable de dire et de jouer le texte. Cela lui permettait de mobiliser son énergie sur le jeu au lieu de chercher à tout prix à mémoriser le texte. Elle n'était plus mangée par cette angoisse de l'oublier alors qu'elle le savait. C'était un texte difficile avec beaucoup de répliques similaires qui se ressemblaient, ce genre de phrases qui mettent un comédien en boucle.

Du coup, on a pu se servir de ce dispositif à des fins techniques. Elle attendait, par exemple que je lui donne le top pour envoyer une réplique à Didier (son fils, dans la pièce) qui pleurait silencieusement dans son dos.

**Souffler donc, et noter. Comment s'effectue ce dernier travail ?
Comment est retranscrite la mise en scène ?**

Tout est consigné sur la brochure, les pages ne sont pas imprimées recto verso. Sur la page de droite, il y a le texte, sur lequel je mets un numéro avec l'action du comédien correspondante. Je commence au

numéro 1, si on reprend la scène en modifiant la mise en place, cela devient numéro 2 et ainsi de suite... Je note évidemment en abrégé. Je me rappelle, dans *Feydeau Terminus*³⁴, le personnage de Madame Follavoine que jouait Anouk Grinberg devait faire un grand ménage. On avait beaucoup répété cette scène. C'était difficile, il y avait beaucoup d'accessoires à gérer. Un jour, elle s'est lancée dans un ménage exubérant, tout en improvisation, dans un rythme fantastiquement juste. La scène était là. À la fin de la répétition, tout le monde avait senti la justesse intérieure et la qualité du jeu. Alors Anouk s'est retournée vers moi et elle m'a dit : « Dyssia, tu as tout noté, j'espère. » J'avais tout noté ! Ce sont ces improvisations qui sont difficiles à refaire, à retrouver pour les comédiens. On a pu relire les notes et repartir de là pour construire la scène et la « fixer ». Je notais des actions très physiques, très techniques, très concrètes : secouer un polochon, déplacer une assiette, ranger la planche à repasser, etc. En retraillant la scène, je pouvais lui dire à quel moment elle faisait telle action. Elle aurait certainement retrouvé le schéma de la scène toute seule, mais cela nous a fait gagner beaucoup de temps.

Sur la page de gauche, je dessine. Ce ne sont ni des dessins techniques ni vraiment artistiques, ce sont comme de petits clichés instantanés de mise en place des comédiens dans le décor. Au fur et à mesure, j'élabore une sorte de story-board du spectacle.

Quand interviennent ces dessins ?

Je les fais tout en soufflant. C'est pour ça que quelquefois il y en a qui ne sont pas achevés. Je les fais dès le début des répétitions et ils s'additionnent au fur et à mesure. Il y a même des dessins qui ne correspondent plus à rien, qui sont la mémoire de propositions que l'on a abandonnées.

En plus de tout ça, je note tout ce qui est dit par le metteur en scène ou le dramaturge : les intentions, les explications qui pourraient nourrir le comédien. Je le fais pour moi, mais je me suis aperçue que c'était bien, lors des italiennes par exemple, avec les comédiens. Je peux reparler de ce qui a été dit en répétition, de ce qu'on a construit et du pourquoi on l'a construit.

34. *Feydeau Terminus*, d'après *Léonie est en avance*, *Feu la mère de Madame* et *On purge bébé*, de Georges Feydeau, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2001)

Ces notes-là sont prises au cours d'un filage ?

Pour les notes en cours de filage, c'est encore autre chose. Didier ne prend pas de notes lui-même, cela le couperait du plateau. C'est moi qui écris ce qu'il me dit. Je prends en plus les notes techniques concernant les tops et les changements de texte d'une version à l'autre quand on fait une adaptation. Il me dit juste quelques mots que je note : « manteau », déplacement d'untel, etc. Après, on récapitule pour qu'il puisse donner les notes aux comédiens et aux techniciens le lendemain.

Est-ce que l'assistante est celle qui connaît le mieux le spectacle ?

Je ne sais pas si je suis celle qui connaît le mieux le spectacle mais en tout cas, j'ai toutes les données. Donc, oui, je pense que oui. Didier connaît parfaitement son spectacle, mais je le connais, en plus, de l'intérieur : je connais précisément le fonctionnement des éléments de décor, la place des accessoires en coulisses, le type des projecteurs installés et leur localisation, où sont accrochées les enceintes, où attend tel comédien alors qu'il n'est pas en scène, à quel moment part tel effet lumière, même si on ne le voit pas apparaître tout de suite sur le plateau. Je connais aussi tout ce qui se rapporte au spectacle en dehors des répétitions, les divers rendez-vous avec la presse des uns et des autres, les horaires de travail de chacun. C'est aussi cela, l'assistante, une personne qui centralise l'information et vers qui on peut se tourner en cas de besoin.

Je voudrais dire une chose, en me référant à un texte de Louis Jouvet où il parle du régisseur, c'est vraiment ce que j'entends par ce métier d'assistante ; il est intimement lié à ce qui se passe sur le plateau. Quand je propose une idée, c'est toujours très concret, j'ai du mal à verbaliser les choses en amont, et je le regrette.

« Faire le billet de service, rédiger des convocations, préparer les répétitions, mettre en œuvre sur le plateau tout ce qu'il faut pour permettre aux acteurs l'illusion de leurs gestes et de leurs répliques ; les assister et les aider ; trier et choisir dans les magasins les meubles et les accessoires qui simuleront le vrai : un paravent délabré qui figu-

raera un mur, quatre marches boiteuses qui suggéreront le gigantesque escalier, dont les acteurs n'auront que plus tard le bénéfice et la gêne ; leur offrir l'objet supposé qu'ils utiliseront à la représentation, vieux gobelet bossué qui sera une coupe d'or ciselé, vieux bâton qui représentera un glaive ; souffler leur texte aux acteurs qui répètent ; veiller à leurs entrées, les prévenir, les appeler en coulisse ; noter les jeux de scène et leurs passades sur la brochure de conduite, les bruits de coulisse, la musique, tous les signaux et avertissements nécessaires pour mener la pièce, au milieu de cent remarques ou observations à faire ou qu'un chacun vous fait. Voilà ce qu'est une répétition pour le régisseur. »

(Louis Jouvet, introduction à la *Pratique* de Sabbatini)

Comment devient-on assistante ?

Il y a mille façons. En ce qui me concerne, j'ai commencé au théâtre universitaire à Montpellier au moment où Jacques Nichet a pris la direction du Centre dramatique. J'ai pu faire un stage au Théâtre des Treize Vents où j'ai rencontré Pierre Crousaud, directeur technique, qui m'a engagée comme « électro ». Je voulais faire de la lumière à cette époque, comme Henri Alekan par exemple ; j'avais 17 ans, et très vite, j'ai eu la chance de travailler sur une création avec Jacques. J'ai commencé par l'installation des projecteurs. Et puis, un jour, j'assistais à une répétition comme auditeur libre et il se trouve qu'on avait besoin de quelqu'un qui puisse aider aux accessoires et entrer en scène, costumé, pendant les changements. Jacques m'a demandé de le faire et j'ai trouvé cela sensationnel d'être là, en coulisses, à toutes les répétitions, voir les comédiens travailler à devenir leur personnage.

Après j'ai travaillé sur toutes les créations de Jacques. Je m'installais pas trop loin de lui dans la salle, avec mon petit établi pour fabriquer les accessoires, je faisais sans cesse des allers et retours sur le plateau, je faisais aussi la régie. J'étais dedans et dehors. Déjà, je notais tout, comme dans un livre, mais pas sur la brochure que je réservais à la régie accessoires. J'avais un cahier d'écolier et j'écrivais, en toutes lettres, ce qui se passait sur le plateau : « Le Comte va à la cour... ».

Donc j'ai des cahiers écrits, comme un roman, où tout est décrit ! Par le hasard des circonstances (une très grande chance), j'ai travaillé avec Matthias Langhoff sur la création de *Macbeth*, il ne voulait que des techniciennes parce qu'il voulait des « sorcières » : avec Matthias, on est souvent figurant en plus de notre travail technique. Pour moi, ça a été une découverte et même si je ne faisais pas les plannings, c'était comme un véritable assistanat. Tout était consigné dans mes cahiers. Il fallait pouvoir anticiper les demandes.

Pour vivre, je ne pouvais pas faire uniquement des créations accessoires, donc je faisais beaucoup de régies plateau. C'est là que j'ai travaillé pour la première fois comme assistante auprès de Didier qui dirigeait un stage sur Brecht. J'étais la seule technicienne à ses côtés, avec Laurent Caillon, son collaborateur artistique. On s'est retrouvés plus tard au Festival d'Avignon dans le Cloître des Carmes et là, lorsque Didier m'a demandé de l'assister pour la reprise du spectacle en salle au Théâtre de la Commune, j'ai accepté. J'étais arrivée au bout de quelque chose dans mon métier de régisseur plateau/régisseur accessoiriste, j'avais envie de me confronter aussi à quelque chose de plus proche encore de la mise en scène et de la dramaturgie.

Peut-on être l'assistante de n'importe quel metteur en scène et est-ce que c'est chaque fois le même métier ?

Oui, s'il le faut pour raison économique. C'est vrai que je n'aimerais plus être l'assistante d'un metteur en scène avec lequel je ne pourrais pas avoir de discussion. Mais si je le sais à l'avance, je crois que j'arriverais à ravalier ma frustration, parce qu'il y a toujours quelque chose de bien qui se passe : la rencontre avec un texte, des comédiens, des techniciens, etc.

C'est difficile d'être assistant sur un projet auquel on ne croit pas, mais ça m'est arrivé et c'est peut-être là que j'ai fait le plus scrupuleusement mon travail.

Comment ça se passe avant la représentation ? Est-ce qu'on est dans un état particulier et quand s'arrête le travail de l'assistante ?

Selon les metteurs en scène, notre travail s'arrête après la première

ou après les deux ou trois premières, ou alors on continue à suivre les représentations, en tournée par exemple.

Dans le cas où on s'arrête après la première, c'est difficile. C'est un peu diabolique. On était au centre de tout, on savait tout sur tout et puis tout à coup, on est mis dehors. Physiquement, déjà, pour la représentation, on enlève la table de régie où se tiennent le metteur en scène et l'assistante et on met des spectateurs à notre place. Ce qui nous appartenait un petit peu ne nous appartient plus du tout. Il faut faire le deuil de cela.

Quand on continue à regarder le spectacle après la première, on est attentif à tous les souffles. C'est de l'ordre d'une communion avec les comédiens, même s'ils ne savent pas où on est dans la salle. Passer les voir dans les loges et être dans la salle ensuite, un peu comme des anges gardiens. Mais voilà, c'est la règle. Tout change, y compris notre rythme de vie. Les comédiens n'arrivent que le soir, c'est une autre phase, c'est le temps de la représentation.

Quels sont les spectacles qui t'ont marquée ?

Il y a *May*³⁵, pour lequel c'était chaque fois une première. C'était un spectacle prématuré, comme on le dit d'une naissance, fragile, hors normes puisqu'il était adapté d'un film. C'est un projet qui m'envahissait : la traduction du scénario, l'établissement du texte tout au long du travail, j'étais habitée par ce spectacle. D'autant que pendant toutes les répétitions, et pendant une semaine après la première, en représentation, je donnais tous les tops de machinerie au casque. Le décor était composé de murs roulants d'environ 2,40 mètres de haut. Ils étaient manipulés par une dizaine de techniciens. À mes tops, ils bougeaient la configuration des panneaux pour constituer un autre dispositif par trois, par quatre, ensemble ou légèrement décalés. C'était extrêmement précis, souvent les panneaux se frôlaient. J'avais l'impression d'être un chef d'orchestre, je parlais à chacun pour que les mouvements soient les plus fluides possibles. Je devais m'en aller au bout d'une semaine après la première, il a fallu que petit à petit je permette à tout le monde de devenir autonome, même si quelques tops étaient encore donnés par le régisseur général. Petit à petit, chacun a su gérer seul son parcours dans le spectacle.

35. *May*, d'après Hanif Kureishi, mise en scène Didier Bezace – Théâtre de la Commune (2007)

Et la coordination était optimale, il n'y avait plus de retard et le rythme était meilleur, en harmonie avec les comédiens.

Est-ce que le fait d'assister donne envie de faire de la mise en scène ?

L'assistantat est un apprentissage. On apprend un métier comme un compagnon, à côté d'un maître. Ce qui ne veut pas nécessairement dire qu'on apprend à être un metteur en scène. Moi, j'ai eu la chance de travailler avec des gens extraordinaires et très différents. Après, c'est avoir le courage. Il faut beaucoup de courage pour prendre toutes les décisions et les assumer, et risquer de se tromper.

Qu'est-ce qui fait qu'on bascule ?

Peut-être que justement, un jour, on en a marre de ce devoir de réserve, que l'on veut raconter des histoires à sa manière et ne plus être seulement au service de celle des autres. Au bout d'un moment, c'est cette barrière qu'il faut franchir pour évoluer dans son travail. Même si chaque création est une aventure unique et que nous n'avons jamais l'impression de faire deux fois la même chose. Je ne dois pas être arrivée à cette saturation.

J'attends une opportunité concrète sans la provoquer, alors je crois que c'est surtout parce que j'ai la « pétoche ».

Il faut un projet !

J'en ai plusieurs. Quand ce sera le moment, il n'y en aura qu'un seul que je mènerai jusqu'au bout, envers et contre tout. Pour l'instant... je ne suis pas encore assez obsessionnelle pour avoir le courage de le faire. À suivre...

Propos recueillis par Laurent Caillon.

7 €