

Idées

La petite fabrique culturelle du technicien ou la théorie du marin



Damien Malinas⁽¹⁾

Maître de Conférences (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse), en collaboration avec Virginie Galas et Alexandre Manzanares, techniciens du spectacle vivant.

Les lignes qui suivent se nourrissent d'une série d'entretiens avec une technicienne et un technicien du spectacle. Commencés depuis un peu plus d'un an, c'est donc une étape d'un work in progress qui appelle toute la tolérance nécessaire à ce type de lecture. Ces entretiens ont lieu au Centre national des écritures du spectacle de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et se poursuivront encore trois ans. Pratiquement, depuis 1996, l'université d'Avignon et l'Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS) conduisent un dialogue autour de la formation des directeurs techniques du spectacle vivant. De façon dynamique, ces deux institutions ont entrepris une démarche de recherche autour de cette profession, de ce corps de métier. Généralement,

Aux conflits entre amis

*Ces rayons vraiment polissons
Permettent de contempler
secrètement les p'tites femmes
Les bourrelets et le bouton
de la jarrettière*

*Par ce procédé peu discret
Les douanes dans toutes les
gares*

*Verront si vos endroits secrets
Ne contiennent pas d'cigare*

Gare les rayons X, paroles René de la Croix-Rouge, musique Antoine Queyriaux, Yvette Guilbert chant, début du XX^e siècle.

en France, il s'agit d'un chantier de recherche largement ouvert à la sociologie de la culture, bien plus souvent traité sous l'angle de la sociologie des organisations. De la même manière, dans l'espace public, la question que le technicien pose généralement au monde du spectacle vivant relève très souvent de dimensions économiques et sociales. Dans la littérature médiatique et universitaire, les techniciens du spectacle vivant, outre leur savoir-faire professionnel propre, sont avant tout mobilisés lorsqu'il faut traiter du statut de l'intermittence, des manières de travailler, et assez généralement à propos de conflit social dans le monde de leur travail. S'il en est le résultat d'une plus grande fragilité de l'emploi, cet engagement ne peut être résumé à une plus grande vulnérabilité économique et sociale. Cette implication qui dépasse les intérêts propres et interroge la responsabilité que l'on y place et qui place dans un milieu culturel et professionnel. Car, alors même qu'ils font partie intégrante de la chaîne de coopération culturelle du spectacle vivant, l'expertise culturelle des techniciens du spectacle vivant sur leur propre monde et le rôle culturel qu'ils y tiennent est trop peu sollicitée. Cependant, cette place culturelle et la manière dont les techniciens se fabriquent au regard de celle-ci explique ce rôle particulier de médiation sociale. Ici, le monde du spectacle vivant sera entendu comme

modèle de production d'une œuvre telle que le décrit le sociologue, Howard Becker, «*en tant que produit d'une action collective : l'œuvre est alors au cœur d'une chaîne de coopération rattachant tous ceux qui participent à l'existence de celle-ci*».

Voir d'abord, pour mieux faire voir

À une époque où comme on l'affirme «*chacun doit être l'auteur de sa vie*», dans un temps où un spectateur ne peut se contenter d'assister à une représentation, et se doit alors d'être un spect«acteur», la considération que, dans la chaîne de coopération qui fabrique l'œuvre, le rattachement des techniciens à cette dernière réside en partie dans la spécificité de leur regard, de leur point de vue, ne se donne pas comme un élément qui va de soi. Pourtant, de l'artiste jusqu'au public, mais aussi d'une manière réflexive, une partie de la capacité du technicien à agir sur le monde et sa représentation réside dans son activité contemplative depuis les coulisses de la création. Et, si dans une manière de raconter leur parcours et leur formation, les techniciens ont ce point commun avec nombre d'artistes de se décrire souvent comme autodidactes et «à part», leur récit singulier procède souvent par un «avant et un après», une expérience esthétique, une rencontre qui ne les place pas du côté du don et du talent artistique, mais de la reconversion et de l'apprentissage. En fait, il faudrait arriver à se mettre d'accord sur ce qu'est une formation, l'apprentissage d'un savoir et d'un métier : en somme, une pédagogie du technicien. Comment est-ce que des compétences, des savoirs

s'acquièrent et comment se font-ils reconnaître ? Dans son ouvrage *Économie et société*, Max Weber a esquissé une classification des pédagogies observables à travers l'histoire :

- la formation spécialisée d'experts, telle que l'assure une institution organisée bureaucratiquement ; l'enseignant tient ici son autorité de l'institution qui lui procure le cadre où l'affirmer, en même temps qu'elle définit les limites de sa compétence. La compétence acquise est reconnue sur la base d'un caractère rationnel qui repose sur la légalité des règles arrêtées et du droit de donner des directives ;
- l'initiation, comme procédure visant à activer ou à attester un «don» ou une «vocation» telle qu'on l'observe dans les confréries et, pourrait-on ajouter, dans les initiations artistiques. La relation entre maître et disciple repose la légitimité artistique dont l'un dispose et sa capacité à la faire reconnaître chez l'autre ;
- la préparation à un style de vie, telle que l'ont conçue les pédagogies de «l'homme cultivé» ; le maître ou le groupe éducateur doivent ici leur autorité légitime à la tradition et à l'ancienneté des normes qu'ils transmettent, plus souvent implicitement qu'explicitement. La reconnaissance des compétences acquises peut procéder par un caractère charismatique qui repose sur une représentation et des vertus héroïques : la valeur exemplaire ou marginale d'une personne.

La préparation à un style de vie est la manière la plus courante dont les techniciens décrivent leur parcours. Ainsi, lors d'échanges sur «le métier», un technicien en formation continue⁽²⁾ à l'ISTS, m'expliquait sa «théorie du marin». En effet, pour lui, l'apparition de formations aux métiers était un profond changement dans la manière de se construire. Jusque dans les années 1990, la technique dans le spectacle vivant, c'était un peu comme la marine : pouvoir s'embarquer, partir depuis zéro, pour repartir à zéro.



Théorie sociale comme la chanson de Charles Aznavour, et tout aussi romantique, la théorie du marin est une manière de réciter et de transmettre le métier et une idée de celui-ci. Cette théorie endogène ancre un peu plus le réservoir symbolique de la marine dans la technique du spectacle vivant. Ainsi, c'est parce que, dans la marine, le brigadier était à l'origine le titre du premier des matelots d'une embarcation que le «brigadier» désigne le bâton avec lequel le régisseur d'un théâtre frappe les trois coups. Le mot «relâche» vient de relâcher qui, pour un navire, veut dire : interrompre momentanément son voyage pour entrer dans un port qui n'est pas son port de destination. En fait, les machinistes, autrefois employés à la manipulation des décors, anciens marins, ont apporté leur langage, mais aussi une manière d'acquérir une compétence professionnelle. Le mousse devait avoir

*Vers les docks où le poids et l'ennui
Me courbent le dos
Ils arrivent le centre abouffé
De fruits les bateaux [...]*

*Moi qui n'ai connu toute ma vie
Que le ciel du Nord
J'aimerais débarbouiller ce gris
Lu virant de bord [...]*

*Emmenez-moi au bout de la terre
Emmenez-moi au pays des merveilles*

*Il me semble que la misère
Serait moins pénible au soleil*

© Charles Aznavour

moins de seize ans et commencer sa carrière tout en bas de l'échelle hiérarchique de l'équipage, en dessous du novice, lui-même en dessous du matelot de 3^e classe. Sans avoir reçu de formation théorique, il pouvait être ainsi embarqué très jeune. Il était alors un mousse. Sa rétribution était laissée à l'appréciation du capitaine et de l'équipage. À partir des années 1960, une professionnalisation de ce type de carrière commence avec à partir de quatorze ans une école de pêche qui permet d'accéder en un an à un certificat d'apprentissage maritime. Il embarque alors comme mousse pendant un an, puis comme novice pendant encore un an, avant de devenir matelot. Aujourd'hui, il n'y a plus de mousse, c'est au sortir d'un lycée professionnel maritime que l'on peut s'embarquer comme novice. De la même manière que pour la marine, au travers du recrutement des techniciens et de ses changements, une esthétique culturelle du technicien et du rôle qu'il tient dans la chaîne de coopération du spectacle vivant se dessine.

« Imaginons une pierre qui dévale une colline. [...] La pierre se décroche de quelque part et se meut, d'une manière aussi régulière que les conditions le permettent, vers un endroit et un état où elle sera au repos vers une fin. Imaginons, en outre, que cette pierre désire le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre sur son chemin, aux conditions qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où elles affectent la fin envisagée, qu'elle agisse et réagisse à leur rencontre selon la fonction d'obstacle ou d'aide qu'elle leur attribue, et qu'elle établisse un rapport entre tout ce qui a précédé et le repos final qui apparaît alors comme le point culminant d'un mouvement continu. La pierre aurait dans ce cas une expérience et cette expérience aurait une qualité esthétique. »⁽³⁾

Dans une réception sociale, les techniciens se perçoivent et sont perçus dans

un trajet plus commun, plus populaire, que les artistes qui seraient plutôt décrits par Weber dans les termes du régime initiatique de l'acquisition et de la reconnaissance des compétences. Cette esthétique plus populaire se construit sur une partie de l'activité que les techniciens ont en commun avec le public : un regard sur l'œuvre, mais aussi le jugement de celle-ci. Ils sont comme le public et peuvent adhérer à la proposition qui leur est faite et à laquelle ils participent, mais ils gardent aussi la liberté de la rejeter. S'ils ont ces points communs avec le public, ils sont aussi pour celui-ci ce que les anthropologues appellent des voyants. Ce sont des témoins et leur travail leur confère une capacité testimoniale plus grande que

les autres. Renaud Dulong décrit le dispositif du témoignage dans la mesure où celui-ci [...] ne transmet pas un affect, il ranime une disposition à être affecté. Ce qui est en jeu dans la réception ne relève pas d'un procès de diffusion mais du réveil d'un intérêt potentiel déjà présent.⁽⁴⁾ Entre l'artiste et le public, ils sont ceux qui ont vu avant les autres, qui ont pu voir par le trou de la serrure, ce que les autres n'ont pas encore vu et qui ne sera d'ailleurs jamais vu comme eux l'ont vu.

Cela leur confère un rôle d'intermédiaires. Ils définissent une zone tampon qui permet de distinguer des espaces sociaux – conception, préparation, montage, répétition... et représentation publique : de les séparer, mais aussi de les lier. Il nous semble que la notion développée par les anthropologues de la communication, et notamment par Yves Winkin, de semi-publics nous permet de mieux décrire leur rôle social. Le travail des techniciens permet derrière les rideaux du théâtre que ceux-ci s'ouvrent sur les comédiens en les livrant à leur espace public : le public. Une fois la représentation finie, les rideaux se referment, laissant alors un point d'interrogation sur l'occupation future de leur cage de scène. Que se passe-t-il derrière le rideau ? Toutes ces questions ren-

voient le spectateur aux frustrations propres à son état de voyeur. Ainsi, le technicien alimente les désirs et le regard du spectateur en le rendant plus profondément voyeur.

Devoir prévoir et une manière de se faire voir

De manière progressive, comme dans la marine, les carrières se sont professionnalisées – diplômes, technicisation, entrée plus sélective, etc. Un tournant est cependant remarquable. En 1992, les professions des techniques du spectacle vivant se sont transformées avec un événement, la catastrophe de Furiani, qui a posé la question de la responsabilité, et ont vu dès lors se développer la direc-

Penser la place de la technique et de la culture dans ce que certains décrivent comme un écosystème, c'est lui rendre sa place pour penser un progrès.

tion technique. Il n'est pas question ici de produire une analyse juridique, mais d'insister sur la considération culturelle du technicien dans le progrès social, économique et culturel auquel il doit participer. Au début de cet article, dans une posture critique nécessaire au sociologue, il était souligné que, dans le dialogue social à l'œuvre dans la culture, la part importante des techniciens du spectacle vivant ne pouvait se résumer par une plus grande vulnérabilité économique. C'est en partie à l'aune du regard plus culturel développé avant – position intermédiaire et privilégiée entre le corps artistique et le public – et la responsabilité culturelle des techniciens – que l'on peut comprendre cette participation dans ce que l'on pourrait appeler le *conflit étendu des intermittents*. Le sociologue Georg Simmel envisage l'aspect constructeur des conflits dans la vie sociale. Pour lui, le conflit, dans un ouvrage éponyme, est une forme positive de socialisation ; au sein d'une collectivité, le conflit est créateur de lien social. Les tensions peuvent pro-

voquer des coupures dans la vie sociale et les conflits ont donc paradoxalement pour principale fonction de rétablir l'unité de ce qui a été rompu.

Conjointement au principe de précaution montant à l'œuvre dans la technique du spectacle vivant, le développement durable, bien au-delà de ce secteur, s'est construit avec le principe de «responsabilité». Le philosophe allemand Hans Jonas a développé ce principe de responsabilité, car la technique et la science sont aussi la cause de malheur pour l'humanité. Il est parfois réputé être contre le progrès au nom de ce principe de précaution. Cette problématique doit être posée jusque dans les rapports entre arts, techniques et public. Pour lui, seule une éthique de la responsabilité, une ascèse de la modération librement consentie peuvent permettre à l'humanité d'éviter le pire. Notre rapport aux techniques ne doit plus être exactement celui du calcul et de la prudence, de la simple précaution. Il doit devenir celui de l'invention et c'est le rôle d'innovation auquel doit participer la culture. Penser la place de la technique et de la culture dans ce que certains décrivent comme un écosystème, c'est lui rendre sa place pour penser un progrès qui ne doit pas être une mesure de l'avenir par le passé : ne pas simplement le reconduire et vivre dans ses catégories. ■

(1) Damien Malinas développe l'ensemble de ses recherches au sein du laboratoire Culture et communication dans le cadre du Centre Norbert Elias. Il a publié avec Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani, Avignon ou le public participant. *La Documentation Française-L'Entre-temps*, Paris, 2008. Il a publié aussi Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? peut toujours ? [PUG] Collection Arts Cultures Publics, Grenoble, 2008.

(2) La formation continue est le secteur de la formation qui concerne ceux qui ont quitté la formation initiale. En l'occurrence, des personnes qui ont déjà eu une vie professionnelle qui, soit valident un niveau d'études et souhaitent évoluer, soit se reconvertisent.

(3) John Dewey, L'art comme expérience, Pau, Éditions Farrago, Publications de l'Université de Pau, 2005, p. 21-39.

(4) Renaud Dulong, Le Témoin oculaire Les conditions sociales de l'attestation personnelle, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998, p. 177