

DU BON USAGE DES CAPTATIONS COMME « ARCHIVES »

Le programme de la spécialité Théâtre en classe de terminale énonce plusieurs rappels et mises en garde concernant l'usage des captations. Si l'approche de celles-ci est alors spécifiquement constituée en objet d'étude – sous l'intitulé « L'archive théâtrale » –, ces précautions ne peuvent être ignorées à chaque étape du cursus, dès lors qu'intervient la vidéo.

Une archive parmi d'autres

Contre un réflexe contemporain qui voudrait que la captation soit le seul véritable témoin, voire le succédané, d'un spectacle, le texte du programme de spécialité en terminale commence par resituer celle-ci dans le champ des différents supports mémoriels des arts vivants : « L'iconographie, les témoignages, les recensions critiques, la photographie, les enregistrements radiophoniques, les écrits des artistes ont longtemps été les principales sources de documentation pour accéder à un spectacle du passé : **les questions au programme les sollicitent nécessairement et encouragent les élèves à les mobiliser** »¹. Nullement à privilégier, la captation est donc à aborder en regard d'autres archives d'une représentation par définition perdue.

En effet des « recensions » de spectacles permettent d'en comprendre précisément les formes et les effets : ainsi de l'éloge, très documenté et précis, du *Prince de Hombourg*, dans la mise en scène de Jean Vilar rédigé par R. Barthes en 1953 (« *Le Prince de Hombourg* au TNP », in *Écrits sur le Théâtre*²) ; ainsi de la critique, par Bernard Dort de la *Mère Courage* tragique qu'osa Antoine Vitez en 1973 (« Au-dessus de *Mère Courage* », in *Théâtre en jeu*) ; ainsi des souvenirs de Georges Banu couvrant dix-neuf mises en scène de *La Cerisaie* (dont Brook, Strehler, Stein, Langhoff...) sur une période de 31 années (*Notre théâtre, La Cerisaie, carnet de spectateur*) ; ainsi du travail de description, extrêmement minutieux, accompagné d'une iconographie remarquable, des spectacles de Meyerhold qu'on peut lire dans le volume 17 des *Voies de la Création théâtrale* ; ainsi des informations et de l'iconographie enchanteuse témoignant de cinquante années de création au Théâtre du Soleil dans l'ouvrage-somme de Béatrice Picon-Vallin (*Le Théâtre du Soleil, Les cinquante premières années*), etc. Les textes et images qui « documentent » ainsi l'histoire du théâtre sont très nombreux, et apparaissent comme un outil de travail d'autant plus précieux qu'ils introduisent naturellement à **un écart critique et à une approche problématisée de la vidéo**.

1. Voir le programme de spécialité d'arts de terminale, voie générale, enseignement du théâtre : https://cache.media.eduscol.education.fr/file/SPE8_MENJ_25_7_2019/02/6/spe245_annexe_1159026.pdf

2. Et le volume contient d'autres descriptions utiles : du jeu de Jean Vilar – art de la litote – dans *Dom Juan*, de *L'Orestie* – « fête nègre » frappée par la « confusion des styles » – montée par Jean-Louis Barrault, bien sûr de la *Mère Courage* du Berliner Ensemble présentée à Paris en 1954, etc.

Il faut donc songer que tout privilège donné à la captation ne ferait qu'encourager, d'une manière trompeuse et paresseuse, le réflexe de l'écran que nourrissent déjà bien souvent par eux-mêmes les lycéens. Un tel privilège risquerait en outre de nier la diversité des réceptions possibles d'un spectacle : en se substituant à l'œil et à la présence physique – en permettant l'étude image par image, en utilisant le gros plan, en aplatissant certains effets sonores, en escamotant tout ce qui fait d'une représentation un fait social –, **l'optique filmique fabrique un spectateur unique** ; elle corrobore l'illusion d'une réaction « modèle », conforme aux effets recherchés, peut-être aux désirs du créateur, oublieuse en tout cas de la liberté d'un regard et d'un corps vivants qui font l'unicité d'un événement réellement vécu. Confronter les archives – optique retenue par le programme – apparaît dès lors comme une manière d'interroger la **réception plurielle** d'une œuvre et de distancier le rapport hypnotique à la vidéo.

En rapprochant, par exemple, la description proposée par Béatrice Picon-Vallin dans l'ouvrage cité et le véritable film réalisé par Ariane Mnouchkine à partir de son spectacle, *Le Dernier Caravansérail*, on pourra percevoir l'exigence proprement cinématographique de la metteuse en scène devenue réalisatrice et ce qui par conséquent éloigne l'expérience du spectacle de sa transposition audiovisuelle, pourtant de la même main. On observera en effet comment, dans la version filmée, ont disparu non seulement l'atmosphère unique de la Cartoucherie mais également les pauses chorégraphiques, qu'imposaient, à intervalles réguliers, les changements de décor. Si singuliers et signifiants pourtant, si envoûtants également, les déplacements des acteurs, poussés sur des plateaux à roulettes, sont à peine visibles à l'écran. C'est que, comme le rappelle très justement la COPAT³, si « la recreation complète d'une pièce, filmée sans public dans un studio ou au théâtre, est désormais possible », elle a l'inconvénient de « néglige[r] une dimension essentielle : filmer des acteurs qui ne jouent plus pour un public mais pour une caméra relève fondamentalement d'une démarche cinématographique, incapable de recréer l'émotion propre au spectacle vivant et cette relation entre le spectateur et l'acteur, unique au théâtre »⁴.

Contextualisation historique et conscience technique

En insérant la captation dans cette liste de « sources de documentation », le programme souligne à quel point celle-ci a fonction d'archive, c'est-à-dire de document au service de l'histoire. Ni œuvre en soi, ni « capture » parfaite, inchangée et anhistorique, d'une œuvre fugace, la vidéo est d'abord un instrument de travail, pour le créateur ou pour l'historien du théâtre. Support mémoriel *au service du théâtre*, elle apparaît aussi précieuse qu'imparfaite. Si la captation « documente » le théâtre, il faut alors l'aborder comme une photographie d'époque et la tenir pour inexploitable sans **contextualisation** (une captation oblige à se replonger dans le moment, ancien ou récent, de la représentation, dans une actualité mais aussi dans des codes esthétiques déjà *passés*) et sans considération des moyens **techniques** qui l'ont produite (comme l'appareil photographique, la caméra impose un cadre, choisit une prise de vue, ajoute au visible des effets : elle est toujours subjective).

Ces deux aspects sont lisibles dans la présentation, par le programme de Terminale, des enjeux pédagogiques d'une telle conception de la captation : « Comme toute archive, cette ressource doit être utilisée de façon réfléchie : il est essentiel de faire comprendre aux élèves qu'**une captation n'est pas le théâtre** – même si elle semble permettre une analyse

3. Créée en 1996, la « Coopérative de Production Audiovisuelle Théâtrale » (COPAT) regroupe une cinquantaine de membres associés (théâtres, compagnies, tourneurs...) dans l'espace de la francophonie. La collection vidéo COPAT, « Le meilleur du théâtre chez vous », comprend à ce jour près de 200 titres, et s'accroît d'environ un à deux DVD par mois.

4. Site de la COPAT, onglet « Filmer le théâtre », déjà cité.

plus aisée qu'une représentation réellement vue. L'usage de la captation s'accompagne donc d'une réflexion sur **ce qui ne peut y figurer** – par exemple le sens d'une mise en scène ou d'un spectacle dans son époque –, sur **ce dont elle modifie la perception** (jeu de l'acteur, rapport à l'espace, rythme du spectacle, son, lumière, etc.), ou sur **ce qui est exclu ou privilégié par certains choix vidéographiques**. Il est également important que les élèves identifient, pour les utiliser à bon escient, **les différents types d'archives vidéo**, produites à différentes époques et pour différents usages (diffusion à la télévision, captation témoin, teaser, etc.). Sans pour autant devenir spécialistes de cinéma, ils apprennent à distinguer, dans les grandes lignes, ce en quoi une réalisation, par ses choix, son montage, ses cadrages, infléchit la perception d'une représentation. Ainsi introduite et contextualisée, l'archive relative au spectacle vivant constitue un approfondissement, et pas seulement une facilitation. Elle initie aussi une **réflexion sur la lecture historique d'un document audiovisuel**, sur ce qui y figure et ce qui y manque, sur ce qu'on doit restituer par d'autres moyens pour comprendre l'événement, sur ce qu'on peut ou non conjecturer à partir de cette archive. **L'attention portée à la façon dont l'événement théâtral peut être documenté**, aussi bien pour le passé récent que pour les périodes les plus anciennes, fait ainsi plus que jamais partie de la formation théâtrale.

Ce caractère d'archive, parfois miraculeusement sauvée de la disparition, se fait clairement sentir dans quelques « perles » visibles dans les « bonus » de DVD de théâtre⁵. Ainsi de cette trentaine de minutes – « extraits inédits » – du *Tartuffe* d'Ariane Mnouchkine présenté à Avignon en 1995 – le fameux *Tartuffe* « islamiste » – et qui figure dans les bonus du documentaire *Au Soleil même la nuit, scènes d'accouchement* ; ou bien ces dix minutes de l'incroyable *Electre* expressionniste, artaudienne, « avec des parenthèses de Yannis Ritsos », montée en 1971 par Antoine Vitez⁶ ; ou ces quatre minutes, les « seules enregistrées », d'un « *Macbeth Vaudou* » montée en 1936 par Orson Welles et que l'on découvre, à côté d'un reportage sur « Welles et Shakespeare » et d'une analyse des décors du film, sur le DVD de son *Macbeth* ; ou encore ce précieux reportage sur « l'influence du théâtre Nô » dans *Le Château de l'araignée*, le film adapté de la même pièce par Akira Kurosawa en 1957 ; et on pourrait citer encore le documentaire consacré à « la conception du spectacle » des *Fables* de Bob Wilson à la Comédie-Française en 2004 ; ou le DVD entier accompagnant *L'Acte inconnu* pour nous faire entrer visuellement « dans l'atelier de Valère Novarina ». Que des métiers du théâtre, entre l'art et l'artisanat, trouvent parfois leur place dans ces « bonus » révèle l'importance, pour approcher l'avènement d'un événement théâtral, des témoignages de première main : à côté de celle du metteur en scène, Roman Polanski, l'interview du décorateur d'*Hedda Gabler* – avec Emmanuelle Seigner – apporte ainsi des précisions sur la « fabrique » du feu et de la cheminée, tandis que, dans les bonus de *Peines d'amour perdues*, mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, c'est la costumière qui précise son rôle dans la création du spectacle. Dans tous les cas, il s'agit bien de « documenter » l'histoire d'un spectacle.

5. Voir aussi *infra* la section « recommandations bibliographiques ».

6. voir le livre-DVD intitulé *Trois fois Electre*.

Côté technique, il est certain que les progrès effectués ces dix dernières années pour rendre le théâtre sans le trahir ont été considérables⁷. Pour chaque captation, un dispositif de prise de vue spécifique est mis en place ; il s'accompagne d'une prise de son particulière, de l'emploi d'une scripte, d'un directeur de la photographie, lequel œuvre en dialogue étroit avec le créateur des lumières, tandis que tous travaillent en intelligence artistique avec le metteur en scène. C'est d'un dialogue de compétences, et non de l'autorité exclusive de l'un (metteur en scène) ou de l'autre (réalisateur), que naissent les DVD que nous connaissons. Pippo Delbono (*Il Silenzio*), Daniel Mesguich (*Dom Juan*), Christian Schiaretti (*Mademoiselle Julie* et *Créanciers, Une saison au Congo...*) travaillent ainsi en confiance avec leur monteur dont ils assistent le travail. Pour Joël Pommerat (*Ma chambre froide, Cendrillon...*), il a fallu aux techniciens pousser la caméra au bout de l'épure dont elle est capable pour préserver la force des effets de noir (œuvre d'Eric Soyer), si prenants mais si délicats à restituer à l'écran ; simultanément, il fallait pouvoir rendre les variations de volume qui permettent au son d'envelopper le spectateur et que le canal télévisuel risquait d'écraser.

Mais on voit bien du même coup à quel point l'expérience vive du théâtre met à la peine les technologies, pourtant très avancées, de l'audiovisuel. Jamais la fréquentation personnelle, vivante, d'une salle de spectacle ne saurait être recrée par un écran. Et l'on comprend que, de cette ambivalence, aient pu naître des couples de metteurs en scène-réalisateurs, comme il a pu exister des couples de dramaturges-metteurs-en-scène. C'est affaire de confiance, de compréhension et d'exigence artistique partagée. Un exemple parmi beaucoup : on sait combien Patrice Chéreau, lui-même réalisateur, veillait à la qualité des captations de ses spectacles. Et on ne s'étonnera pas qu'il ait tissé pour cela une relation étroite avec celui qui fut d'abord son assistant, avant de tourner un premier reportage très intimiste, en 1995, sur les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* (où jouaient Pascal Greggory et Patrice Chéreau lui-même)⁸, enfin de devenir le réalisateur de toutes les captations de ses spectacles, jusqu'au dernier, *Elektra* de Richard Strauss présentée au Festival d'Aix-en-Provence, dont il dut débiter le montage le jour de la mort du metteur en scène. Le film que Stéphane Metge – c'est son nom – réalisa à partir de cette dernière mise en scène eut les honneurs du Théâtre de la Ville à l'occasion de l'hommage rendu en janvier 2014 au metteur en scène décédé six mois plus tôt. On mesure la confiance que lui accordait Patrice Chéreau, mais aussi l'usage auquel il destinait ce « document » filmique, en regardant les documentaires que Stéphane Metge a consacré au travail mené sur Shakespeare avec de jeunes élèves du Conservatoire (*Cinq leçons de théâtre de Patrice Chéreau*, 1999), ou de la carrière entière de l'artiste, du théâtre à l'opéra et au cinéma (*Patrice Chéreau, Le Corps au travail*, 2008-2009). Et l'on pourrait en dire autant des dizaines d'heures composant les douze *Leçons de théâtre*, filmées comme à la dérobee par Maria Koleva lors des cours d'Antoine Vitez au Conservatoire. À chaque fois, la relation entre le metteur en scène et la vidéo apparaît clairement comme une relation d'archivage, ce dont la forme même du « film » peut garder trace.

7. « Filmer le théâtre pour mieux le voir » : c'est ainsi que Philippe Miquel, réalisateur de plusieurs captations disponibles à la COPAT, comme *La Vie est un rêve* ou *Les Bonnes*, mises en scène par Jacques Vincey, présente son travail. Et l'on peut lire sur le site de la COPAT (onglet « Filmer le théâtre ») « Servie par les technologies les plus innovantes développées par la télévision, [la captation] sait proposer un regard inédit et créatif. Confronté à une multitude de possibilités techniques, le réalisateur doit opérer des choix. Il établit un minutieux découpage spatial : le placement des caméras et des micros doit permettre de saisir tous les aspects constitutifs du spectacle (action, parole, décors...). Filmer le théâtre n'est donc pas un art figé : aucun dispositif standard pour chaque pièce, chaque mise en scène, chaque répertoire, chaque salle exige une nouvelle conception. Enfin, la captation est le fruit d'un croisement d'intentions, le résultat d'un dialogue entre l'approche du réalisateur et le travail du metteur en scène. Elle aboutit à la création d'un nouvel objet, le Film de Théâtre, participant des deux disciplines: Théâtre et Cinéma. »

8. Stéphane Metge, *Une autre solitude*, Documentaire Théâtre, 1995.

Suggestions méthodologiques

Dans l'optique d'initier les élèves à l'« état d'esprit dramaturgique » théorisé par Bernard Dort⁹, la **comparaison de plusieurs mises en scène** d'un même texte, d'un même fragment, apparaît comme un moyen très efficace. De ce parallèle peut émerger la notion même de « mise en scène », et une conception sensible de ses liens avec la dramaturgie, cette « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre »¹⁰. Accompagnant une sortie et/ou des textes des artistes eux-mêmes, les captations de *L'école des femmes*, par exemple, dans les mises en scène comparées de Didier Bezace et de Jacques Lassalle (2001), et jusqu'à celle de Stéphane Braunschweig (2018), révèlent des lectures dramaturgiques très éclatées du chef-d'œuvre de Molière. À chaque fois, les scénographies et les directions d'acteur (notamment des actrices jouant Agnès), éclairent par leurs divergences des approches parfois opposées et néanmoins justes du « cas » Arnolphe.

Cette méthode permet également **une approche à la fois plus fine et plus critique des notions enseignées**. La *catharsis*, par exemple, devient plus palpable en regard des propositions comparées d'Isabelle Huppert (*Médée*, dans la mise en scène de Jacques Lassalle en 2000), de Dominique Blanc (*Phèdre*, sous la direction de Patrice Chéreau en 2003) et de Nada Strancar (*Clytemnestre*, distribuée par Olivier Py en 2008). On peut même, en abordant la captation comme une archive, interroger l'historicité d'une telle « purgation des passions » : chaque époque éprouve-t-elle au théâtre la même chose, de la même manière, et s'en fait-elle la même idée ?

Ici aussi, d'autres types de documents peuvent être convoqués. Ainsi, pour faire « entendre » – à tous les sens du terme – l'évolution des codes de jeu et de la diction de l'alexandrin au cours du XX^e siècle, on pourra s'appuyer sur des **enregistrements** de Sarah Bernard, ou de Gérard Philipe, en contiguïté d'extraits vidéos de mises en scène de Patrice Chéreau, de Luc Bondy ou de Gildas Bourdet.

Bien entendu, l'abord critique et historicisé de la captation ne pourra que s'enrichir d'une **confrontation à une véritable sortie** au théâtre. C'est sans doute ainsi que l'on fera le mieux mesurer aux élèves l'écart irréductible entre le fait social, public, de « la sortie au théâtre », avec son caractère cérémonieux, l'impact sur le spectateur (et son « horizon d'attente ») de la nécessaire organisation à l'avance de cet « événement », de l'architecture du bâtiment et de la présence d'un public qui est toujours comme l'extrait d'une époque, et le fait individuel, dissout dans la solitude, du visionnage d'un film, même « de théâtre ». C'est par leurs écarts avec d'autres que l'on fera percevoir encore la singularité et la portée, la réussite ou l'échec de partis pris dramaturgiques. Si l'on va voir « un » *Tartuffe*, il peut ainsi être intéressant de projeter des extraits « d'autres » *Tartuffe* – de Jovet, de Mnouchkine, de Braunschweig... –, de s'appuyer sur des photographies – cf. dans la revue *Théâtre d'aujourd'hui*, l'énorme dossier consacré à « 9 mises en scène de *Tartuffe* » dans un numéro intitulé « l'ère de la mise en scène » (n°10) – ou sur des textes de praticiens – note d'intention de metteurs en scène, extraits de Jovet ou de Vitez, etc.

Notons encore qu'un **extrait court** (de moins de six minutes), à l'image de ceux qui formeront les sujets du Baccalauréat, est souvent très suffisant pour l'analyse (par le professeur) comme pour la mémorisation (par les élèves). De son côté, l'usage du **vidéoprojecteur**, de plus en plus répandu dans les établissements scolaires, ne pourra qu'améliorer les conditions pédagogiques de ce travail sur l'image.

Quelques recommandations bibliographiques

- Les fascicules publiés par le SCEREN (CNDP-CRDP) à l'intention des enseignants.

Consacrés à des dramaturges, des pièces, des spectacles ou des metteurs en scène, ils sont parfois accompagnés d'un DVD. La richesse de l'iconographie et la qualité des analyses en font des documents pédagogiques uniques.

- *Hamlet : Énigmes du texte, réponses de la scène* C. Treilhou-Balaudé, 2012 ;
- *Feydeau - Un fil à la patte ; On purge bébé !*, V. Heyraud, 2012 ;
- *Joël Pommerat, Cendrillon*, C. Triaud, 2013 ;
- *Platonov de Tchekhov*, M. Ferry et Y. Steinmetz, 2005 ;
- *Le Théâtre du Soleil*, J.-F. Dusigne, 2003 ;
- *Valère Novarina : L'acte inconnu ; Devant la parole*, M. Ferry, 2010.

- Des volumes contenant des extraits vidéo

- *Pièces de guerre I et II* d'Edward Bond (B. Chauvet et E. Duchâtel, 2006),
- *L'illusion comique* de Corneille (C. Treilhou-Balaudé dir., 2009),
- *Juste la fin du monde* et *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce (B. Chauvet et E. Duchâtel, 2007)
- *l'Agamemnon* d'Eschyle (E. Ertel, C. Lechevalier, P. Judet de la Combe, 2009).

L'optique est parfois explicitement comparatiste, comme dans le DVD consacré à Agamemnon et qui propose, par thèmes (« le chœur », « Clytemnestre / Agamemnon », « Cassandra », etc.), des rapprochements des propositions de Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Georges Lavaudant, David Géry et Olivier Py. Le même volume contient de longs extraits des répétitions des *Atrides*, monté par le Théâtre du Soleil, et des bonus sur « la tragédie en Sorbonne » ou « Maria Casarès à Châteauevallon ».

- Dans le volume consacré à *L'illusion comique*, deux DVD proposent, pour l'un, un téléfilm réalisé par Robert Maurice et un documentaire sur la mise en scène de Jean-Marie Villégier, pour l'autre, des analyses dramaturgiques d'extraits de mises en scène de Robert Maurice (1970), Brigitte Jaques-Wajeman (2004), Alain Bézu (2006), Marion Berry (2007) et des archives sur les versions de Georges Wilson (TNP) et de Giorgio Strehler (1984). Les scènes sont ainsi classées : « Ouvertures / fermetures », « Clindor et le jeu amoureux », « La comédie de Matamore », « Prestiges de l'illusion », etc.

Ce travail comparatiste paraît efficace et judicieux, pour ouvrir de jeunes esprits à l'épaisseur de signes et de sens de toute représentation, les initier à l'analyse de spectacles et mûrir leur jugement de goût.

À la recherche d'autres types d'archives, y compris contemporaines, le professeur consulte également les revues *Théâtre d'aujourd'hui*, *Théâtre / public* ou *Alternatives théâtrales*. La collection des « Voies de la création théâtrale », publiée par le CNRS, constitue un trésor d'archives textuelles ou iconographiques.