

L'ULTIME ARCHIVE ? LE FILMAGE DE LA SCÈNE ?

André DERIDDER

BCET - UCLouvain

■ Parmi les diverses archives, souvent très parcellaires, qui permettent de constituer ou reconstituer la mémoire des spectacles vivants, celles audiovisuelles semblent être, de prime abord, les plus complètes. En effet, quand elle est conçue pour faire elle-même spectacle, sur un petit ou grand écran, le temps de l'enregistrement correspond exactement à celui du spectacle original, scénique. Cependant, aussi ultime que cette archive puisse paraître, les raisons qui sous-tendent sa création doivent être prises en considération. Au risque de confondre l'objet avec ses images, ces "blocs de mouvements-durée" comme les appelait le philosophe Gilles Deleuze, l'exploitation de ces archives ne peut se passer d'une réflexion sur la nature et les caractéristiques particulières de celles-ci.

■ Van alle verschillende – vaak zeer fragmentarische – archieven die het mogelijk maken het geheugen van de levende voorstellingen (opnieuw) vorm te geven, lijken de audiovisuele op het eerste gezicht het meest volledig te zijn. Wanneer een audiovisueel archief is gemaakt om zelf een voorstelling te vormen, op een klein of groot scherm, komt de opnametijd immers exact overeen met die van de originele voorstelling op het toneel. Maar hoe uliem dit archief ook mag lijken, we moeten rekening houden met de redenen waarom het is gemaakt. Om te voorkomen dat het voorwerp wordt verward met zijn beelden – deze 'blokken van bewegingen/duur', zoals de filosoof Gilles Deleuze ze noemde – moet bij de exploitatie van deze archieven rekening worden gehouden met de aard en specifieke kenmerken ervan.

*Barla caba ça vi ?
Barla caba ça vi ?
Surlpu cavel
Barla caba ça vi ?
Surlpu cavel, surlpu cavel, surlpu cavel
Ca vouille¹*

Silence, on tourne !..

Pour ceux et celles qui n'ont pas eu la chance de voir Courant d'air, le spectacle d'Olivier Thomas présenté en novembre 2004 au Théâtre de la Balsamine à Bruxelles, les lignes ci-dessus, directement reprises d'un texte de surcroît non édité, resteront à jamais obscures. Quelques photos permettent, à peine, de se faire une idée de la scénographie, des costumes et des traits des comédiens et des musiciens qui forment le groupe Tomassenko. Quelques articles de journaux, épars, font l'éloge du travail présenté. Ils détaillent, tant que faire se peut, ce que le spectateur a été à même de voir s'il s'est déplacé à la première série de représentations ou, par chance, à sa reprise l'année suivante. Ensuite, il sera trop tard. Le "rideau", bien qu'il n'y en eût pas ce jour-là, est définitivement "tombé". Reste dans la mémoire de ceux et celles qui étaient présents, quelques instants fugaces, des images, le souvenir des émotions, des rires et de l'enthousiasme du public.

Pourtant, la chance sourit aux audacieux et, accompagné de quelques amis munis de petites caméras digitales, stratégiquement placées, d'un matériel, somme toute sommaire mais efficace pour l'enregistrement sonore, Olivier Thomas réalise, en peu de temps et à moindre frais, un enregistrement intégral du

spectacle. Monté avec intelligence et justesse, à s'y méprendre, il donnerait l'impression à quiconque le verrait aujourd'hui d'avoir été présent à l'une des représentations. Affranchi de toutes les considérations, financières et surtout intellectuelles, qui ont toujours grevé au propre comme au figuré les relations entre les arts vivants et les arts audiovisuels, Olivier Thomas saisit l'instant, en mouvement, reproduit pour l'écran ce qu'il a créé sur scène. Fort heureusement, ce spectacle n'a pas été présenté dix, vingt ou trente ans plutôt, à l'époque où la technologie, encore fort onéreuse, ne permettait pas ni un tel enregistrement, ni le montage subséquent. La technologie vient à point à qui sut s'en saisir.

En effet, si nous possédons peu de spectacles antérieurs aux années 2000 dans leur intégralité, plus qu'en réalité dans leur complétude, c'est d'abord que les technologies pour les enregistrer n'étaient pas aussi accessibles qu'elles le sont devenues au tournant du second millénaire de notre ère. Hormis les maisons de productions cinématographiques ou, à leur suite, les chaînes de télévision, qui pouvait enregistrer la totalité d'une production scénique ? Qui d'autres possédait la technique et le matériel nécessaire pour filmer dans des lieux aussi exigus ? Quel rendement financier pouvait-on d'ailleurs espérer du filmage d'un spectacle présenté souvent dans des lieux clos, obscurs, non prévus pour le placement des caméras et dont les réactions du public demeuraient imprévisibles, voire le plus souvent extrêmement bruyantes pour un ingénieur du son habitué à enregistrer à l'abri d'une vitre ? Pourtant, fort heureusement, il y eut des exceptions. Il a existé des cas, pas aussi rares que l'on pourrait le croire

mais ils ne furent pas légion, qui nous laissèrent des traces de l'un ou l'autre spectacle. Peu sans doute, mais assez pour que tant l'historien que l'archiviste se penche sur cette étrange archive, couramment appelée "captation", qui plus que toutes autres archives, tend à se confondre entièrement avec l'objet auquel elle se rapporte.

Une archive et son temps

En fait, la relation entre les arts vivants, ceux qui s'expriment sur les scènes, et les arts audiovisuels, ceux qui s'enregistrent en images-mouvements et en son, est loin d'être nouvelle. Elle est apparue dès l'invention du cinéma et face à la demande massive de films car les premiers cinéastes filment assez rapidement des œuvres scéniques. Non pour des raisons de conservation - il n'est pas question d'archiver quoi que ce soit - il fallait répondre à une nouvelle demande. En effet, vite lassés de voir des ouvriers sortir d'une usine ou d'un train arrivant en gare de La Ciotat, les producteurs de cinéma, comme les frères Lumière, comprirent que le public réclamerait rapidement autre chose, des fictions, des histoires, voire, à la suite des films de Méliès, du rêve et de la magie. Au tournant du XXe siècle, les plus grands fournisseurs d'histoire, ceux qui ont le quasi-monopole de la société naissante du spectacle, ce sont les théâtres, les cirques et tous les artistes des arts vivants. Ils ont non seulement les textes mais aussi ceux et celles qui sont disposés à les jouer.

En majorité donc, les premiers scripts de films commercialisés seront des adaptations de pièces théâtrales, telles que les œuvres de Shakespeare,¹ et les premiers acteurs et actrices du grand écran sont les comédiens, les comédiennes et tous les artistes de spectacles rompus à l'usage des scènes. Mimes, numéros de cirque et acrobaties sont quelques exemples des nombreux films réalisés et dont on retrouve les traces dans les catalogues des compagnies comme Gaumont en France.

Pourtant, assez rapidement apparaît l'idée que le cinéma doit absolument s'émanciper du théâtre en particulier et de la scène en général. Cette idée d'émancipation s'imposera pour les créateurs audiovisuels et l'apparition du cinéma parlant accentuera davantage cette division qui implique la recherche d'un langage proprement cinématographique. C'est aussi l'époque du développement d'un nouvel espace : le studio. Pour la diffusion, si certains théâtres programment, occasionnellement ou régulièrement, la projection de films, à son tour, un nouvel espace se révèle : le cinéma. Deux espaces précis, identifiables et désormais dévolus exclusivement à un seul art, le septième. D'autre part, il faut le reconnaître, les artistes scéniques

regardent, parfois avec mépris, cet art qui, ils en sont convaincus, ne pourra jamais saisir le sens de leurs créations. Pour beaucoup d'entre eux, celles-ci sont condamnées à disparaître. Excuse facile d'un art qui se targue d'être celui de l'éphémère. Par ailleurs, il faut le reconnaître, à quelques exceptions près, les artistes scéniques ne brillent pas par l'intérêt qu'ils portent à leurs archives. Peut-être trop portés sur le présent, ils négligent souvent d'en conserver la moindre trace. Fort heureusement, d'autres, avec des fortunes diverses, s'en sont chargés.

À la suite du cinéma, les productions et les diffusions télévisuelles, après la Seconde Guerre mondiale, vont modifier la relation entre les arts scéniques et audiovisuels car les publics visés sont bien plus larges. Comme pour le modèle développé par la radio au début de son histoire, la télévision propose d'abord beaucoup d'émissions en direct réalisées dans des espaces prévus à cet effet. Bien que les émissions diffusées en différé devinrent rapidement la norme, pour les arts scéniques, les captations seront toujours rares compte-tenu des difficultés inhérentes au lieu scénique et aux exigences techniques, tant au niveau de l'éclairage que des déplacements de caméra. Cependant, nous devons aux chaînes de télévision d'avoir maintenu l'idée du spectacle filmé. Le célèbre programme français *Au théâtre ce soir*, qui débute en 1965 et se terminera près de vingt ans plus tard, représente l'archétype du théâtre filmé, souvent considéré par certains comme un "théâtre en conserve".² Le théâtre à la télévision devient, pour beaucoup d'artistes, un objet de mépris comme en témoignent les propos d'Antoine Vitez: "L'audiovisuel et la télévision ne m'intéressent pas. D'ailleurs, la télévision n'est pas un art. C'est seulement de la technologie".³ Il est vrai que ces productions théâtrales télévisées se rapprochent plus de celles du soap opera des années 1970 ou des sitcoms des années 1980, les rires postsynchronisés en sus pour tenter de recréer l'ambiance d'une salle de spectacle. Le dédain que certains portent à ce genre d'émissions se double, il faut le reconnaître, d'un certain mépris pour des spectacles de pur divertissement populaire. Le répertoire présenté témoigne de ce que le téléspectateur réclame : des rires et le plaisir de voir quelques têtes d'affiche célèbres, qu'hormis un déplacement à Paris, il ne lui est pas aisément permis de voir sur scène où qu'il soit en France et dans un autre pays.

Si quelques films scéniques ont été reçus avec succès, les productions cinématographiques et télévisuelles favoriseront le plus souvent l'adaptation d'œuvres théâtrales plutôt que le tournage de spectacles sur scène. C'est le cas, par exemple, de *L'Avare* (1980) de Molière, co-réalisé par Jean Girault avec Louis de Funès, ou *Cyrano de Bergerac* (1990) avec Gérard

Depardieu. Pourtant, force nous est de reconnaître que sans quelques captations télévisuelles, souvent maladroitement à leurs débuts, assez (trop ?) formatées à leur suite, nous aurions peu d'archives composées d'images en mouvement. Si c'est regrettable, ce ne doit pas pourtant être trop inquiétant car l'histoire est rompue à ce genre de situation et il existe des époques nettement moins bien documentées à tout point de vue. Pour ce qui est antérieur au XXI^e siècle, les historiens et les critiques esthétiques qui se pencheront sur les arts scéniques devront s'en accommoder.

Les archivistes, et souvent grands amateurs, des arts vivants devront se faire une raison sur une disparition, somme toute, annoncée. Cependant, contrairement à ce qu'il pourrait paraître les défis ne sont pas derrière mais devant nous.

Demain commence aujourd'hui

Avec l'ère numérique et les innovations technologiques, associées à l'évolution du digital, une nouvelle génération a émergé, soutenue principalement grâce au nouveau mode de diffusion. Les réalisations en direct connaissent un regain d'intérêt depuis les années 2000 avec des spectacles diffusés à travers des réseaux de salles de cinéma, comme ceux du Metropolitan Opera de New York (depuis décembre 2006), du National Theatre de Londres (2009) ou de la Comédie Française (2016). De plus, de nombreux spectacles enregistrés sont disponibles en ligne, en totalité ou en partie. Nul ne peut prédire l'avenir des arts scéniques et les reproductions en hologramme des spectacles de la Callas peuvent nous laisser songeurs, voire inquiets. Rien n'est donc moins certain que de quoi sera fait demain.

Reste que l'archiviste, qu'il l'approuve ou le regrette, se trouve aujourd'hui confronté à une pléthore d'images, une hyperinflation de films, de toutes formes, de divers formats, pérennes ou non, légalement publiés ou pas, édités, montés ou encore simplement captés par un amateur. Cette abondance, dont on devrait avant tout se réjouir, peut aussi effrayer car elle s'accompagne rarement des normes qui permettent à une archive d'être identifiée avec précision.

En sus de cette question s'ajoute une autre problématique inhérente à celle-ci. Moins archivistique que la question des métadonnées, elle porte sur la confusion totale qui peut être faite entre l'objet et son image. En effet, une quelconque captation, qu'importe son origine, si elle est "complète", entendons prise du début à la fin, dure autant de temps que le spectacle dont elle s'inspire. Cette "concordance des temps" rend l'archive filmique plus, en fait trop, probante. En effet, un spectacle, plus que tout autre art (peinture, sculpture,

photographie, etc.) se définit non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps et, de surcroît, dans le rapport entre ce temps et cet espace. Le risque est évident : nous pourrions facilement croire que le film est le spectacle. Bien entendu, tout spectateur avisé sait qu'en matière d'œuvres scéniques, une représentation n'est pas l'autre. Une salle ne réagit jamais pendant une soirée de la même manière que celle qui l'a précédée. Les comédiens et les comédiennes le savent bien et rien ne peut expliquer pourquoi un même spectacle, d'une soirée à l'autre, est perçu différemment. De là à envisager d'enregistrer chaque prestation, il y a des réalités, faciles à comprendre, qui s'y opposent. Reste qu'il faut être prudent d'autant que les effets du montage et postproduction altèrent durablement la réalité du moment. Des altérations et des modifications scéniques conséquentes peuvent être apportées pour faciliter la fluidité du tournage.

Ainsi, pour réaliser la captation du spectacle Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis, de Jean-Marie Piemme, dans la mise en scène Philippe Sireuil au Théâtre national de la Communauté française à Bruxelles, la réalisatrice de la RTBF Coralie Pastor comprend rapidement que le fond de scène noir duquel se détache la caravane d'où doit sortir le comédien Philippe Jeusette au début du spectacle ne peut être filmé comme tel. Pour rompre cette arrière-scène peu cinématographique, elle ajoute judicieusement des guirlandes composées de petites ampoules de couleurs. Le résultat, s'il est nettement plus télégénique, transforme l'espace tel qu'il avait été conçu. En plus, s'ajoute la présence d'un projecteur, appelé communément une poursuite, qui enchâsse le comédien dans un halo de lumière et qui le suit dans ses moindres déplacements pendant une bonne partie de l'enregistrement. Pour faciliter la fluidité de filmage, elle fait aussi l'usage d'une caméra mobile et d'un déplacement qu'aucun spectateur n'aurait pu se permettre dès le commencement du spectacle. Enfin, avec intelligence, elle place une caméra à l'intérieur de la caravane, saisissant ainsi un plan unique de quelques secondes où le comédien nous apparaît de dos, sortant de son espace, et laissant entrevoir sans erreur, le public qui le regarde : nous sommes bien au théâtre. Le résultat est excellent. L'objectif de réaliser un spectacle filmé pour passer, en différé, à la télévision est atteint avec brio. Reste, bien entendu, que ces aménagements, facilement identifiables par ailleurs, modifient clairement l'œuvre. Cette captation, si elle livre des éléments du spectacle, est plus l'œuvre de sa réalisatrice que du spectacle dont elle s'est inspirée. Fort heureusement, l'équipe technique du Théâtre national réalisera, vraisemblablement en vue de la tournée prévue, une captation en plan fixe qui révèle aussi les changements. Cette réalisation se

double d'un enregistrement réalisé dans les mêmes conditions par l'équipe technique des Archives et Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles. Nous possédons donc trois enregistrements pour un même spectacle. Difficilement comparables, ils nous permettent toutefois de nous faire une idée plus juste d'un spectacle tel qu'il était sur scène.

Cette expérience nous amène à considérer une nécessité à associer au filmage de la scène et à son archivage : la conservation des notes de la réalisation et, tant que faire se peut, toutes les altérations apportées au spectacle. Il est évident qu'il serait aussi nécessaire de prendre en compte la temporalité du moment de la réalisation. En effet, un spectacle évolue rapidement et son existence peut être de durée variable. S'agit-il donc d'une réalisation qui se fait dans les premiers jours du spectacle, à sa création, ou plus tard, voire à sa reprise à la saison suivante ? Que dire des rôles qui sont repris en cours des représentations ? Toutes ces informations devraient être dument répertoriées.

En conclusion, si le filmage de la scène donne l'archive la plus complète qu'il soit possible d'imaginer, en dehors de nouvelles technologies dont on ne peut pas encore à présent prévoir l'existence, de nombreuses informations doivent absolument compléter celui-ci. En plus de faciliter l'exploitation subséquente des images, par rapport aux divers droits associés, ces informations permettront de corriger la re-construction qui sera, par essence, imparfaite et incomplète. Aucune captation ne pourrait retranscrire l'ensemble des expériences individuelles des spectateurs.

Ceux qui analysent le spectacle doivent donc veiller à la tentation, souvent très grande, de substituer la captation au spectacle. La captation ne peut pas être le seul témoignage d'une création. D'autant

plus qu'il semble utopiste d'enregistrer l'ensemble des spectacles produits par une institution ou sur un territoire donné.

À la vaste question de l'exploitation du spectacle par d'autres médias, il est important de noter la multiplicité des écrans et l'évolution des modes de consommation qui permettent à une œuvre de connaître diverses modalités de réception sous des supports divers, du grand écran d'un côté au tout petit écran des smartphones de l'autre. Un spectacle ne sera pas filmé et capté de la même manière pour une retransmission au cinéma sur un écran de plusieurs mètres de long et de large, ou sur un ordinateur ou un téléphone.

La grande difficulté est que chacun de ces usages, chacune de ses exploitations va demander une forme particulière et, bien souvent, malheureusement pour des raisons économiques, une seule version devra se plier aux différents supports, aux différents canaux. Pour ultime que peut paraître cette précieuse archive, il est évident que pour y mettre du sens, nul ne peut se targuer de l'exploiter sans considérer la nécessité qui l'a générée ni les modalités dans lesquelles elle s'est réalisée. Au sens propre, comme au figuré.

André Deridder

*Adjoint de direction - Bibliothèque
des arts et des lettres (BFLT)
& Responsable de la Bibliothèque du
Centre d'études théâtrales (BCET)
Bibliothèque du Centre d'études théâtrales
Ferme du Blocry, Place de l'Hocaille, 4B
Bte. L8.03.02
B-1340 Louvain-la-Neuve
andre.deridder@uclouvain.be*

août 2019

Notes

1. Extrait du texte du spectacle *Courant d'air*
2. Pour les informations complètes sur ce spectacle, voir la reprise dans la base de données Asp@sia développée par les Archives et Musée de la littérature (AML) : <http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/9856/Courant_dair-2004-2005> [consultée le 30/04/2019]
3. Leprohon, Pierre, *Histoire du cinéma muet*, Paris, Editions du Cerf, 1961, p.45.
4. Sirois-Trahan, "Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma" dans *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p.235.
5. Dupuis, Xavier, Sagot-Duvaouroux, Dominique, *Les relations spectacle vivant et audio-visuel : premières considérations*, [Paris], Ministère de la culture. Service des études et recherches, 1984, p.49