Filmer le théâtre : problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

Pascal Bouchez

▶ **To cite this version:**

Pascal Bouchez. Filmer le théâtre : problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant. Sciences de l'information et de la communication. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2004. Français. NNT : 2004VALE0025 . tel-03424002

HAL Id: tel-03424002
https://uphf.hal.science/tel-03424002

Submitted on 10 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2004 VALE 0025
1/2

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis
Laboratoire des Sciences de la Communication

Numéro d'ordre :04-27
N° attribué par la bibliothèque : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Filmer le théâtre

Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

Pascal BOUCHEZ

Thèse présentée pour obtenir le doctorat en
Sciences de l'Information et de la Communication

sous la direction du Professeur Sylvie LELEU-MERVIEL

soutenue publiquement le 09 décembre 2004

Jury

Daniel BOUGNOUX	Professeur, Université Stendhal – Grenoble 3
Carmen COMTE	Rapporteur, Professeur, Université Jules VERNES - Picardie
Eric DELAMOTTE	Rapporteur, Professeur, Université Charles de GAULLE - Lille 3
André DE PERETTI	Directeur de programme honoraire, INRP
Sylvie LELEU-MERVIEL	Professeur, Directrice de thèse, Université de Valenciennes

UVHC

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis

Laboratoire des Sciences de la Communication

Numéro d'ordre :04-27

N° attribué par la bibliothèque : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE VALENCIENNES

Filmer le théâtre

Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

Pascal BOUCHEZ

Thèse présentée pour obtenir le doctorat en
Sciences de l'Information et de la Communication

sous la direction du Professeur Sylvie LELEU-MERVIEL

soutenue publiquement le 09 décembre 2004

Jury

Daniel BOUGNOUX	Professeur, Université Stendhal – Grenoble 3
Carmen COMTE	Rapporteur, Professeur, Université Jules VERNES - Picardie
Eric DELAMOTTE	Rapporteur, Professeur, Université Charles de GAULLE - Lille 3
André DE PERETTI	Directeur de programme honoraire, INRP
Sylvie LELEU-MERVIEL	Professeur, Directrice de thèse, Université de Valenciennes

UVHC

A la mémoire de :

Henri LABORIT
Richard MONOD
Michel COLIN
Francisco VARELA

A mes parents
A celle dont je suis l'époux, Faly
A Soa-Laure
A Lucas, né le 13 novembre 2004

Et à la *vie*, dans la beauté de son imprévisible et violente spontanéité.

Remerciements

Après un long travail de réflexion et de rédaction, vient certainement le moment le plus agréable : celui des remerciements. Une thèse ne s'écrit jamais seule, elle est traversée par mille et une influences, et des soutiens de toutes natures.

Ce travail de recherche n'aurait pas été possible sans l'ouverture d'esprit, l'intelligence et la ténacité de ma Directrice de recherche le professeur Sylvie LELEU-MERVIEL à qui je dois vraiment beaucoup plus que ce travail manifesté par ce mémoire et la soutenance s'y rapportant. Je souhaite que notre collaboration se poursuive en suivant les axes de recherches modestement dégagés par ces travaux.

Toute ma profonde gratitude au Professeur Daniel BOUGNOUX de l'Université Stendhal de Grenoble 3 pour avoir eu la gentillesse d'accepter de présider le jury de thèse. Toute ma gratitude également à Carmen COMPTE, professeur à l'Université Jules VERNES - Picardie et à Éric DELAMOTTE de l'Université Charles de Gaulle - Lille 3, pour avoir consenti à étudier très attentivement ce travail et à en être les rapporteurs.

Des remerciements fraternels et chaleureux à André de PERETTI pour l'intérêt qu'il a bien voulu manifester envers mon ouvrage.

Un très grand merci à Alain DURAND et à Nicolas VIÉVILLE, Maîtres de Conférences à l'Université de Valenciennes, pour leurs conseils avisés depuis 1999, ainsi que pour leur aide décisive dans la finalisation de ce travail.

Que dire à mon épouse Faly BOUCHEZ, à sa sœur Harry-Zo HEDDEBAUT, à Hanta, dont le dévouement dans l'accompagnement de cette thèse a permis bien des miracles, sinon que je les remercie du fond du cœur ?

J'exprime aussi ma profonde reconnaissance à Marie-Pierre CHEVRIER sans qui ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je remercie également tous les membres de ma famille et de ma belle-famille, proches et éloignés, en France et à Madagascar, pour leur soutien chaleureux.

Un grand merci à tous les collègues de l'Université de Valenciennes : à l'I.S.T.V., Dominique DUBOIS, Béatrice SANTENS, François COMPS, Martin JUTEAU, Philippe RECO, Jean-François LERIBLE, Jean-Claude KASTELICK, Michel POMMERAY, Béatrice BUCHARD, Jean-Marc LAUBIN, Pierre VANIER, Gaétan PARMENT, Jean-Luc DANJOU, Dominique SANTENS, Jacques BESSON, Christophe DUBOIS, Bernard MIGNON, ainsi qu'aux membres du Laboratoire DREAM : Michel LABOUR, Laurent DESOMBRE, Patrizia LAUDATI, Laurent VERCLYTTE, Philippe USEILLE, Jean-Marc LAUBIN, Hafida BOULEKBACHE, Marie ESCARABAJAL, Julien HUART, Thomas COURONNÉ, Hachimi ABBA, Camille ALEDJI, Michel VIENNE, Wendy BENOIT, ... Sans oublier Eric BONNET (I.L.L.A.), et Ghislaine VINCENT, Annie LEBOURG, René BURY, David DELFORGE, Bachir ZOUDJI, Eric WATELAIN, Emmanuelle WALTER, Sébastien MALAPEL, Joelle COASNE, Cyril GARNIER, Christèlle COLLET, Séverine JAROSZ, Jérôme CARION, ... de la F.S.M.S.

Je n'oublierai évidemment pas Daniel MESGUICH, dont l'intentionnalité initiale a rendu exaltante et intense l'aventure du pôle vidéo de (La Métaphore) à ses débuts, ainsi que son épouse Dany et leurs enfants.

Je tiens aussi à remercier tout spécialement mon ancien assistant Christophe SAUVET pour sa motivation et son dévouement, ainsi que Sébastien LEDENTU, Fabien RIBERY, Sylvain RABOUIN, Jérôme TAVOLA, Arnaud POUZIN, ainsi que la quarantaine de stagiaires

venus de tous horizons (région lilloise, Paris, Pays-Bas...), accueillis de 1991 à 1998 au sein du pôle vidéo de (La Métaphore), et sans lesquels cette aventure n'aurait pas été rendue possible. Même si je ne puis tous les citer, merci à Thierry DERRICAULT, Isabelle CENSIER, Catherine BASINSKI, Christophe KORRENY, Lydie DREYER, Virginie HLADKY, David PERONE, Olivier DARQUES, Alexis CORTAL, Benoît BETCHEN, Virginie CARPENTIER, Philippe TRICOT, Guillaume OBAJTEK, Emmanuelle GRYSON, Mehla MAMMARI, Antoine LEMAIRE, Elsa SALADIN, Cécile PUJOL, Vincent FOUCKE, Delphine SOULIER, Sylvie RAISSIGUIER, Mathieu SMAGGHE, ...

Je remercie aussi les membres et amies de l'association *Image & métaphores*, Sylvaine MARRIAU, Anne VINCENT, Maryse MICHEL, et bien évidemment Carole MOREL, pour avoir donné de leur temps et de leur enthousiasme à cette entreprise mouvementée.

Et aussi Emmanuel VANHOVE, Éric LEGRAND, Gérald DUMONT, Edwige CHIROUTER, Jean-Pierre BASTIEN, Yves de PERETTI, Catherine BELKOJDA, Sabine LENK, Gérard HALIMI, Marc LAMBERT. Ainsi que les amis parisiens venus me donner un coup de main bénévole à Lille, tels Charles HYNH, Éric MARION, Pascal PROVOT, Serges GUEZ, Yves LEGALL, et Martine BREHERET.

Claude HUSSON et Christian DEPAY du Centre National d'Enseignement à Distance (CNED), Jean-François PETIT (Sté Manganelli), René DAULMERIE (Sté Daulmerie), Pascal DELACOUR (Sté IEC), Frank VERPILLAT (Sté Fast Ever), Pascal VEILAND (La 5), Dominique PETIT (France 3), Anne MORTIER (La Fnac), Roberto LUCIAGUE (CNSAD), Patrice VEERMERSCH (C9 Télévision), Alain CADET (C.R.D.P.), Élisabeth CHABOT (C.N.T.), Jean-Pierre MICQUEL, Jacques RENAUD, Jérôme BETRANCOURT, Christine LANGRAND, Jean PACHALCZYK, Gilles DEFACQUE, Yves BOUTRY, Hugues ROUGERIE, Bruno DELMOTIEZ, Patrick MAENHOUT, Olivier DE NESLE, Olivier BOISCHOT, Richard GIÉLÉ, Pierre JACOBS, Alain SOUFFI, Alain COOL, Gérard BERT, etc., pour leur précieux concours relationnel et/ou technique.

Un grand merci à ces remarquables interprètes qui ont charmé plus d'une fois mon regard : Michel BAUMANN, Philippe NOËL, Christophe MALTOT, Frédéric CUIF, Laurent NATRELLA, Jean-Damien BARBIN, Sylvie LAPORTE, Jenny ALPHA,

Luce MOUCHEL, Odile COHEN, Sandy OUVRIER, Guy-Pierre COULEAU, Frédéric PELLEGEAY, Émile ABOSSOLO M'BO, Christian HECQ, Catherine BERRIANE, Hervé FURIC, Pierre CASSIGNARD, Christian BLANC, Bernard FREYD, Nathalie NELL, Christèle WURMSTER, William MESGUICH, Nathalie GRENAT, Cyril ROBICHEZ, Catherine ROUGELIN, Serges VALETTI, Didier KERSTEN, Muriel GORIUS, Benoît GUIBERT, Hugues MARTEL, Valérie DABLEMONT, Françoise DANELL, Pascal DECOLLAND, Matthieu MARIE, Bernard YERLÈS, Philippe LABONNE, Catherine MESGUICH, Sophie CARRIER, Sarah MESGUICH, Isabelle COULOMBE, et beaucoup d'autres encore. Un remerciement tout spécial à Sophie BOURDON.

Je remercie également le personnel permanent ou intermittent du Théâtre National de Lille, pour l'expérience vivante construite et partagée ensemble durant sept ans, et en particulier Dominique LOUIS, Sohrab KASHANIAN, Liliane NATAF, Violette BELKADI, Fabienne LOTTIN, Yannic MANCEL, Valérie GAUTHIER, Christophe DESHOULIERE, Olga KRAJKA, Xavier MAUREL, Franck GUINFOLEAU, Luc TOSSANI, Xavier JACQUOT, Jean-Christophe FOURNIER, Louis FLIPO, Christophe DELFORCE, Christine SION, Marie-Claude DETROY, Verène CORCOS, Bertrand CATRY, Elsa VANDESTIEN, Michel KRAJKA, Mathieu GELLENS, Dominique VERRIER, Boudjéma KHEBICHAT, Richard KRAJKA, Serges SALBAN, Valéry DEFFRENNES, Mohamed LEBTAHI, Rabah LOUCINI, Carole CADART, Claudine CAIGNET, Patrick MÉEÜS, Agnieszka ZGIEB, Virginie WELSCH, Grégory VANDAELE, Jean-François DELVIN, Coralie MORICE, Jean-Pierre KOSINSKI, Guy LERMINIER, Bruno PILATE, Laurence MAYELLE, Marie-France CARRON, Sylvette VANDESTIEN, Marielle LEMARCHAND, Pierre-Yves LENOIR, ALPHA, Gregory VANDAËLLE, Ahlam FERTAKH, Sabine DEBRUYNE, Caroline DETROY.

Je tiens aussi à remercier pour leur aide spécifique dans la conduite de ce travail Xavier de la TRIBONNIERE, Hervé MASSEZ, Pierre LELONG, Marie-Claude ROSSI, Pierre-Yves STEELAND, Catherine VEROONE, Éric LEDIEU, Hervé BOUDON, Édmonde RAZAFIMAHALEO. Et André G., Lee, Louise, Eckhart, Gilles, Annick, Éric, Daniel, Geoffroy, Yvan, Véronique, André, Jean-Pierre, Arnaud.

Pour conclure, et en remontant encore brièvement dans le passé, je souhaite remercier les enseignants-chercheurs de l'Université-Paris 3, dont les professeurs Jacques AUMONT, Michel COLIN, François JOST, Francis VANOYE, Jean ROY, et le romancier/plasticien et cinéaste Alain FLEISCHER (dont le cours sur la photographie et celui sur les critères permettant d'attribuer à un film éthologique ou ethnologique un statut de preuve scientifique m'ont beaucoup marqué). Ainsi que les professeurs Georges BANU, Patrice PAVIS, Richard MONOD pour leur érudition, leur gentillesse et leur ouverture d'esprit, et Michel VINAVER pour son cours minutieux et sensible d'analyse textuelle et dramaturgique *La parole et l'action* (consacré aux« fulgurances » de l'écriture des grands maîtres des répertoires classiques et contemporains).

Sans oublier Henri ALEKAN à l'humilité, au talent et à la gentillesse inoubliables, ainsi que Chantal ACKERMAN, Delphine SEYRIG et Jean-Claude CARRIERE pour un fructueux stage de préfiguration de la FEMIS en 1986.

Et enfin Henri LABORIT et Edgar MORIN dont les livres et les nombreux dialogues chaleureux (avec le premier dans son Laboratoire d'Eutonologie de l'Hospital Boucicault à Paris) ont joué un rôle important dans ma vie à la fin des années 70.

Il ne serait pas envisageable de conclure cette (longue) liste de remerciements sans remercier Monsieur Pascal LEVEL et Monsieur Mohamed OURAK pour leur précieuse sensibilité sociale à être proche de leur personnel valenciennois.

Enfin, tous ceux, amis, collègues, que je ne peux citer, qui m'ont soutenu et encouragé par un mot, une poignée de main, un sourire.

Table des matières

Remerciements **5**

Introduction générale **21**

Chapitre 1

Mondes du spectateur et spectacle du monde **27**

1.0. Avant-propos 27

1.1. La construction du « spectateur » 28

1.1.1. La thèse cognitiviste de la représentation 28

1.1.1.1 Bref panorama 28

1.1.1.2. Une grille de lecture objectiviste 33

1.1.1.2.1. Le degré zéro de la représentation 33

1.1.1.2.2. Premier degré de la représentation : la proto-représentation 34

1.1.1.2.3. Second degré de la représentation : la catégorisation 34

1.1.1.2.4. Troisième degré de la représentation : la représentation « détachée » 35

1.1.1.2.5. Quatrième degré de la représentation : les métareprésentations 37

1.1.1.3. L'émergence métareprésentationnelle 39

1.1.1.3.1. Métareprésentations comme « propre de l'homme » ? 39

1.1.1.3.2. Auto-référence biographique et langage 43

1.1.2. La thèse alternative de l'enaction 46

1.1.2.1. Une coexistence provisoire des théories 46

1.1.2.2. Deux expérimentations 48

1.1.2.2.1. Le guidage de l'action comme vision 48

1.1.2.2.2. L'exemple de la perception des couleurs 49

1.1.2.3. De l'état de débutant aux automatismes qualitatifs de l'expert 50
1.1.2.3.1. Mise en place des boucles de perception-action.....50
1.1.2.3.2. Micromondes automatisés et micro-ruptures 52
1.1.2.4. Données neurologiques : un couplage oscillatoire complexe.....54
1.1.2.5. Point de vue et sens du moi.....55
1.1.2.5.1. Inutilité du moi pour la cognition.....55
1.1.2.5.2. Couplage entre objectivisme et subjectivisme.....56
1.1.2.5.3. A.I.....59
1.1.2.5.4. Unicité virtuelle et fragmentation du moi.....60
1.1.2.6. Quel moi sans moi ?.....62
1.1.2.7. Conclusion.....64
1.1.3. Structuration cognitive phylogénétique 65
1.1.3.1. Niveaux-structure d'organisation générative du cerveau.....66
1.1.3.2. Sensations de plaisir et de douleur.....71
1.1.3.3. Les états de résonance émotionnelle et la raison.....74
1.1.3.4. Niveaux et états de conscience.....77
1.1.3.5. Conclusion.....81
1.2. La construction du spectacle.....82
1.2.0. Avant-propos.....82
1.2.1. Signes et traces 83
1.2.1.1. Introduction : art et vie 83
1.2.1.2. Corpus de définitions.....84
1.2.1.3. Le document.....86
1.2.1.4. Une pyramide sémiotique.....89
1.2.1.5 . Processus de communication analogique et digital 93
1.2.1.6. Dialogue homme/machine.....96
1.2.1.7. Quelques processus d'influence.....98
1.2.2. Une communication humaine médiatisée : l'absence-présence cinématographique...
.....102
1.2.2.1. Un art de la reproduction bi-dimensionnelle motorisée (perspective historique)
.....102
1.2.2.2. Potentialités cinématographiques.....105

1.2.2.3. Codes de lecture....108
1.2.2.4. Mimésis et non représentation....112
1.2.2.5. Objectivité, subjectivité, temporalité....113
1.2.2.6. Quelques données auditives....114
1.2.2.7. Image, cinéma et télévision....115
1.2.3. La construction du sens dans la communication théâtrale....118
1.2.3.1. Données générales : du théâtre comme métacommunication biologique....118
1.2.3.2. Du modèle de l'orchestre à l'autopoïèse théâtrale....121
1.2.3.3. Résonance et synchronie....126
1.2.3.4. Une expérience quantique....130
1.2.3.5. Conclusion....133
1.2.4. De la présence-absence théâtrale à l'absence-présence audiovisuelle....134
1.2.4.1. Concept de fidélité....134
1.2.4.2. Présence du spectateur et du réalisateur-spectateur....137
1.2.4.2.1. L'ouverture de l'écoute....137
1.2.4.2.2. La théorie distanciatrice....141
1.2.4.2.3. La distanciation empathique....150
1.2.4.2.4. Être présent au présent....156
1.3. Conclusion du chapitre....173

Chapitre 2
Processus de captation et représentation de type hétérotrophe....175

2.1. Une expérience humaine : (La Métaphore) 1991-1998....175
2.1.1. Préliminaire....175
2.1.2. Liminaire....176
2.1.3. Le « Grand Principe » du Pôle vidéo : tout filmer !....180
2.1.3.1. Les captations hétérotrophes....182
2.1.3.2. Expériences plus élaborées de couplage des temporalités théâtrales et audiovisuelles....185
2.1.4. Contexte relationnel humain....185
2.1.4.1. Un travail « sans filet »....185

2.1.4.2. L'« implosion » partielle de l'été 95 et ses causes....187
2.1.4.3. Choix des objecteurs....189
2.1.4.4. Une autarcie financière coupée des réalités....190
2.1.4.5. Quelques considérations d'ordre privé sur une relation psychologique complexe....193
2.2. La captation et ses enjeux en termes de fidélité....195
2.2.0. Préambule....195
2.2.1. Principe théorique....195
2.2.1.1. Champ théorique de la captation....195
2.2.1.2. Action théâtrale et représentation....197
2.2.2. Dispositif de captation....199
2.2.2.1. Délimitation du champ de la réflexion....199
2.2.2.2. Points forts essentiels du dispositif....200
2.2.2.2.1. Descriptif des caractéristiques principales....200
2.2.2.2.2. L'espace visuel fragmenté de l'attente et du désir....202
2.2.2.2.3. Le champ sonore unificateur....205
2.2.2.3. Limitations inhérentes à la captation : le réalisateur esclave du metteur en scène....205
2.2.2.3.1. Asservissement au temps du spectacle (I)....206
2.2.2.3.2. L'asservissement aux lumières du spectacle....207
2.2.2.3.3. Asservissement à la topologie spatiale du spectacle (salle incluse)....208
2.2.2.3.4. Asservissement au temps du spectacle (II)....210
2.2.2.3.5. Asservissement à un dispositif de captation limité et rigide....211
2.2.2.3.6. Asservissement au temps du spectacle (III) : l'expulsion aléatoire d'un « hors-champ signifiant »....213
2.2.2.3.7. Asservissement du réalisateur à son dispositif....216
2.2.2.4. Conclusion : « Captation = punition ! »....217
2.2.3. Le spectateur cognitif de la captation....217
2.2.3.0. Préambule....217
2.2.3.1. Multiples usages de la captation pour les participants co-auteurs du spectacle....218
2.2.3.1.1. Points de vue sur la représentation....218

2.2.3.1.2. Différentes utilisations simultanées....219
2.2.3.1.3. Utilisations de la captation à des fins professionnelles....219
2.2.3.1.4. Utilisation de la captation à des fins personnelles : marquage affectif .221
2.2.3.1.5. Conclusion....224
2.2.3.2. Usages de la captation comme trace et archive anthropo-socio-culturelle....225
2.2.3.3. Attentes du public de la captation en tant qu'œuvre audiovisuelle....227
2.2.3.3.1. Être surpris avec ce que l'on connaît....227
2.2.3.3.2. Double point de vue sur le spectacle et sa représentation....228
2.2.3.3.3. Mille et une reconstructions mentales....228
2.2.3.4. Captations, diffusions télévisuelles, direct événementiel unique....230
2.2.3.5. Fiabilité de la captation, multiréférentialité et postérité....231
2.2.3.6. Autopoïèse théâtrale et captation audiovisuelle : un choix de civilisation....234
2.3. Dispositifs de captations d'archivage à (La Métaphore)....235
2.3.0. Avant-propos....235
2.3.1. Questions préalables....236
2.3.2. La formation d'un regard : modélisation mentale déambulatoire....238
2.3.2.1. La recherche précise et rigoureuse des points de vue....238
2.3.2.2. Des limites incompressibles....242
2.3.3. Préparatifs techniques à « l'épreuve du temps réel »....243
2.3.3.1. Prise de son....243
2.3.3.2. Prises d'images....244
2.3.3.3. Un langage audiovisuel réduit....247
2.3.4. Dans l'œil du cyclone du temps réel....249
2.3.4.1. Synchronicité....249
2.3.4.2. Limites restrictives à l'écriture audiovisuelle en temps réel....252
2.4. Résultats expérimentaux....254
2.4.1. Dispositif basique frontal mono-caméra....254
2.4.1.1. Trace en plan large fixe....254
2.4.1.2. Trace panoramiquée/zoomée....255
2.4.1.2.1. Marie Tudor....256
2.4.1.2.2. La Seconde Surprise de l'Amour....257
2.4.1.2.3. Une Vie bouleversée....259

2.4.1.3. Conclusion....261
2.4.2. Dispositifs basiques frontaux multi-caméras....262
2.4.2.1. Deux caméras indépendantes....262
2.4.2.2. Caméras couplées....263
2.4.2.2.1. Dispositif générique pour « tout filmer »....263
2.4.2.2.2. Absence de post-production....266
2.4.2.2.3. Diffusion sur cassettes VHS....267
2.4.2.3. Caméras couplées avec « enregistrement divergé » d'une caméra....268
2.4.2.3.1. Principe....268
2.4.2.3.2. Pertinence en terme de fidélité....269
2.4.3. Ecriture scénique et réécriture audiovisuelle....270
2.4.3.1. Gibiers du temps....271
2.4.3.2. Mithridate....272
2.4.3.3. Le Désespoir tout blanc....275
2.4.3.4. Hamlet....278
2.5. Conclusion....282

Chapitre 3

Processus d'enregistrement de type « recréation »....285

Préliminaire....285
3.0. Liminaire : la question centrale de l'absence ou de la présence du spectateur théâtral .286
3.1. « L'auto-représentation » de Daniel MESGUICH....289
3.1.1. Le « Spectacle du refoulement » et ses sources....291
3.1.2. Du théâtre comme catharsis....297
3.1.3. Vices et vertus d'un metteur en scène de théâtre....299
3.1.3.1. Le triomphe et le partage de l'imaginaire....299
3.1.3.2. Mise en scène....302
3.1.3.3. Choix des acteurs....304
3.1.4. Les « mondes impossibles »....306
3.1.5 Conclusion....308
3.2. Fondements théoriques d'un enregistrement de type recréation....308

3.2.1. L'élimination du public....309
3.2.2. Limites de la recréation....311
3.2.3. La simulation de captation....313
3.3.Resultats expérimentaux....316
3.3.1. La Seconde Surprise de l'Amour....316
3.3.1.1. Un spectacle peut en cacher un autre....316
3.3.1.2. Absence de préparation spécifique....319
3.3.1.3. Difficultés de tournage imprévues....320
3.3.1.4. Mise en place d'un nouveau dispositif de tournage....324
3.3.1.5. Imprévu de dernière minute....326
3.3.1.6. Une post-production reposante mais décevante....327
3.3.1.7. Bilan....328
3.3.2.Marie Tudor....330
3.3.2.1. Choix d'un dispositif et d'un réalisateur....330
3.3.2.2. Fabrication de la recréation....333
3.3.2.3. Un cas de « haute-trahison » de la temporalité théâtrale....335
3.3.2.4. Conclusion : quelle trace du spectacle ?....337
3.3.3. Ann Boleyn : « le Spectacle du refoulement »....339
3.3.3.1. Une expérience inédite et temporellement contextuelle....339
3.3.3.2. Veto au projet de couplage des répétitions avec une diffusion audiovisuelle en léger différé....341
3.3.3.3. Couplage du « dire au faire » et « du faire au dire »....342
3.3.3.4. Dispositif d'enregistrement des répétitions....343
3.3.3.5. Une expérience savoureuse sur une trame fictionnelle de souffrance....345
3.3.3.6. De la trace des répétitions à celle des représentations....347
3.3.3.7. Possibilité d'une « simulation » du public ?....348
3.3.3.8. Entre théâtre et cinéma (trace et œuvre)....350
3.3.3.9. Le raffinage de la trace simulée de l'autopoïèse théâtrale....352
3.3.3.10. Diffusion....356
3.3.4. La recréation (qu'on ne connaîtra jamais)....358
3.3.5. Bérénice....360
3.3.5.1. Champ contextuel de l'enregistrement des répétitions et du spectacle....360

3.3.5.2. Déphasages en série....361
3.3.5.3. Un rêve de Bérénice....368
3.3.5.4. Un projet à 2 étages : simulation de captation et recréation numérique....371
3.3.5.5. 1er étage : la préparation de la simulation de captation....372
3.3.5.6. Tournage....376
3.3.5.7. Un « blocage d'émission sonore »....378
3.3.5.8. Montage....379
3.3.5.9. Mise en perspective de l'expérience....380
3.3.6. Conclusion....382
3.4. Conclusion du chapitre....384

Chapitre 4

La voie médiane de la multicaptation documentaire à méta-découpage....389

4.1. introduction....390
4.2. Principes théoriques....397
4.2.1 La multicaptation....397
4.2.1.1. Définitions et finalités des documents....397
4.2.1.2. Enregistrement de multiples représentations....399
4.2.1.3. Multiplication virtuelle des points de vue par la technique du « méta-découpage »....400
4.2.1.4. Une temporalité audiovisuelle « élargie »....402
4.2.2. Bilan et pertes....403
4.2.3. Durées et coûts....408
4.3. Résultats expérimentaux....410
4.3.1. Folie Ordinaire d'une Fille de Cham....410
4.3.3.1. Un projet artistiquement et humainement enthousiasmant....410
4.3.1.2. Un tournage riche d'expériences....413
4.3.1.3. Enseignements et surprises du montage....414
4.3.1.4. Un réalisateur invisible ?....416
4.3.1.5. Limites techniques du dispositif de multicaptation....418
4.3.1.6. Une collaboration fructueuse mais sans lendemain....419

4.3.2. Titus Andronicus 421
4.3.2.1. Présentation du spectacle 421
4.3.2.2. Enregistrement de traces multiples avec multidécoupage 425
4.3.2.3. Un travail instantané de co-production en équipe 431
4.3.2.4. Raffinage minutieux de traces enregistrées 438
4.3.2.5. Dialogue des écritures théâtrale et audiovisuelle 442
4.3.2.6. Quelques difficultés de transposition 445
4.3.2.7. Bilan 448
4.3.3. Autres projets 450
4.3.3.1. Flandrin Acteur 450
4.3.3.2. Boulevard du boulevard 452
4.4. Conclusion du chapitre 455

Conclusion générale 459

Références bibliographiques 477

Index des illustrations 497

Index des tableaux 501

Introduction générale

Depuis la première confrontation internationale de films de théâtre « Caméras/Théâtres », suivie par 25 000 spectateurs, organisée à Paris par Alain CROMBECQUE et l'équipe du Festival d'Automne d'une part et de l'autre la section "Théâtre moderne" du Groupe de recherches théâtrales et musicologiques du C.N.R.S. du 9 au 22 novembre 1977, la nécessité de produire des traces audiovisuelles, de rendre hommage et de transmettre, de témoigner d'une expérience vécue arrive lentement à maturation. A travers différents dispositifs, et comme l'écrivit alors de manière prémonitoire Denis BABLET, « *il s'agit encore de confronter, de ne pas cesser de témoigner, à travers l'image, de la vitalité concrète du théâtre, de ses processus, de ses pouvoirs, de son universalité dans la différence. A partir de là il s'agit, enfin, de souligner comme allant de soi la nécessité d'archives audiovisuelles du théâtre, qui ne constituent point un dépôt mort, comme la plupart de nos musées, mais, mieux qu'une mémoire, le moyen d'une pénétration vivante de la matière théâtrale* » [BAB 77][1].

Pourtant, selon le mot de Jean-Luc GODARD, qu'est-ce qu'un cinéaste sinon un « *chargé de recherche au musée de l'Homme* »[2] ? D'emblée, le cinéma se voit inscrit par le mot

1 [BAB 77] BABLET D., « Images et présences I », Festival d'Automne 1977, in : LEONARDINI J.P., COLLIN M., MARKOVITS J., *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Editions Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982, page 134. Disponible à l'adresse suivante : http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1982ouvr/ctba134.htm

2 Plus exactement, la réflexion de Jean-Luc GODARD (1959), émise au moment de la sortie de *Moi, un noir* de Jean ROUCH, est la suivante : « *Chargé de recherche au musée de l'Homme...Existe-t-il une plus belle définition du cinéaste* ? »
cité par [KER 88] KERMABON J., « La Tribu des Ethnologues-Cinéastes », in *Les théories du cinéma aujourd'hui*, CinémAction, n° 47, dossier réuni par Jacques KERMABON, Éditions Cerf-Corlet, 1988, page 129.

« musée » dans une catégorie temporelle précise, celle du passé. Alors que le théâtre, à l'inverse, ne s'inscrit que dans le seul présent de la relation à l'autre : « *le théâtre, c'est en effet toujours la présence d'un être vivant devant moi, l'acteur qui vit dans une durée et un espace qui sont aussi les miens* » [PAV 00][3]. Dans ces conditions, comment donc filmer le théâtre ? Comment élaborer un *document* audiovisuel à partir d'un spectacle vivant et qui lui soit « fidèle » ? Et, de quel type de **fidélité** peut-il s'agir ?

A propos du théâtre, le metteur en scène Claude REGY [REG 91][4] écrit encore : « *On montre sur scène une matière invisible, qui se tisse entre des personnes. Les cerveaux, informés par l'ouïe, la rétine, ont cette faculté de pouvoir être impressionnés au-delà de l'information, mais peut-être que la pellicule ne le peut pas. La matière du spectacle est totalement imaginaire et généralement non photographiable* ». Et quelques pages plus loin, il ne craint pas, d'une certaine façon, de se contredire : « *En résonance, j'entends un fou dans un film de Tarkovski, un solitaire. Je l'entends dire - je lis le sous-titre : « Les sentiments inexprimés sont inoubliables ». Et peut-être pendant ce film - Nostalghia - en regardant la manière dont sont photographiés les lieux je me suis défait de la grossièreté du théâtre* ». Cette « oscillation » est symptomatique de l'ambiguïté régnant tout à la fois entre ces deux arts, et en particulier à propos de l'enregistrement de *traces* du « phénomène théâtre ».

Pourtant, comme l'écrit le sémiologue Patrice PAVIS [PAV 96][5]], « *la vidéo restitue le temps réel et le mouvement général du spectacle. Elle constitue le médium le plus complet pour réunir le plus grand nombre d'informations, en particulier sur la correspondance entre les systèmes de signes et entre l'image et le son. Même filmé avec une seule caméra depuis un point fixe, l'enregistrement vidéo est un témoignage qui restitue bien l'épaisseur des signes et permet à l'observateur de saisir le mode de jeu et de garder le souvenir des enchaînements et des usages des divers matériaux* ». Mais est-ce bien suffisant pour fonder une véritable **fidélité,** tant au niveau du « message » qu'à celui de la « relation » qui l'imbibe de toutes parts ?

3 [PAV 00] PAVIS P., *Voix et images de la scène. Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, page 203

4 [REG 91] REGY C., *Espaces perdus*, Éditions Plon, Lonrai, 1991, pages 158-161.

5 [PAV 96] PAVIS P., *L'Analyse des spectacles*, Éditions Nathan, Paris, 1996, page 90.

Pour répondre à cette question, et examiner si le *document* qui en résulte peut répondre d'une quelconque manière à un cahier des charges précis, **la grille d'analyse de l'esthétique n'est pas utilisée**. De multiples études et analyses brillantes ont déjà été produites sur chacun de ces deux arts, et sur certaines de leurs relations. Par contre **l'approche cognitiviste,** venant s'inscrire dans les Sciences de l'Information et de la Communication, a été beaucoup moins empruntée, parce que plus récente.

C'est la voie qui est suivie dans cette thèse. Il s'agit en effet, dans une approche constructiviste qui s'intéresse au processus « ouvert » de la communication, d'examiner la grande boucle du Sens qui, de l'alliance nouée entre la scène et la salle, aboutit finalement, après de multiples transformations, « réductions » et ramifications nouvelles à travers le filtre des codes de la représentation audiovisuelle, au téléspectateur, à celui pour lequel le spectacle n'est pas intentionnellement *destiné* à l'origine, « intrus » assigné de ce fait dans un rôle irréductible de voyeur, malgré un fauteuil confortable construit à sa (dé)mesure imaginante.

S'agissant des rapports théâtre-cinéma, ce travail ignore délibérément les textes théâtraux adaptés à l'écran, dès lors qu'il n'existe pas de version scénique associée préalable ou ultérieure. Ces *documents* ont déjà fait l'objet d'une littérature particulièrement abondante dans le cadre de la critique esthétique du siècle écoulé. Les dispositifs de captation singuliers, spécifiquement élaborés comme prototypes ou comme « installations » pour des espaces scéniques multiples ne sont également pas traités. Non plus que les tentatives d'hybridation du virtuel dans le théâtre et du théâtre dans le virtuel (les rapports de la vidéo et du théâtre au sein même d'un spectacle audiovisuel, les « installations », les utilisations d'Internet, etc.). Sont par contre proposées quelques pistes sur les usages appropriés et recommandables de chaque type de *trace*, en fonction des différentes catégories de spectateurs potentiels : du collaborateur de l'aventure du spectacle à celui qui a déjà assisté au spectacle, de celui qui est vierge de toute information préalable à celui qui n'ayant pas assisté à la représentation théâtrale, en connaît pourtant déjà des fragments (texte, critiques, acteurs, metteur en scène, etc.).

Sur l'échiquier des combinaisons « théâtre/cinéma », une expérience de 7 années, inédite en France, s'est vue permise par l'évolution contemporaine des techniques au sein du Théâtre National de Lille: un pôle vidéo, un « cheval de Troie audiovisuel », intégré au sein d'une

« forteresse théâtrale »[6]. Cette expérience atypique, pourtant « interdite » dès sa naissance en 1991 par le Ministère de la Culture[7], fut rendue possible par les intentionnalités convergentes du directeur du théâtre Daniel MESGUICH, et de l'auteur de ces lignes. Béatrice PICON-VALLIN résume la situation de la dernière décennie : « *pour le théâtre, la première approche est celle de la mémoire du spectacle et les réactions sont partagées.* [...] *La nécessité de conserver des traces du spectacle semble douteuse pour certains* [...] *D'autres - et depuis la fin des années 70* [...] *aux USA, en Italie, en Allemagne - prennent en charge leurs images (promotion, documentation, information, archivage, mais aussi autocontrôle dans le processus de répétition, voire création). La tendance s'étend à la France : ainsi Daniel Mesguich, au théâtre de (La Métaphore) à Lille, où l'équipe de création comporte un réalisateur, trois cadreurs et deux ingénieurs du son, enregistre tout - répétitions, spectacles, entretiens -, diffusant sur un canal local et produisant même des cédéroms* ».

Le premier chapitre est centré - dans sa première partie - sur une tentative de « compréhension de la compréhension » du spectateur humain, à l'aide de données, de théories et de concepts disponibles en sciences cognitives. Ce détour est utile pour envisager « l'objet d'étude », dans toute sa globalité complexe (c'est-à-dire à travers le plus grand nombre de niveaux d'organisation) tout autant que dans quelques-uns de ses particularismes subtils.

Après avoir rappelé quelques concepts de l'approche sémiotique de décodage des signes du monde phénoménal, procédé à l'examen du concept de *document* dans ses diverse acceptations et finalités possibles, présenté le processus cinématographique dans ses spécificités, l'attention est ensuite centrée sur la singularité du processus communicationnel théâtral, en particulier dans son aspect relationnel, et sur ses possibilités de recréation **fidèle** à l'écran.

Le second chapitre explore, à travers les dispositifs d'enregistrement en direct et « sur le terrain » de l'acte théâtral (« captation »), la « fracture temporelle » générée par la mise en relation de l'audiovisuel aux racines « positivistes » marquées et du spectacle vivant, envisagé

6 [PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre, Études et témoignages réunis et présentés par*, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997, page 18. Tableau cependant approximatif et trop « idyllique » comme nous le verrons bientôt.

7 Lequel apporte la moitié du subventionnement du théâtre. Par lettre du responsable de la Direction Théâtre du Ministère de la Culture en 1991 adressée à Daniel MESGUICH et au co-directeur André GUITTIER, il fut interdit à ceux-ci d'utiliser l'argent public des subventions de (La Métaphore) pour tourner des images, même à fin « d'archives ». Le Ministère a révisé son attitude deux ans plus tard, notamment par la création du Centre National du Théâtre (très ouvert à l'audiovisuel), ainsi que par la prise en compte conjointe de la possibilité de constituer une *« mémoire »* du théâtre rendue économiquement possible par l'évolution des techniques audiovisuelles.

comme processus auto-organisationnel. Sont examinés sur les plans théorique et pratique les différentes méthodes qui se sont élaborées depuis un demi-siècle pour tenter de « réduire » cette fracture.

Le troisième chapitre traite, non plus d'une forme d'enregistrement qui génère *en temps réel* des traces contextuelles et immédiatement déchiffrables de l'événement théâtral dans sa globalité (mais plus ou moins dégradées, lacunaires, et aléatoires), mais de celle qui a trait à la recréation « en laboratoire » et *en différé* de la seule fiction scénique séparée de son public. Cette dissection se voit contrebalancée par la possibilité du déploiement complet de l'éventail des codes du langage audiovisuel, « bridé » dans le dispositif de captation précédent.

Avec le quatrième chapitre est proposée une voie originale à mi-chemin de la « captation » et de la « recréation », voie *documentaire* qui emprunte à la première nommée l'enregistrement du processus théâtral dans ses interactions scène/salle (mais à travers de multiples représentations filmées minutieusement selon plusieurs découpages distincts), et à la seconde avant tout une large part de sa post-production, en particulier un montage long et minutieux. Le but poursuivi étant alors de générer une trace audiovisuelle créative et **fidèle** tant au processus *relationnel* d'un événement théâtral particulier qu'à «l'œuvre » qui s'y insère.

Ce modèle générique d'enregistrement du spectacle vivant est, me semble-t-il, à même de susciter tout autant la constitution d'une « mémoire théâtrale », témoin **fidèle** du processus relationnel de l'échange scène/salle, que l'indispensable création liée aux nécessités d'une transposition audiovisuelle artistiquement convaincante à un coût raisonnable.

Mondes du spectateur et spectacle du monde 1

1.0. Avant-propos

Un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant associe, avant toute chose et d'une manière spécifique, deux groupes d'humains : d'un côté, acteurs et spectateurs de théâtre, de l'autre spectateurs d'images et de sons organisés sous forme sensible. C'est de l'interaction entre ces groupes et/ou ces individus que jaillit le sens. L'accent est donc mis dans la première partie de ce chapitre sur l'individu en tant que structure cognitive. En premier lieu dans l'étude de ses capacités représentationnelles. Puis dans le processus de couplage structurant et structurel de l'organisme avec son environnement, par l'intermédiaire d'un bouclage incessant de ses actions et de ses perceptions, constitutif d'un monde toujours singulier. Enfin est examinée la structuration cognitive phylogénétique du cerveau tri-unitaire humain, déterminante pour avancer dans la compréhension encore balbutiante des mécanismes du fonctionnement du corps et des fondements de l'imaginaire.

La seconde partie de ce chapitre est dévolue à l'étude des processus nécessaires à la production des œuvres esthétiques médiatisées (audiovisuel) ou partagées (théâtre), qui fondent dans leur vécu propre des relations intersubjectives et sociales prégnantes, sous l'angle particulier du croisement et de la mise en résonance de plusieurs intentionnalités. Sont d'abord présentés, dans une perspective constructiviste, quelques concepts de l'approche sémiologique

de décodage des signes du monde phénoménal retenue en sciences de l'information et de la communication.

Après l'examen du concept de document, s'ensuit une présentation du processus audiovisuel et de ses spécificités, principalement dans le régime fictionnel déterminé par le mode référentiel cinématographique. Le processus communicationnel théâtral « présentiel » est ensuite défini dans son irréductibilité propre, selon divers éclairages successifs.

Sont abordées les interrogations liées à la transposition partielle du second dans le dispositif re-créateur du précédent. De la traduction d'une *présence* théâtrale dans une *absence-présence* audiovisuelle. Se pose alors immédiatement la problématique essentielle de la **fidélité** de la trace produite du spectacle envers celui-ci. Quelle fidélité ? Par rapport à qui ? À la seule fiction scénique ou à l'alliance singulière et momentanée de deux groupes d'humains dans le partage de la signification ? Avec quelle finalité ?
Et surtout, quelle qualité de regard nécessite-t-elle de poser en différé et surtout en direct sur le processus théâtral ? Pour le réalisateur ? Pour le spectateur ? Ces questions conduisent à explorer par divers chemins les « états de présence » mis en jeu dans toute représentation à des degrés divers sur scène, dans la salle et en régie vidéo. C'est l'examen des états identificatoires, distanciés, et empathiques qui permet alors une compréhension plus poussée de ces phénomènes articulés par un questionnement central sur le temps.

1.1. La construction du « spectateur »

1.1.1. La thèse cognitiviste de la représentation

1.1.1.1 Bref panorama

Pour le dictionnaire généraliste HACHETTE Multimédia[8], le mot représentation désigne notamment :

« 1- le fait de représenter (qqch) par une image, un signe, un symbole

(*Une image, un signe, un symbole qui représente*)

8 Version 1998.

2- Une image fournie à la conscience par les sens, la mémoire.

3 - L'action de représenter une pièce de théâtre ».

Le dernier alinéa peut se traduire dans le cas de figure particulier du théâtre (et dans la sphère occidentale récente) par l'action finalisée de donner une forme sensorielle nouvelle à une réalité figée : le texte. Le second alinéa, même s'il n'introduit pas une distinction pourtant nécessaire entre sens et mémoire[9], est capital puisqu'il nous introduit dans la sphère de la représentation mentale, modèle « auto-organisé » hypercomplexe, unique pour chaque être humain, pour chaque spectateur, et sans laquelle théâtre et cinéma ne sauraient en aucun cas prendre et faire sens. Le premier alinéa quant à lui opère la coupure épistémologique sujet/objet de laquelle découle la dualité observateur/observé. Dans son acception systémique, il est mieux défini par Sylvie LELEU-MERVIEL selon laquelle le concept de représentation d'un système [10] concerne « *le fait de le rendre perceptible par les sens au moyen d'une image, d'un symbole ou plus généralement d'une codification* » [LEL 97][11].

Comme tout objet dans le monde, une représentation est aussi susceptible d'être représentée. Une représentation peut être primaire, secondaire, tertiaire (c'est-à-dire être une représentation représentée par une autre représentée par une autre), etc. : par exemple un photogramme de film représentant une pièce sur un mur de laquelle est fixé un miroir, lequel renvoie l'image d'un tableau. Ce dernier est une représentation tertiaire. De même, une représentation audiovisuelle représentant une représentation théâtrale de la vie est une représentation secondaire.

On pourrait naïvement s'attendre à ce que d'une représentation à l'autre la circulation du sens soit limpide et que la transposition en cascade des représentations les unes dans les autres coule de source... Il n'en est rien évidemment : dans le monde phénoménal, le sens est invariablement une construction de significations élaborée par toutes les pratiques humaines dynamiques et collectives qui le génèrent. Chaque pratique élabore les siennes, sans référentiel objectif, dans une dissémination du signifiant et du signifié au sein de l'univers complexe et diffracté des

9 Lesquels ne ressortent pourtant pas de la même temporalité : quasi-immédiateté à l'instant n'égale pas trace durable même dynamique !

10 " *Système comme objet complexe, formé de composants distincts reliés entre eux par un certain nombre de relations* " J.Ladrière, cité par [DUR 79] DURAND D. dans son ouvrage : *La systémique,* collection Que sais-je ? PUF n°1795, 1979, page 8. On pourrait ajouter à cette définition une caractéristique fondamentale : " *Système comme objet complexe, **finalisé,** et formé de composants distincts reliés entre eux par un certain nombre de relations* ". Nous y reviendrons.

11 [LEL 97]. LELEU-MERVIEL Sylvie, *La Conception en communication. Méthodologie qualité, Éditions* Hermès, Paris, 1997.

représentations. Ainsi, point de centre semble-t-il, mais un renvoi à l'infini des représentations qui se répondent et s'interpellent les unes les autres.

Alors comment construire un socle scientifique doté de quelque solidité ? Quel concept renferme donc cette notion centrale de « *représentation* » autour de laquelle toute construction de significations semble s'organiser d'un certain point de vue, quel que soit son champ d'application ? Comment avancer dans ce labyrinthe ? Dans ce dédale qui forme la trame de nos perceptions du monde ? Dans cette construction en miroirs qui se répondent et nous illusionnent à chaque instant ? N'est-il pas sage, en premier lieu, puisque tout phénomène, du moins pour nous, se réduit drastiquement à la conscience particulièrement limitée que nous en avons, de nous demander comment nous représentons-nous toute représentation ?

Le concept de représentation est ici envisagé dans une approche constructiviste comme une reconstruction singulière, toujours personnelle et unique quoique obéissant à des régularités générales subtiles, et dépendante de nos motivations, de nos capacités perceptives plus ou moins développées et de l'infinitude de nos schèmes mentaux inconscients. Cela en essayant de ne jamais perdre de vue l'essentiel, à savoir que toute représentation biologique est un processus, est une *praxis*, est un mouvement, est un flux, à l'inverse des mots, concepts et théories qui aspirent à en rendre compte et qui la simulent bien imparfaitement –voire la trahissent nécessairement- en en figeant le cours dans une linéarité rassurante mais toujours factice.

Pour aborder à la base la pyramide de la sémiose humaine (le corps considéré ici comme système ouvert producteur d'informations nécessaires à l'action sur l'environnement ou sur lui-même), mon point de départ sera constitué d'une grille de lecture objectiviste, celle actuellement légitimée par de nombreux éthologistes en matière de cognition animale. L'évolution biologique ayant la caractéristique générale de toujours s'appuyer sur des structures anciennes pour en créer de nouvelles dotées de fonctions supplémentaires qui les modulent, une brève étude comparative des fonctions représentationnelles des organismes vivants à partir des plus simples prend tout son sens.

Le concept « d'esprit », dans son acception restrictive anglo-saxonne, est très en vogue dans les sciences cognitives depuis plus d'une vingtaine d'années[12]. Cela de par son aptitude à rendre compte de plusieurs niveaux d'organisation au sein du système nerveux central. Il sera donc utilement envisagé (de manière réductionniste mais nécessaire) comme le siège des représentations mentales, elles-mêmes considérées comme fondements partiels, provisoires, et parfois à juste titre contestés de la signification. Le concept de conscience, encore flou, indéterminé[13] et problématique aujourd'hui, sera, quant à lui, provisoirement relégué à l'arrière-plan et examiné sous ses multiples formes dans une seconde étape. Considérons maintenant la thèse « objectiviste » tel que l'expose Joëlle PROUST [PRO 03][14] dans son ouvrage consacré à la cognition animale, et en premier lieu ses deux postulats :

« L'esprit est essentiellement le pouvoir de former des représentations vraies ou fausses sur le monde. En d'autres termes, c'est essentiellement parce qu'un organisme est doué de capacité représentationnelle qu'on est fondé à lui attribuer un esprit. Les états de conscience ne sont importants dans la cognition que pour autant qu'ils sont des états représentationnels.

Il est en principe possible d'identifier les états représentationnels des animaux non humains quand ils en ont. En effet, les véhicules neuronaux des représentations peuvent être déterminés, ainsi que les conditions dans lesquelles ils sont normalement activés : on peut en principe montrer dans quelles circonstances un apprentissage intervient, et quelles réponses (affectives, motrices) il entraîne ; on peut enfin montrer quelles conséquences l'activation d'une représentation peut avoir sur les autres états représentationnels de l'organisme considéré ».

Si l'on admet la pertinence du premier critère, lequel a pour défaut principal d'écarter de multiples états de conscience potentiels qui ne seraient pas solubles dans les états représentationnels, alors il nous est possible de dérouler « objectivement » une toile logique des représentations au sein du monde vivant.

12 Cf. « *La Modularité de l'esprit* » de Jerry Fodor [FOD 86] qui fonde, dans le prolongement de travaux antérieurs de l'auteur (*The Language of Thought*, 1975), le paradigme dominant « computo-représentationnel » des processus cognitifs inspiré de la logique informatique.

13 Les bases neurophysiologiques (et quantiques) dynamiques de la conscience restent en effet à ce jour totalement inconnues malgré la multiplicité des hypothèses qui visent à mieux l'appréhender, à la comprendre, voire à la nier.

14 [PRO 03] PROUST J. *Les animaux pensent-ils ?*, Bayard, 2003, page 16.

Dans ce cadre, peuvent se construire diverses acceptions possibles du concept de représentation. Comme la métaphore ou la synecdoque et dans un sens général, *« la représentation désigne toute réalité (objet, signes, images) qui entretient une relation de correspondance avec une autre réalité et se substitue à elle [...] la représentation est une propriété très générale que l'on trouve dans des objets physiques (le niveau du mercure d'un thermomètre représente la température extérieure) ou dans la cognition animale (pour le tigre, une odeur étrangère représente la présence d'un autre animal sur son territoire) et qui informe sur la chose représentée. Pour le chien de Ivan Pavlov, la cloche représente la nourriture à venir et le fait saliver comme si la nourriture était sous ses yeux. Dans un sens étroit, la philosophie et les sciences humaines ont traditionnellement utilisé le mot « représentation » pour qualifier les idées, les images et les perceptions produites par les humains* » [DOR 04][15].

En adoptant les fondements de la définition proposée par DORTIER, on peut se demander alors comment ces représentations mentales, individuelles, interindividuelles ou collectives, s'organisent entre elles ? Selon quelles lois, quels niveaux et quels degrés de complexité ? La philosophe analytique d'inspiration naturaliste Joëlle PROUST [PRO 03], dans le cadre du paradigme computo-représentationnel classique, distingue 5 niveaux représentationnels rapportés à des modes différents de traitement des données en vue d'une adaptation à l'environnement, depuis le degré très élémentaire de l'automatisme jusqu'à la production de propositions hiérarchisées aux contenus recombinables. Jean-François DORTIER [DOR 04], dans une récente synthèse multidisciplinaire des connaissances en sciences humaines concernant la cognition animale et humaine, en définit quatre. Ces grilles d'hypothèses hautement spéculatives qui se recoupent sans se chevaucher complètement, et dont l'angle d'approche diffère sensiblement, sont sans nul doute insatisfaisantes dans la logique de leur linéarité réductrice, et très lacunaires au regard de la complexité de l'organisation nerveuse des systèmes vivants. Elles ont cependant le grand mérite de tenter de dégager un chemin parmi d'autres et un horizon dans une jungle encore particulièrement impénétrable qu'il convient d'explorer par de multiples voies. Nous commencerons donc par emprunter les 5 échelons de l'échelle représentationnelle « en 3ème personne » proposée par Joëlle PROUST.

15 [DOR 04], DORTIER J.F, *L'homme, cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Éditions Sciences Humaine, 2004, page 116.

1.1.1.2. Une grille de lecture objectiviste

1.1.1.2.1. Le degré zéro de la représentation

En premier lieu, le niveau du signal automatique. Mécanisme neuronal configuré définitivement, incapable d'apprentissage, toujours chevillé dans le présent. « *La première étape qui marque l'apparition des représentations consiste dans la capacité d'extraire les régularités du monde, et de les utiliser pour contrôler son propre comportement* [...] *Ce premier degré correspond au traitement de l'information par les neurones sensoriels de l'animal doté d'un cerveau encore très élémentaire. Il reçoit une information du monde extérieur et son organisme transforme cette information (visuelle, auditive, olfactive...) en une propriété interne qui covarie avec la source d'information* » [PRO 03][16]. On remarquera au passage que c'est la discontinuité de la mesure biologique dans le temps, et elle seule, qui permet d'établir ces régularités temporelles qui constituent ces « fondamentaux » que sont les rythmes.

Jean-François DORTIER emprunte à J. VON UEXKÜLL [UEX 65][17] une description de l'univers mental de la tique, de ses capacités limitées de représentation et de perceptions (pas d'yeux, pas d'oreilles, mais odorat sensible et sens du « chaud/froid » ...) avant de conclure que sur le seul plan représentationnel : « *la "représentation interne " de la tique n'est en fait qu'un signal comparable au mercure du thermostat, qui varie en fonction de la température ambiante et déclenche ou non le radiateur, et relève de ce type de représentation. À ce stade, la "représentation du monde " d'un animal doté de ce seul système de perceptions est des plus frustes* »[18].

De manière plus générale, tous les mécanismes élémentaires du vivant covarient avec certains événements qui leurs sont extérieurs : ainsi, à un niveau primitif [LEL 03][19] « *les réseaux réflexes induisent automatiquement une réaction prédéterminée, ajustée sélectivement aux propriétés pertinentes de l'environnement sur la base de corrélations entrées-sorties rudimentaires : la sélection naturelle, comme l'ingénieur pour le thermostat, a stabilisé la*

16 [PRO 03] PROUST J., Op.cit.

17 [UEX 65] UEXKÜLL.J., *Mondes animaux et monde humain*, Éditions Gonthier, 1965 (1ère édition 1909).

18 [DOR 04], DORTIER, Op.cit., page 118.

19 [LEL03], LELEU-MERVIEL S., « Les désarrois des "Maîtres du sens" à l'ère du numérique » in : H2PTM 2003, *Créer du sens à l'ère du numérique*, Hermès Science Publications, pages 17 à 34.

covariation. L'automaticité de la réponse du processus est complète, conforme à un dispositif rigide, réglé une fois pour toutes ».

Sylvie LELEU-MERVIEL fait également remarquer que « *ce premier niveau de compétences correspond très exactement aux attributions fonctionnelles de l'informatique de base, délivrant une réponse automatique parfaitement déterministe aux données fournies en entrée, comme par exemple l'exécution d'une commande programmée dès l'appui sur la touche return* »[20].

1.1.1.2.2. Premier degré de la représentation : la proto-représentation

Joëlle PROUST postule l'existence d'un seuil décisif qu'elle caractérise comme celui de « *la première prise en compte de l'expérience acquise dans le cycle perception/action* ». Il s'agit là de la *modulation* du comportement de l'organisme vivant en vertu de l'information qu'apporte la covariation avec une modification du monde extérieur. Notons au passage qu'un système automatisé correctement asservi dispose lui aussi de cet étage proto-représentationnel. Ce début de flexibilité pour les organismes vivants dans les quelques réponses programmées aux entrées n'est rendue possible que par la création d'un « proto-passé », c'est-à-dire d'un apprentissage simple mais efficace par la capacité de mémoriser sur quelques secondes les percepts antérieurs et de réduire, de supprimer ou d'intensifier, la réponse motrice associée suivant l'intensité des stimuli utiles ou non pour la survie. Nous retrouvons là l'une des caractéristiques fondamentales du « cerveau reptilien » qui sera envisagé plus loin dans ce chapitre.

*1.1.1.2.3. Second degré de la représentation : la catégorisation_*

Grâce aux nombreux et fructueux apports de l'éthologie animale depuis quelques décennies, et en contre-pied total de la thèse de « l'automate animal » défendue au XVIIème siècle par cet immense philosophe que fut R.DESCARTES, il est aujourd'hui indiscutablement prouvé qu'un animal est capable de catégoriser par voie réflexe. Des propos de Joëlle PROUST [PRO 03] résumés par Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 03], il ressort en particulier que l'animal « *devient capable de classer des objets et événements qu'il perçoit et d'en mémoriser*

20 Même si les effets peuvent se révéler identiques, il convient de ne pas oublier, simplement, la différence fondamentale entre un système organisé dans toutes ses parties et à tous ses niveaux pour assurer sa survie et disposant donc de la propriété complexe d'auto-référence (auto-réparation, auto-reproduction, etc.) et un système machinal qui en est aujourd'hui encore démuni, parfaitement « idiot » et « stérile » de ce point de vue.

l'occurrence. Un animal parvient à tirer parti de l'expérience passée s'il est équipé pour catégoriser ses entrées perceptives afin d'agir conformément aux exigences de chaque catégorie [...] *c'est par exemple ce que fait l'araignée qui sent vibrer sa toile. Les capteurs de vibration fournissent un stimulus sensoriel ; celui-ci est analysé par un comparateur qui a mémorisé les « signatures » vibratoires des proies antérieures. L'araignée peut également garder en mémoire, en cas de prise multiple, les positions de plusieurs proies dans sa toile. Ce stade permet à l'araignée de diversifier les réponses en fonction de circonstances identifiées, mais par voie réflexe, sans possibilité de « décider » en autonomie d'une réponse parmi un échantillon de possibles. Par ailleurs, elle ne forme pas une représentation du monde sous forme d'objets indépendants : elle catégorise les perceptions de traits centrés sur sa propre réactivité, et qui occasionnent, par association, un certain type de réaction (selon qu'il s'agit de consommer ou de fuir)* ».

1.1.1.2.4. Troisième degré de la représentation : la représentation « détachée »

Alors que le contenu de la proto-représentation reste immergé dans l'action motrice, la capacité émergente de former des représentations « détachées » marque l'entrée de nombreux animaux dans un nouveau processus de traitement de l'information qui vient se surajouter et contrôler les précédents : « *au vu des connaissances actuelles, il semble possible d'affirmer que beaucoup d'animaux supérieurs possèdent des représentations ayant les trois caractères suivants : la catégorisation (identification et classement des objets), la richesse sémantique (connaissances associées à un objet) et la capacité d'identifier un objet d'après un signal extérieur* » [DOR 04][21]. Voici venu le temps de la référence externalisée et du « détachement représentationnel », caractérisés par l'appariement et la synchronisation neuronale complexe de plusieurs types de données sensorielles entrantes (couleurs, formes, odeurs, sons, etc.). Celles-ci relient ainsi diverses propriétés indépendantes à un même objet construit, avec comme résultante la création de concepts modifiables par l'expérience au sein d'une structure inférencielle, et un éventail de « sorties comportementales » beaucoup plus riche.

21 [DOR 04], DORTIER, Op.cit., page120.

La genèse des « représentations détachées » implique de la part du système cognitif animal [LEL 03 d'après PRO 03] :

*« *La condition d'évaluation : la représentation peut être vraie ou fausse, l'objet possède ou non telle propriété modale reconnue comme un invariant dans le monde.*

* *Le principe de généralité : l'entité doit pouvoir attribuer une propriété quelconque, parmi celles qui figurent dans son répertoire, à un objet quelconque.*

[...] *Les principales conditions de la représentation conceptuelle, c'est-à-dire l'abstraction, l'orientation et la représentation globale de l'espace, l'apprentissage par généralisation, la mobilisation dirigée vers un but, sont présentes chez un grand nombre d'animaux, en particulier les vertébrés. Cette étape correspond à l'apparition des premières formes de raisonnement pratique* ». S'ensuit l'hypothèse déjà connue, simple et élégante : « *la conceptualisation est la réponse apportée par l'évolution au problème de la surcharge. Un système perceptif reçoit un grand volume de données, dont une grande part est sans pertinence (bruit). Quant à la part utile (signifiante), elle ne peut l'être que si elle est correctement exploitée. Processus performant de compression, la conceptualisation convertit les données sensorielles en réduisant les entrées perceptives à des structures minimales cohérentes, permettant ainsi de schématiser* »[22].

Si comme le propose Joëlle PROUST, il y a bien « *chez l'animal (comme chez l'homme) une forme de pensée conceptuelle, qui préexiste à la pensée verbale* »[23], et si « *la conceptualisation est une vaste entreprise de réduction de l'information* », alors il est bien avéré que l'évolution complexifiante s'est une nouvelle fois manifestée par une *émergence,* sous forme de la construction d'une plate-forme innovante ouverte sur de nouveaux horizons insoupçonnés au niveau sous-jacent.

22 Processus à l'efficience relativisée dans de multiples situations : « *par exemple, un chercheur traditionnel en robotique et en intelligence artificielle va construire un robot contenant d'énormes programmes, des informations et des bases de données monstrueuses. On constate aujourd'hui, après trente ans d'expérience, que cette logique atteint rapidement des limites parce que la connaissance, la capacité de faire quelque chose, de se déplacer, est tellement contextuelle qu'un programme ne peut jamais contenir les informations permettant de prévoir toutes les éventualités* ». [MAL, DOR 03] MALLET J. et DORTIER J.F., « Comment articuler la pensée avec l'action. Entretien avec Francisco VARELA », in : [DOR 03], *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives.* Ouvrage coordonné par Jean-François DORTIER. Éditions Sciences Humaines, seconde édition 2003, page 395.

23 « *Une pensée qui opère le tri entre les données perceptives, sélectionne les dimensions importantes et oriente l'animal vers un certain comportement* » [PRO 03], Op.cit., page 50.

La question se pose également de savoir si cette aptitude à catégoriser, dans le but d'accroître les possibilités d'action sur un environnement dans lequel rien n'est jamais acquis, est aussi mobilisée en fonction de stimuli passés et mémorisés. En d'autres termes, n'est-ce donc seulement qu'en présence d'un objet donné que l'animal voit ses représentations activées ? Jean-François DORTIER par exemple, comme bon nombre de chercheurs, semble le penser. La proposition inverse dans certains cas me paraît pourtant plus probable : une représentation mentale simple d'un animal de la classe des proies recherchées ne pourrait-elle pas, par exemple, être associée à la recherche de nourriture d'un prédateur ? Lorsqu'un chien est capable d'effectuer des dizaines de kilomètres pour retrouver le maître qui l'a abandonné, une représentation mentale n'est-elle pas là aussi en œuvre pour guider l'action ? Sans même parler de l'activité onirique de nombreuses espèces d'animaux évolués lors des phases de rêve paradoxal.

Ainsi donc, il faut à mon sens se représenter ce troisième niveau de complexité des représentations catégorielles comme un continuum dynamique, déjà varié, variable et évolutif, en interaction permanente avec les niveaux sous-jacents des proto-représentations et catégorisations qu'il contrôle et régule via des circuits et des mécanismes aisément repérables ou beaucoup plus subtils, substrat indispensable de la couche de représentation du niveau supérieur. Dans le cadre de la recherche scientifique, « *il ne paraît plus aberrant, comme cela pouvait encore le sembler il y a seulement vingt-cinq ans, d'avancer que les animaux non langagiers ont eux aussi des images mentales, qu'ils ont des émotions et des expériences qualitatives du monde* » [PRO 03, p.177].

1.1.1.2.5. Quatrième degré de la représentation : les métareprésentations

Chez le genre humain, posséder un concept explicatif, explicite, et autoréférenciel de soi comme le « je » suppose l'aptitude à créer des métareprésentations du type : « je fais ceci » ou bien « il a fait cela ». Au niveau de la phylogenèse, *« comment, dans les quelque 5 millions d'années qui séparent l'homme moderne de l'ancêtre primate commun, ces capacités ont-elles pu faire leur apparition ?»*. L'énigme reste incompréhensible à ce jour malgré l'intelligence de multiples hypothèses avancées. Joëlle PROUST remarque comme nombre d'auteurs que « *le trait commun aux aptitudes décisives réside dans la capacité de se* distancier *des éléments perçus. Cette distanciation se manifeste dans l'aptitude à se représenter une situation générale,*

ou simplement différente de ce qui est directement perçu. Elle se manifeste également dans la capacité de trouver des relations nouvelles entre les représentations ainsi formées. Cette distanciation se manifeste de manière frappante dans la capacité de « métareprésenter » les états mentaux : penser qu'on pense, et que l'autre pense. Cette métareprésentation autorise une forme nouvelle de raisonnement, qui consiste à expliciter les buts d'autrui, les croyances qu'il a, les savoirs qu'il n'a pas. Mais elle se manifeste aussi dans la pensée causale physique ; une telle pensée suppose que l'on dépasse les données perceptives, que l'on fasse des hypothèses sur les effets généraux de telle ou telle propriété, de tel ou tel événement ; elle suppose que l'on ait pour cela pu capitaliser sur le savoir des anciens. La mémoire humaine, structurée par le langage extérieur, joue ici un rôle indispensable à la distanciation. » [PRO 03, p.155].

Laissons provisoirement de côté le langage humain qui ne serait que la conséquence la plus spectaculaire de la faculté émergente de prendre ses représentations comme objet de représentation. Nous y reviendrons. De l'extension de cette capacité de « représentation de représentation comme représentation », dépendrait la grande aventure de l'hominisation à travers une longue chaîne d'espèces disparues[24] des australopithèques pré- humains d'il y a 2,6 millions d'années à Homo-Sapiens apparu il y a seulement 150 000 ans...[25]. Avec cette « expérience de pensée » radicalement nouvelle, l'animal accèderait donc très lentement à l'humanité. La création de cette nouvelle plate-forme mentale peut évoquer par analogie le bouclage informationnel inouï et si statistiquement improbable constitué par le processus évolutif qui donna naissance à la première cellule vivante « mature »[26], estimé il y a 3,5 milliards d'années à partir des organites.

24 Ho*mo (*ou *australopithèque) rudolfensis* de –2,6 à – 1,6 M.d'a., *Homo (*ou *australopithèque) habilis* –2,6 M.d'a., *Homo ergaster* (l'ancien *Homo erectus* africain) de – 2à –1 M. d'a., *Homo erectus* de –1,9 à –0,5 M.d'a., *Homo georgicus* -1,8 M.d'a., *Homo heidelbergensis* –0,8 à –0,3 M.d'a., *Homo antecessor* –800 000 a., *Homo neandertalensis* –350 000 à –30 000 a. Liste provisoire et sujette sans aucun doute à bien des remaniements à venir.

25 150 000 ans, c'est une infime goutte d'eau à l'échelle de temps des espèces, c'est au contraire une durée presque inimaginable pour notre appréhension temporelle quotidienne, construite par nos sens dans le couplage avec l'environnement sur la durée « particulaire » d'une vie humaine : 150 000 ans, soit soixante-quinze fois la période qui nous sépare du début du calendrier occidental il y a 2 000 ans, et dont nous ne savons presque rien.

26 « *La vie ne peut être apparue soudain dans une seule cellule. Il a fallu, pour longtemps, la fusion et la scission de cellules primitives portant, les unes, une part du métabolisme, les autres, une autre part. Ce mélange innovant forma des populations inventives qui exploraient toutes sortes de combinaisons. L'une d'elle, un jour, est devenu plus stable, orchestrant les échanges : l'aurore de la vie se levait sur les pierres* ». [DAN 04] DANCHIN A., « Multiples origines », in : *La Recherche*, n° 375, mai 2004, page 104.

1.1.1.3. L'émergence métareprésentationnelle

1.1.1.3.1. Métareprésentations comme « propre de l'homme » ?

Mais qu'est-ce donc au juste qu'une métareprésentation ? Si dans une conversation courante, je dis : *« je pense que ce chat est noir »* ou encore : *« il pense que ce chat est noir »*, je construis deux métareprésentations mentales car ces deux avis ne portent pas sur le chat lui-même mais sur une représentation constituée en l'occurrence d'un jugement englobant à son égard ; la représentation « je pense que », fondement explicite de la « pensée du moi » implicite, est extraite de ma mémoire pour être traitée indépendamment en tant qu'objet de pensée ; a contrario, si j'énonce : *« ce chat est noir »*, il ne s'agit pas d'une métareprésentation (explicite), mais d'une simple représentation (de la couleur du chat)[27]. Cette capacité grandissante chez l'humain de formuler des représentations de second ordre semblerait être en tout état de cause le véritable « propre de l'homme » dans son fonctionnement habituel : « *La métareprésentation est avancée par beaucoup d'auteurs comme le critère spécifique de la cognition humaine (D.PREMACK, D.DENNETT, J.PROUST, P.CARRUTHERS)* » [DOR 04][28].

De l'extension de cette aptitude métareprésentationnelle radicalement nouvelle (qui elle-même transforme en profondeur le cerveau qui la génère), découlerait pour l'homme les facultés suivantes :

- Combiner les catégories mentales hiérarchisées existantes,
- Associer les représentations via la complexification croissante du néocortex dans un espace
- de travail construit tout à la fois rétrospectif et prospectif,
- Créer des représentations novatrices, inédites et différenciées,
- Voir l'objet représenté en son absence physique,
- Observer ses propres représentations mentales,
- Se modéliser lui-même, ainsi que son environnement, et l'interaction entre lui et son environnement,
- Se représenter les représentations d'autrui,
- Travailler et naviguer en pensée, avec aisance, dans les deux directions passé/futur de l'échelle virtuelle du temps,

27 On peut toutefois se poser la question de la pertinence de cet énoncé qui ferait abstraction de son énonciateur, alors même que cette constatation de la couleur du chat ne découle que du couplage construit structurellement entre l'observateur et l'observé.

28 [DOR 04], DORTIER, Op.cit. p 122.

- Travailler et naviguer de même dans les deux directions de l'infiniment petit et de l'infiniment grand sur l'échelle virtuelle de l'espace,
- Créer des modèles mentaux originaux et qui ne nécessitent pas de correspondance analogique dans la nature.

Ces facultés émergentes s'accompagnent de :
- La construction toute neuve d'un espace temporel de travail élargi, via la calibration des abstractions du temps et de l'espace,
- L'envol de la créativité et l'explosion problématique d'une pensée imaginative encore aujourd'hui non parfaitement *distanciée,*
- La création en plusieurs étapes[29] d'un langage à double articulation pour répondre, accompagner, canaliser, développer, structurer et démultiplier ce bouillonnement de pensées sauvages, et poser les bases du « soi-autobiographique »,
- Le développement de par le langage de la mémoire, laquelle contribue à la dissociation grandissante entre moment du codage et contenu du codage, facteur d'efficacité accrue des conditions de l'action (planification, éventail de possibles),
- L'invention des techniques et des arts, de la culture « symbolique » (mythes et lois),
- Le développement de par le langage d'une conscience réfléchie, quoique peut-être encore « diluée », fragile, superficielle, limitée, embryonnaire. Conscience ayant peut-être à se détacher du langage qui lui a permis d'émerger, pour se densifier et s'approfondir.

Cette faculté métacognitive[30] permet à l'être humain de s'affranchir partiellement des contraintes du monde extérieur, de planifier des actions sur le long terme, de simuler mentalement des possibles pour accroître l'efficacité globale de son action. Offrons-nous une courte parenthèse dans un langage plus lyrique qui n'est certes pas celui des sciences : le voici capable de larguer les amarres du présent, avec l'impression illusoire mais enivrante de voguer désormais libre sur l'océan de l'imaginaire, du temps et de l'espace, poussé par le vent de ses besoins et de ses désirs en croissance fulgurante et exponentielle, libre de dialoguer avec les

29 « *Il est de plus en plus admis que le langage aurait fait son apparition il y a 2 millions d'années environ, en même temps que l'apparition des premiers hommes (Homo erectus et Homo ergaster). Il aurait d'abord vu le jour sous forme d'un protolangage sans syntaxe et limité à des mots concrets. L'apparition concomitante du langage et des premiers outils façonnés est conforme à l'hypothèse d'une aptitude mentale à produire des représentations différées qui seraient la cause commune de l'essor du langage et de la technique.* » [DOR 04] DORTIER J. F., Op.cit., page 255.

30 « *On entend par expériences métacognitives les expériences cognitives et affectives conscientes liées à la résolution d'un problème particulier* ». [HOU 98] HOUDÉ O., KAYSER D., KOENIG O., PROUST J., RASTIER F., *Vocabulaire des sciences cognitives. Neuroscience, psychologie, intelligence artificielle, linguistique et philosophie,* PUF, Paris, 1998, page 262.

étoiles et de parcourir à sa guise toute l'échelle du modèle temporel dont il possède désormais des représentations construites de plus en plus élaborées et utiles à sa future conquête du monde... Il n'a cependant encore guère conscience du prix à payer pour ce nouveau degré de liberté créé par l'évolution[31].

Le cinéma, cette machine à jouer avec l'espace-temps et à produire des fictions en nombre illimité ne relève-t-il d'ailleurs pas de cette dynamique irrésistible, bien plus encore que le spectacle vivant lequel, quoique métaphorique, reste doublement ancré et assujetti au présent de l'action théâtrale dans la rencontre, ici et maintenant, entre acteurs ET spectateurs ?

Quoi qu'il en soit, partiellement délivré de tout référentiel fixe, et dans une sorte de « micro Big Bang » de l'imaginaire (sur une durée certes infiniment plus longue et avec une portée en rapport peut-être insignifiante), l' *Homo-Sapiens* accède ainsi à la noosphère[32] que son activité mentale génère désormais en continu pour le meilleur et pour le pire, ce monde riche et précieux des mille et une idées entrantes, sortantes, à coloration tout à la fois personnelle, transpersonnelle, et collective... Lesquelles vont fonder de nouvelles communautés imaginaires. Plus besoin, comme dans le monde animal, d'être en quelque sorte « à portée de vue » pour appartenir à la même communauté ; désormais celle-ci pourra s'étendre, par les « relais imaginaires psychiques » aujourd'hui démultipliés par les médias modernes, du coin de quartier aux régions, nations, continents, au monde entier. La mondialisation en cours via l'outil et les « tuyaux » des TIC, irréversible[33] quoique éthiquement « inéquitable » par bien des aspects, est avant tout « psychique ». C'est, d'un certain point de vue, une pression évolutive

31 « *Lorsque nous sommes éveillés, nous passons une grande partie de notre vie consciente à nous remémorer le passé, à spéculer sur un futur plus heureux que le moment présent. Tous les êtres humains en sont là, quelles que soient leur culture et leur position sociale* ». Ces propos du neurobiologiste Jean-Pierre CHANGEUX [CHA 02, p.132] évoquent bien le niveau de conscience habituel d'*Homo Sapiens*. La pensée commence alors à posséder ceux qui croient la posséder, avec toutes les conséquences dommageables pour le bonheur de l'individu.

32 Ce terme, proposé et développé par Pierre TEILHARD DE CHARDIN dans les années 1920 désigne le monde virtuel constitué par les choses de l'esprit : « *produits culturels, langages, notions, théories, y compris les connaissances objectives* » [MOR 91]. Celles-ci peuvent se développer dans des cerveaux humains qui constituent de fait leurs écosystèmes. Richard DAWKINS a, dans le dernier chapitre d'un ouvrage contreversé en 1976, « *Le gène égoïste* » [DAW 97], introduit le concept de « même », structure vivante et unité élémentaire de réplication culturelle doté d'une certaine autonomie envers les gènes, et se propageant à travers le langage de cerveau à cerveau. Comme n'oublie pas de le faire remarquer Edgar MORIN, « *la noosphère n'est pas totalement immatérielle puisqu'elle dispose du support bio-physique des êtres humains. Notons aussi que dans un sens la matière est presque immatérielle puisqu'il y a 99% de vide dans un atome, et que les particules, isolément, sont à peine matérielles* » [MOR 91] MORIN E., *La méthode*, t.4, *Les idées*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, page 109. Plus exactement, de mémoire, et dans une approche particulaire, il y aurait 99,9999 % de vide dans un atome, la matière ne constituant donc seulement que 0,0001 % de son « volume » total. Le physicien Robert MILLS [MIL 98] avance que « *dans le point de vue classique le vide est parfaitement réel, puisqu'il peut faire l'objet d'explorations expérimentales, mais que l'état de vide quantique partage le peu de réalité objective des autres états quantiques ; mais il n'est pas moins réel que ces autres états, puisque son existence, comme la leur, peut en principe être vérifiée par des mesures appropriées* ».

33 Sauf à revenir à l'âge de pierre, ce qui n'est pas exclu.

considérable. Les résistances naturelles à des changements profonds « d'appartenance » dans une logique de « multi-enracinements » (ressentis par beaucoup comme une agression) seront nécessairement exacerbées. Plus généralement, l'expansion d'une culture symbolique se fera donc par une ré-organisation fondamentale des liens sociaux que nous avons en commun avec les animaux qui vivent en communauté[34]. Processus génératif en forme de spirale que Jean-François DORTIER peut évoquer en ces termes :

« *L'apparition de cette culture symbolique, formée de représentations collectives, est véhiculée par le langage, mais aussi par un imaginaire (du pouvoir, des communautés, de la morale), traduit sous forme de mythes, de légendes, de récits et de rituels symboliques chargé de les graver dans les esprits. Les cultures humaines procèdent d'un mécanisme mental plus fondamental : l'aptitude à se représenter le monde sous forme « d'idées ». En acquérant la possibilité de produire des représentations mentales différées, les hommes ont pu s'extraire des contraintes de l'environnement immédiat et se forger des mondes intérieurs. Ces représentations mentales intériorisées ont donné naissance à l'imagination. Et l'imagination est elle-même codifiée sous forme de mythes, retranscrite et mémorisée sous forme de rites, qui formeront la condition nécessaire à l'apparition des « cultures symboliques » c'est-à-dire l'ensemble des lois, des règles morales et des institutions qui forment l'un des ciments des collectivités humaines. La capacité à produire des représentations est donc apparue au cours de l'évolution comme une adaptation au même titre que la bipédie ou la vision des couleurs. Cette attitude est le produit d'une pression sélective jouant sur des sociétés animales de plus en plus complexes* [DOR 04][35]».

Et dès lors, de ce jeu avec et sur les représentations, de cette stupéfiante projection en pensée *hors de son monde sensoriel immédiat*, de cette « expérience conceptuelle » sur la présence et l'absence, de cette explosion créative, tout est (presque), en idéalité, devenu possible pour *Homo-Sapiens*. Cet « *Homme imaginant* » dispose désormais de par l'activité « générative » de son système nerveux central (SNC) et des facultés associatives de son néo-cortex d'un nouveau degré d'autonomie considérable pour agir sur l'environnement : une modélisation mentale de

34 « *Certaines sociétés de mammifères reposent tout à la fois sur le pouvoir, l'attachement, l'altruisme, la communication ritualisée et même une culture partagée* ». [DOR 04], DORTIER, Op.cit. Page 341.

35 [DOR 04], DORTIER, Op.cit., p 342. Notons que la vision néo-darwinienne « restrictive » de l'auteur fait fi de très nombreux mécanismes subtils encore à découvrir et susceptibles de remettre en cause la logique de la construction théorique. Plusieurs hypothèses sont en lice. Par exemple, au concept d'« adaptation optimale » de l'évolution organique, des biologistes comme H. MATURANA ou F. VARELA opposent celui de « dérive naturelle », la viabilité de l'organisme dans le couplage à son environnement étant une condition suffisante à l'équilibre reproductif d'une espèce.

l'univers qui échappe aux lois physiques du cosmos, la création de mondes virtuels potentiellement en nombre infini...

Ce « moteur virtuel » qu'est l'imagination peut alors accompagner, sur le substrat de l'inconscient cognitif des pulsions et des émotions, l'essor du raisonnement et de la pensée logique, cette capacité inédite de « *résoudre mentalement des problèmes hors contexte. Les animaux résolvent des problèmes en action, les humains le font en pensée. Paul Valéry le disait de belle manière :* « penser c'est agir sans agir » [DOR 04][36].

1.1.1.3.2. Auto-référence biographique et langage

Une composante décisive de cette aptitude métacognitive (observer comme dans un miroir ses pensées, sensations et émotions, « penser sur ses pensées », voire organiser sa mémoire en narration[37]), semble être l'accès à la conscience réfléchie, au sens premier de la construction d'une pensée-racine « *je suis moi* » plongeant de plus en plus profondément dans l'inconscient[38]. Celle-ci paraît indissociablement liée à l'inscription dans un corps lors de l'embryogénèse, donc à la naissance de l'expérimentation permanente de la dualité fondamentale « douleur/plaisir » dans un couplage permanent avec l'environnement, puis à la distinction ultérieure du moi et du non-moi lors de l'établissement du schéma corporel. Ces expériences mémorisées par le corps engendrent les « attractions/répulsions » pulsionnelles, émotionnelles et conceptuelles : avec l'Être humain, celles du « J*'aime* » ou « Je *n'aime pas* » à travers la formation non intentionnelle d'une identité individuelle de surface : « *Dès lors qu'une créature peut métareprésenter des représentations, elle peut tout à la fois représenter ses propres représentations et celles d'autrui. Si l'existence des capacités métareprésentationnelles n'a aucune incidence sur les capacités perceptives d'un organisme, il n'en va pas de même de sa mémoire. Le fait qu'une créature puisse représenter ses propres représentations lui confère une véritable mémoire autobiographique, c'est-à-dire une identité personnelle. Le fait qu'une créature puisse représenter les pensées d'autrui lui confère des capacités d'apprentissage*

36 [DOR 04], DORTIER, Op.cit. p. 125.

37 Et plus tardivement discourir sur celles-ci, et « raisonner », « penser sur les pensées »...

38 En ce sens, de nombreuses représentations humaines seraient déjà, *implicitement,* des métareprésentations dans l'ignorance du soubassement conceptuel inconscient qui majoritairement les suscite. Cette « bulle-pensée » ontologiquement première du sens de l'identité personnelle relative acquise par apprentissage par le bébé au cours de ses interactions avec le monde. Ce sens du « Je suis moi » qui ne reflète pourtant sur l'écran de conscience de l'adulte que l'alliage singulier entre sa perception inconsciente engrammée de ses « conditions de vie » passées et présentes (remodelée a posteriori via le langage), ses prédispositions génétiques, les actualisations neuronales distribuées et probabilistes de celles-ci, et bien d'autre facteurs encore à découvrir...

exceptionnelles dans le règne animal. Les métareprésentations jouent un rôle crucial dans la formation des savoirs culturels humains » [JAC 01][39].

Revenons à présent à la définition du langage articulé proposée par Joëlle PROUST. Selon celle-ci [PRO 03, p.66], ne peut constituer un langage qu'un ensemble de formules qui, outre qu'elles soient composées d'unités discrètes sémantiquement chargées combinables selon des règles syntaxiques, et pourvues d'une interprétation (vrai/faux) sur les faits du monde qu'elles expriment, suppose impérativement de la part du récepteur la compréhension de l'intention qui a présidé à l'envoi du message : « *le récepteur doit être capable d'inférer, à partir du message littéralement transmis et des circonstances de l'énonciation, l'intention avec laquelle le locuteur produit ce message dans le contexte particulier où il est émis* ».

Comme nous en avons déjà émis l'hypothèse, la double articulation du langage en unités sonores (phonèmes) et en unités de sens (les morphèmes/les mots/les phrases) qui permet de produire un système ouvert d'une infinité d'énoncés portant sur des états de choses indéterminés à partir d'un matériel de base très restreint[40] n'est sans doute pas la cause et le moteur de l'intelligence conceptuelle, comme une conception longtemps dominante issue de la linguistique a voulu l'imposer. Comme le remarque Henri LABORIT [LAB 73][41] : « *le langage constitue au début un simple stimulus à l'action. Chez le jeune enfant, quand l'action a commencé elle ne peut plus être inhibée par un autre signal verbal (Luria, 1961). Par exemple, si l'enfant de moins de quatre ans est en train de donner à l'expérimentateur une balle, si l'expérimentateur lui dit « donne moi la poupée », l'enfant continue à donner la balle. Ce n'est qu'entre quatre et cinq ans que l'enfant répondra aux propriétés sémantiques du langage, en dehors de celui-ci, sur les seules instructions fournies par une verbalisation antérieure. C'est alors que les opérations verbales intériorisées deviennent les principaux éléments d'organisation de son comportement* ».

---

39 [JAC 01] JACOB P., « Identité personnelle et apprentissage », in : La Recherche, numéro spécial *La Mémoire et l'oubli*, juillet-août 2001.

40 « *La mise en concordance d'une sémantique symbolique et d'une syntaxe rend les propositions combinables, ce qui permet la production d'un ensemble ouvert (en principe infini) de messages nouveaux portant sur des états de choses indéterminés. Les systèmes de signaux animaliers peuvent avoir une syntaxe, comme le chant des oiseaux ou des baleines. Ils peuvent renvoyer sémantiquement à un fait extérieur ou à une propriété de l'émetteur, comme les cris d'alarme ou les cris territoriaux. Ils ne disposent jamais de toutes les propriétés articulées en cohérence. Il n'y a pas de place pour l'invention de signaux radicalement nouveaux pour faire référence à des événements qui ne sont pas déjà au « répertoire » des individus de l'espèce considérée* » [LEL 03] LELEU-MERVIEL S., Op.cit.

41 [LAB 73] LABORIT H., *Les Comportements. Biologie, physiologie, pharmacologie,* Masson et Cie, Paris, 1973, page 168.

La double articulation du langage constitue donc plutôt un facteur d'accélération déterminant dans le cadre d'un mécanisme de co-évolution très complexe. Les mots, jamais univoques, sont ainsi l'expression de relations, non d'objets, donc de concepts qui, bien que stables, peuvent être transformés incessamment par l'apport de nouvelles informations. Il est vrai cependant que le langage comme code à double niveau libère le comportement humain du champ de perception immédiat et de ce fait, il « *étend considérablement les capacités de la pensée conceptuelle, en lui attribuant une dimension communicationnelle intersubjective (concepts partageables et dont la légitimité est évaluable ou réfutable par autrui). Le langage permet en outre d'élaborer des objets abstraits, ou des concepts d'ordre supérieur (comme le concept de concept)* » [LEL 03].

On connaît les apports nombreux et fructueux de cette démarche cognitive, notamment dans le cas particulier de la constitution de la science occidentale « réductionniste », « positiviste », « objectiviste ». Celle-ci s'étant construite dans un paradigme civilisationnel historiquement très favorable à la suprématie de la logique hiérarchique rigoureuse et contrôlable du Verbe sur les logiques corporelles et émotionnelles plus complexes, plus « floues », plus « irrationnelles »[42], plus difficiles à appréhender scientifiquement, donc délaissées. De par le dualisme qui traverse toute l'histoire de l'Occident, des racines judéo-chrétiennes à l'héritage grec aristotélicien, le neurobiologiste Antonio DAMASIO [DAM 95][43] peut ainsi souligner *« l'absence remarquable, dans les sciences cognitives comme en neuroscience, d'une notion d'organisme. L'esprit est resté lié au cerveau dans une relation quelque peu équivoque, et le cerveau est resté régulièrement séparé du corps au lieu d'être considéré comme une partie d'un organisme vivant complexe. La notion d'organisme intégré - l'idée d'un ensemble fait d'un corps propre et d'un système nerveux- est quelque chose que l'on pouvait trouver dans les travaux de penseurs comme Ludwig von Bertalanffy, Kurt Goldstein et Paul Weiss, mais qui a eu peu d'impact dan l'élaboration des conceptions courantes de l'esprit et du cerveau ».*

Ces trois logiques conceptuelles et somato-émotionnelles enchevêtrées dans le cerveau sont pourtant, dans « l'expérience du réel » qui est le seul processus que l'organisme humain connaît véritablement, indissociables, indivisibles, insécables, au sein de la « méta-logique » générative

42 En apparence, car les multiples boucles neuronales à l'œuvre suggèrent plutôt une « rationalité complexe » encore très largement hors de notre compréhension détaillée, quoique probablement implacable dans le jeu des causes et des effets en causalité circulaire qui les suscite.

43 [DAM 95] DAMASIO A., *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience,* éditions Odile Jacob, Paris, 2002, page 57.

individuelle. Les composantes de cette triade sont actuellement en début de rééquilibrage, notamment sous l'impulsion interdisciplinaire générée par l'essor récent des sciences cognitives, et en particulier des neurosciences, et dans une moindre mesure par la mise en commun et l'amorce de réévaluation et de transposition délicate des connaissances pré-scientifiques du patrimoine commun de l'humanité.

1.1.2. La thèse alternative de l'enaction

> *Ce n'est pas en dehors de la praxis que se constituera un nouveau savoir, mais dans une méta-praxis qui sera encore une praxis.*
> Edgar Morin[44]

1.1.2.1. Une coexistence provisoire des théories

Envisageons maintenant une façon différente, tout à la fois féconde et novatrice, d'appréhender les facultés cognitives. Cette approche, parfois nommée « Ecole de Santiago » en référence à la nationalité de ses promoteurs Humberto MATURANUA et Francisco VARELA est concurrente, quoique complémentaire jusqu'à un certain point, de la précédente. Couplée à la théorie de l'autopoïèse qui démontre essentiellement que « *les être vivants sont caractérisés par le fait que, littéralement, ils sont continuellement en train de s'auto-produire* » [MAT, VAR 94][45], elle envisage la cognition de manière pragmatique, dans le champ de l'expérience vécue, sous l'angle des boucles de « perception/action ». À un certain niveau, et sur certains aspects, elle est certes contradictoire avec la précédente[46].

Il semble pourtant impossible, et inutile, de trancher à l'heure actuelle : malgré l'incomplétude et les insuffisances de ces deux approches, leurs apports respectifs sont nombreux et fructueux, tant face à l'étendue de notre ignorance actuelle concernant « l'hyper-complexe » que constitue toujours le fonctionnement cérébral (malgré les percées remarquables des dernières décennies) qu'en ce qui concerne la création d'une véritable intelligence artificielle. VARELA reconnaît lui-même que « *dans certaines circonstances telles que la*

44 [MOR 77], MORIN E., *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, page 387.

45 [MAT, VAR 94] MATURANA H., VARELA F., *L'arbre de la connaissance*, Addison-Wesley France, Paris, 1994. p. 32.

46 [MAL, DOR 03] MALLET J., DORTIER J.F., « Comment articuler la pensée avec l'action. Entretien avec Francisco VARELA », Op.cit.

construction d'un robot, il peut y avoir cohabitation pragmatique entre les modèles cognitivistes et celui de l'enaction » [DOR, MAL, p.03].

La théorie de la « *cognition en tant qu'enaction* » a bien d'ailleurs l'immense mérite indirect de souligner que : « *ce qui manque le plus à une théorie de la cognition comme représentation, c'est une analyse de leur usage en contexte, les propriétés du contexte ne faisant pas nécessairement l'objet d'une représentation explicite. Ce qui manque aussi, c'est une certaine conception de leur dynamique, de leur évolution et de leur transmission* ». Cependant, pour Pascal ENGEL qui reflète semble-t-il l'opinion de la majorité des cognitivistes : « *l'idée qu'une théorie de l'esprit et du mental puisse se passer de la notion de représentation me paraît avoir un coût exorbitant* » [ENG 03][47].

Francisco VARELA argumente [VAR 04][48] que « *lorsqu'on réexamine la connaissance et la cognition, le meilleur qualitatif est, me semble-t-il, abstraite : rien ne caractérise mieux les unités de connaissance jugées les plus* naturelles. *C'est cette tendance à passer dans l'atmosphère raréfiée de ce qui est général et formel, logique et bien défini, représenté et planifié, qui rend notre monde occidental si familier* ». Et, pour l'auteur c'est une erreur de perspective, une occultation à même de fausser à la racine notre compréhension de la réalité multi-dimensionnelle, une « vision borgne » nuisible à notre appréhension binoculaire du monde et à son analyse. Ce déficit de prise en compte de la réalité immédiate dans sa totalité est dommageable car : « *les connaissances sont essentiellement concrètes, incarnées, vécues. La connaissance est contextualisée, et son unicité, son aspect historique et son contexte ne sont pas un « bruit » qui couvre la compréhension de sa véritable essence, à savoir celle d'une configuration abstraite. Le concret n'est pas une étape vers quelque chose d'autre : c'est la manière dont nous arrivons, et le lieu où nous demeurons* ».

Le monde selon cette thèse n'est donc pas « quelque chose » qui nous est « représenté » via une coupure epistémologique qui serait le prix à payer de notre autonomie conceptuelle et réflexive, c'est un ensemble lesté à la création duquel nous participons intimement à chaque seconde à des niveaux multiples par notre manière d'exister, d'agir, de nous mouvoir, de

47 [ENG 03] . ENGEL P., « La cognition est-elle représentation ? » in : *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives.* Ouvrage coordonné par Jean-François DORTIER. Éditions Sciences Humaines, seconde édition 2003, page 439.

48 [VAR 04] VARELA F, *Quel savoir pour l'éthique ?* , Éditions La Découverte, Paris, 2004, pages 21-24 (première édition italienne chez Editori Laterza, Bari, 1992 ; première traduction française 1996).

respirer, etc. Ainsi, « *dans la cognition vécue, perception et action sont fondamentalement inséparables et ne sont pas simplement liées de manière contingente comme des couples entrée-sortie* ».

La théorie de l'enaction comme cognition inséparable de son incarnation présente peut s'articuler en amont de la théorie de la représentation qu'elle bouscule et transforme au terme même de son parcours : la perception n'est plus essentiellement l'enregistrement de l'information environnante par la récupération des données en vue de reconstituer une représentation de la réalité physique, la « perception » se définit simplement dans cette approche alternative par « *les actions qui sont guidées par la perception* ». Quant aux structures cognitives, elles « *émergent des schémas sensori-moteurs récurrents qui permettent à l'action d'être guidée par la perception* [...] *dans un monde dépendant du sujet percevant* » [VAR 04, p.30].

Dans ce contexte, la cognition dépend donc des « expériences » ininterrompues d'un corps doté de certaines capacités sensori-motrices, toujours mouvantes, évolutives et dynamiques, et non d'un point de départ conceptuel et figé, faisant comme par magie abstraction de toute la phylogénèse vivante hyper-complexe, de celle de l'espèce, de l'histoire individuelle.. « *Dans la démarche enactive, la réalité n'est pas un donné : elle dépend du sujet percevant, non pas parce qu'il la « construit » à son gré, mais parce que ce qui* compte *à titre de monde pertinent est inséparable de ce qui forme la structure du sujet percevant* ». L'expérience enactive, au-delà de ce qui émerge comme comportement, est donc toujours à chaque instant un « faire » accompli par un individu dans un contexte singulier jamais totalement anticipable.

1.1.2.2. Deux expérimentations

1.1.2.2.1. Le guidage de l'action comme vision

Le monde émerge donc exclusivement avec nos actions, au fur et à mesure de nos interactions à travers d'innombrables boucles de perceptions/actions enchevêtrées. Francisco VARELA en propose de nombreux exemples dans ses livres, concernant les espèce humaines et animales, dont le suivant : « *Dans le cadre d'une étude devenue classique, Held et Hein élevèrent des chatons dans l'obscurité et les exposèrent à la lumière seulement dans des conditions contrôlées. Un premier groupe d'animaux fut autorisé à circuler normalement, mais*

ils étaient attelés à une voiture et à un panier contenant le second groupe d'animaux. Les deux groupes partageaient donc la même expérience visuelle, mais le second groupe était entièrement passif. Quand les animaux furent relâchés après quelques semaines de ce traitement, les chatons du premier groupe se comportaient normalement, mais ceux qui avaient été véhiculés se conduisaient comme s'ils étaient aveugles : ils se cognaient sur les objets et tombaient par-dessus les bords ». [VAR, THO, ROS, 93] [49]. Ainsi donc, voir des objets consiste plus à guider visuellement l'action dirigée vers eux qu'à en extraire des traits visuels même si les deux processus coexistent et se combinent efficacement. Ce qui revient à énoncer l'axiome suivant : sans action sur le réel, point de perception[50].

1.1.2.2.2. L'exemple de la perception des couleurs

Prenons un autre exemple concret, celui maintes fois étudié par de nombreux chercheurs de la perception de la couleur. Comme le résume François DOSSE [DOS 95][51], « *la thèse « objectiviste », la plus partagée en neurologie, selon laquelle la perception des couleurs ne serait que le reflet dans le cerveau des couleurs de la nature qui correspondraient à des longueurs d'ondes spécifiques, bute sur un certains nombre d'apories. Des expériences montrent en effet qu'une longueur d'onde peut être interprétée différemment selon le contexte. Il y a donc réinterprétation globale de l'information qui infirme la thèse « objectiviste ». La position « subjectiviste » est tout aussi insatisfaisante en présentant la vision des couleurs comme la simple expression des « catégories mentales » propres à l'espèce humaine. En fait la vision des couleurs renvoie à l'expérience humaine.* La perception des couleurs n'est donc assurément pas une propriété neutre de l'information environnementale et que l'on récupérerait pour l'interpréter, ou une création mentale totalement indépendante mais bien, dans « l'entre-deux » de ces approches : « *une dimension qui se manifeste uniquement dans le dialogue phylo-génétique entre l'environnement et l'histoire d'un moi autonome actif qui dicte en partie ce qui compte comme environnement. La lumière et la réflexion constituent un mode de couplage, une perturbation qui déclenche, qui donne l'occasion à l'énorme capacité informative des réseaux neuronaux de constituer des corrélations sensori-motrices, et donc de mettre en œuvre leur*

49 [VAR ; THO ; ROS, 93] VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine,* éditions du Seuil, Paris, 1993, page 237.

50 Il était déjà admis que sans perception, point d'action. L'inverse est donc tout aussi vrai. C'est le couplage de l'action et de la perception qui leur donne sens.

51 [DOS 95], DOSSE F. *L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines,* Éditions La Découverte, Paris, 1995,page 246.

capacité à imaginer et à représenter. C'est seulement après que *tout cela s'est produit, lorsqu'un mode de couplage est devenu régulier et périodique, comme les couleurs pour notre monde et dans d'autres, que, par facilité de langage, nous disons, nous observateurs, que les couleurs correspondent à un aspect du monde ou le représentent.* » [VAR 04, p.92]. « *La couleur constitue le paradigme d'un domaine cognitif qui n'est ni prédonné, ni représenté, mais au contraire expérientiel et enacté* » [VAR, THO, ROS, 93, p.272]. Il est donc nécessaire d'étudier les boucles récursives qui les relient pour appréhender les processus en action, sans tronquer d'office sa compréhension par la prise en compte dominante, quoique minutieuse et savante, de l'un ou l'autre terme dans une logique d'exclusion.

Nous retrouverons cette problématique lors de l'examen de la question centrale de cette thèse, à savoir comment filmer avec un souci de **fidélité** le théâtre dans le cadre d'un document audio-visuel bi-dimensionnel : en ne retenant que la seule fiction scénique isolée et comme recréée dans les conditions d'une expérience de laboratoire, ou bien en aspirant à garder également trace de la *relation* théâtrale contextuelle et fondatrice scène/salle, cela par un ou plusieurs enregistrements en direct « sur le terrain » ?

1.1.2.3. De l'état de débutant aux automatismes qualitatifs de l'expert

1.1.2.3.1. Mise en place des boucles de perception-action

Ce qu'énonce Francisco VARELA, c'est que « *tous les êtres vivants cognitifs semblent avoir en commun une connaissance qui est toujours un savoir-faire construit sur la base du concret ; ce que nous appelons le général et l'abstrait sont des agrégats de dispositions à agir* » [VAR 04, p.37]. Chaque animal est donc ainsi un « expert » en son domaine plus ou moins étendu.

L'être humain n'échappe pas à cette règle, même si son champ d'expertise potentielle s'étant exponentiellement accru en très peu de temps, il se retrouve provisoirement « inadapté » à son environnement, et peine de manière tout à fait compréhensible à devenir expert en ses nouveaux savoirs-faire, lesquels devraient tout autant se révéler à chaque instant de nouveaux « savoir être ».

Cette difficulté pour l'être humain à maîtriser ses nouvelles aptitudes semble bien peu de choses en regard des trois quarts du milliard et demi d'années d'évolution du système neuronal jusqu'au jurassique qui « *n'ont servi qu'à réaliser qu'une seule chose, des animaux qui se débrouillent de façon sensori-motrice élémentaire* » [VAR 98][52]. Dans cette perspective, au-delà de l'appareillage symbolique de catégorisation très répandu dans le monde animal d'aujourd'hui comme nous l'avons vu précédemment dans l'analyse de Joëlle PROUST, l'émergence, l'essor et la complexification depuis 2 millions d'années (avec *Homo erectus* et *Homo ergaster)* des fonctions métacognitives comme le langage humain se révèle constituer une mince écume à la surface de l'océan de nos schémas cognitifs « non choisis » et de notre background expérientiel[53]. Cette pellicule superficielle si utile et précieuse, ce vernis réfléchissant qui fait écran à notre complexité vivante, ne peut avoir une quelconque prétention à justifier l'ensemble des fonctions cognitives, dans le simple fait d'être là, vivant[54], à chaque instant.

Comme Jean PIAGET, Francisco VARELA insiste sur la manière dont les enfants créent leur monde à travers l'activité concrète sensori-motrice de tout leur corps, la manière ludique dont se constitue au présent la structure sensorimotrice de l'agent cognitif en devenir : « *Esther Thelen a montré récemment que l'acquisition de la capacité d'abstraction est inséparable de cycles de perception-action que l'enfant réalise sur certains objets, par exemple tous les objets qui contiennent de l'eau, les tasses, les verres, etc. L'enfant va les manipuler intensément pendant une certaine période. Et si vous l'empêchez de le faire, ou s'il est empêché de le faire à cause d'un handicap, cela gêne son développement cognitif. Thelen renverse la théorie antérieure en disant qu'à la base de ce développement, il y a l'incarnation sensori-motrice, le fait que toute perception entraîne une action, que toute action entraîne une perception, donc que c'est une boucle perception-action qui est la logique fondatrice du système neuronal* » [VAR 98][55].

52 [VAR 98] VARELA F., « Entretien avec », propos recueillis par H. KEMPF, *La Recherche*, n°308, avril 1998, pages 109-112.

53 *« Il est parfaitement vrai que tout, chez les êtres vivants, vient de l'expérience, y compris l'innéité génétique, que ce soit le comportement stéréotypé des abeilles ou les cadres innés de la connaissance humaine ».* [MON 70] MONOD J. *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne,* Editions du Seuil, Paris, 1970, page 169.

54 Vivre, ce serait donc être en état d'interaction et d'adaptation permanente à tous les niveaux d'organisation du réel (et selon les lois particulières qui les régissent dans l'enchevêtrement des hiérarchies) de la particule au cosmos.

55 [VAR 98], Op.cit.

Ces boucles acquises par l'apprentissage constituent quantitativement l'essentiel d'une vie animale ou humaine. De celui du chat qui se représente mentalement le saut précis à effectuer avant de bondir sur une table par exemple[56] à ceux d'un être humain dans tous les actes de préhension de sa vie quotidienne comme saisir un verre machinalement, en ouvrant avec une précision d'orfèvre, devenue inconsciente à force de répétitions, la pince formée par le pouce et les autres doigts[57]. Ou comme on vient de le voir celles du jeune enfant qui apprend par tous ses réseaux neuronaux en phase d'effervescence créatrice la maîtrise en temps réel de son corps et de ses mouvements, cela par une multitude de « jeux cognitifs » selon l'expression de Jean-Pierre CHANGEUX [CHA 03], lequel écrit : « *il explore sans cesse l'espace qui l'entoure, saisit des objets, les jette, essaie de les faire fonctionner, les inspecter du regard, ne relâchant son intention qu'à la fin de cet examen. En agissant ainsi, l'enfant – et, plus tard, l'adulte - projette des pré-représentations sur le monde qui l'entoure, d'une façon d'abord explicite, à travers des actions motrices, et, ensuite, de façon tacite, mentalement* »[58]. Pour parvenir à la maîtrise optimale de sa vie[59], c'est, pour l'adulte et acteur conscient, tout cet immense chemin qu'il conviendra de « récapituler » et de « reprogrammer » le cas échéant, de manière « choisie » et créative.

1.1.2.3.2. Micromondes automatisés et micro-ruptures

Francisco VARELA remarque en conséquence que « *nous fonctionnons toujours dans* l'urgence *d'une situation donnée : le monde où nous vivons est si présent que nous ne réfléchissons pas à ce qu'il est ni à la manière dont nous l'habitons. Lorsque nous nous asseyons à table avec un parent ou un ami, nous disposons immédiatement de tout un savoir-faire complexe -manipulation des couverts, position du corps, pauses dans la conversation - sans avoir à réfléchir. Nous pourrions dire que notre moi-déjeunant est transparent. Nous finissons de déjeuner, nous retournons au bureau et nous entrons dans un nouvel état d'esprit, avec un mode de conversation différent, des postures différentes et des jugements différents.* »

56 Cf. en particulier, dans une optique représentationnelle, les travaux du neuropsychologue français Marc JEANNEROD sur la « naturalisation de l'esprit » : [JEA 02] JEANNEROD Marc, *La nature de l'esprit*, Éditions Odile Jacob, 2002.

57 Dans le quotidien le plus concret, il importe évidemment, sous peine d'échec, qu'il ne s'agisse pas, par exemple, d'un gel douche glissant parce que préalablement mal refermé, cas de figure requérant en général un acte de préhension plus conscient...

58 [CHA 03] CHANGEUX J.P., *L'homme de vérité*, Éditions Odile Jacob, 2002, page 91.

59 Et ainsi ne pas crouler sous le poids de ce que l'on peut aussi appeler, selon la terminologie computationniste courante, des pré-représentations motrices stéréotypées. Celles-ci, devenues « archétypales », composant des « habitudes » stratifiées et inconscientes, sont notamment susceptibles d'induire à terme de véritables scléroses corporelles.

[VAR 04, p. 25]. L'auteur appelle ces dispositions immédiates à agir qui forment l'écrasante majorité de nos comportements *micro-identités,* liées aux *micromondes* correspondants, ponctuées par des micro-ruptures inconscientes quoique incessantes. Ces microcoupures peuvent devenir d'ordre macroscopique en cas d'événements inhabituels qui nécessitent toute la capacité de présence de l'organisme : fuite, lutte, émotions positives ou négatives par exemple.

Ces ruptures sont aussi par ailleurs le lieu de l'analyse intentionnelle et rationnelle, envisagée ici d'une manière originale : *« C'est dans les moments de rupture, autrement dit quand nous ne sommes plus des experts de notre micromonde, que nous réfléchissons et que nous analysons, c'est-à-dire que nous devenons comme des débutants qui essaient d'être à l'aise devant la tâche qui les attend ».* [VAR 04, p. 37].

Dans le cours normal de notre existence, le fonctionnement de l'organisme se déroule ainsi en automatique à tous les niveaux d'organisation, prodigieuse complexité qui est transparente, dynamique, homéostasiquement stable[60] et historiquement acquise. Ainsi, *« le simple fait « d'être là », dans le faire face immédiat, est loin d'être purement et simplement une question de « réflexes ».* Bien au contraire *« la majeure partie de nos activités quotidiennes -travailler, bouger, parler, manger- ressortissent à un savoir-faire, et que seule une petite partie ressortit à une analyse délibérée et intentionnelle, propres aux savoirs »* [VAR 04, p.43]. Le poids considérable voire écrasant –quoique non habituellement perceptible - de ces savoirs-faire dans le présent immédiat se découvre d'ailleurs lorsque, par exemple, un individu s'essaye à vouloir changer telle habitude physique, telle réaction émotionnelle, telle routine intellectuelle... mission oh combien difficile en général pour la conscience réfléchie, face à l'ampleur vertigineuse du « trafic » en cours dans des jeux de circuits neuronaux distribués, concurrents, antagonistes, et par là même substrat de réponses comportementales variées ou réduites, momentanément stabilisées, parce que émergentes... À l'opposé de la description classique par « arc réflexe » de la rétractation des branchies de l'aplysie lorsqu'on touche son siphon, il semble bien qu'une grande partie du réseau neuronal tout entier de ce petit mollusque soit actif en cas de contact. Encore une fois, le contexte environnemental ne peut donc être exclu d'une quelconque façon.

60 C'est-à-dire tendant en permanence vers des valeurs d'équilibre.

1.1.2.4. Données neurologiques : un couplage oscillatoire complexe

« *Chez l'homme, environ 10 puissances 11 interneurones relient à peu près 10 puissances 16 moto-neurones à 10 puissance 7 neurones sensoriels distribués dans toutes les aires réceptrices* ». Ce « réseau de réseaux » est marqué selon Francisco VARELA par une intense coopération **bidirectionnelle** : il existe par exemple dans le système visuel des mammifères des rétroactions du cortex visuel primaire vers le thalamus dorsal (lequel constitue le premier relais du système visuel après la rétine) encore plus nombreuses que les connexions directes du thalamus dorsal vers le cortex visuel. Dès lors, et contrairement à l'interprétation courante unidirectionnelle, « *la performance visuelle d'un animal est fondée sur ce va-et-vient permanent* » [VAR 04, p.76].

De même, il apparaît que les différents éléments de la vision envisagée comme résultante dynamique d'une mosaïque de modalités visuelles (éléments formels, propriétés superficielles, relations spatiales tridimensionnelles) sont des propriétés émergentes de sous-réseaux concurrents, dotées d'une certaine indépendance et même anatomiquement séparées, mais dont la synergie débouche sur un percept visuel cohérent. Cette multiplicité multidirectionnelle n'a rien à voir avec le traitement séquentiel de l'information par l'ordinateur selon une décomposition structurée descendante : « *en effet, à cause de son architecture réticulée et parallèle, le mode opératoire est différent : il y a un temps de relâchement des signaux dans les deux sens jusqu'à ce que chacun se stabilise dans une activité cohérente constitutive d'un micromonde. La coopération met évidemment un certain temps avant de devenir effective, puisque, du point de vue comportemental, chaque animal possède un rythme naturel. Dans le cerveau humain, cette brève coopération dure habituellement de 200 à 500 millisecondes, « l'instantanéité » d'une unité percepto-motrice* » [VAR 04, p.79].

L'activité cognitive serait donc fragmentée dans le temps bien que nous n'en ayons aucunement conscience (et que nous ne puissions pas, « matériellement », en avoir conscience). Aux jointures des « fragments cognitifs » que constituent les micromondes qui composent nos fluctuants états mentaux, aurait lieu une activité neuronale intense, désordonnée, chaotique, constituée d'oscillations aux périodes comprises entre cinq à dix millisecondes. Ce serait un processus de mise en résonance rapide qui relierait temporairement des réseaux de neurones entrelacés au sein d'une myriade de sous-processus concurrents : « *ces oscillations seraient*

donc le signe d'une coopération et d'une compétition très rapides entre des agents distincts activés par la situation présente, qui luttent entre eux pour imposer différents modes d'interprétation d'un cadre cognitif cohérent et d'une disposition à agir. Cette dynamique rapide intéresse tous les sous-réseaux qui donnent naissance à la disposition à agir dans le moment suivant. Ils n'impliquent pas seulement l'interprétation sensorielle et l'action motrice mais aussi toute la gamme des attentes cognitives et la tonalité émotionnelle essentielles pour la constitution d'un micro monde ». [VAR 04, p.84].

1.1.2.5. Point de vue et sens du moi

1.1.2.5.1. Inutilité du moi pour la cognition

L'idée de la nature fragmentaire du sujet cognitif n'est pas une idée neuve : le cognitivisme postule depuis longtemps des mécanismes et des processus mentaux, plus ou moins modulaires selon les auteurs, nécessairement inconscients et impossibles à rendre conscients à de multiples niveaux d'organisation. Mais alors, se demande Franscisco VARELA, pourquoi faisons-nous donc, si elle n'est absolument pas indispensable à la cognition, l'expérience si « coalescente » du moi[61]?

Cette interrogation le conduit à proposer l'hypothèse suivante, fondée sur le postulat selon lequel « *la vie quotidienne est nécessairement une vie d'agents* en situation, *qui trouvent continuellement ce qu'il faut faire face à des activités parallèles continuelles dans leurs différents systèmes percepto-moteurs.* [...] *La contextualité implique qu'une entité cognitive a, par définition, un point de vue. Cela signifie qu'elle n'est pas dans un rapport « objectif » avec son environnement, indépendamment de la localisation, de la direction, des attitudes et de l'histoire du système. Au contraire, le rapport est fonction de la perspective établie par les propriétés de l'agent lui-même, qui émerge continuellement, et du rôle que cette redéfinition permanente joue dans la cohérence du système.* [...] *Cela revient, très spécifiquement, a*

61 Cette expérience du « moi » est, en tout état de cause, une étape évolutive absolument nécessaire et inévitable : « *L'image globale du « qui je suis » est intégrée de façon terriblement complexe dans l'ensemble de la structure mentale, et est marquée chez chacun de nous par un grand nombre de contradictions non résolues et peut-être impossibles à résoudre. Elles sont certainement en grande partie à l'origine de la tension dynamique qui caractérise la nature humaine. C'est cette tension entre les perceptions intérieure et extérieure de nous-même qui engendre des pulsions nous poussant vers certains objectifs desquels découle l'unicité de chacun d'entre nous. L'ironie veut donc qu'une propriété commune à tous les humains, à savoir celle des individus conscients réfléchissant sur eux-mêmes, aboutisse à la riche diversité de nos façons d'intérioriser des faits sut toutes sortes de choses et devienne finalement une des principales forces de différenciation des individus* ». [HOF 85] HOFSTADTER D., *Gödel, Escher et Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, InterEditions, Paris, 1985, page 784.

élaborer un surcroît de signification relatif à ce point de vue. Tout ce qui est rencontré doit être évalué d'une manière ou d'une autre -aimer, ne pas aimer, ignorer- et doit provoquer une réponse ou une autre-acceptation, refus, indifférence. Cette évaluation élémentaire est inséparable de la manière dont le couplage rencontre une unité percepto-motrice en fonctionnement, et elle donne naissance à une intention (je serais tenté de dire « désir »), cette qualité unique de la cognition vivante » [VAR 04, p.89].

Si « l'auto-contextualisation » des systèmes vivants n'est pas une vue chimérique, alors, l'unicité du moi est selon Francisco VARELA cette incessante genèse de significations, cette fabrication constante d'un monde, cet inévitable « *surcroît de signification et d'intention véhiculé par le comportement contextualisé* » inséparable de la dynamique parallèle, émergente et distribuée des innombrables sous-réseaux neuronaux. Cette non localisation du moi implique nécessairement de réinterpréter le moi en tant que « virtuel » dans le fil de la boutade du philosophe Daniel DENNETT : « *vous entrez dans le cerveau par l'œil, vous remontez le long du nerf optique, vous faites le tour du cortex, en regardant derrière chaque neurone, et puis, avant que vous ne vous en aperceviez, vous émergez au grand jour porté par l'impulsion d'un nerf moteur ; vous vous grattez la tête et vous vous demandez où se trouve le moi* »[62].

1.1.2.5.2. Couplage entre objectivisme et subjectivisme

Dans cette perspective, l'environnement contextuel devient donc le prétexte et le moteur d'un surcroît de signification : « *comme l'improvisation dans le jazz, l'environnement fournit l'excuse de la musique neuronale du point de vue du système cognitif en question* ». Nous rejoignons là en l'approfondissant l'hypothèse phénoménologique, telle que Jean PIAGET (puis plus tard MERLEAU-PONTY en 1945 dans *Phénoménologie de la perception*[63]) l'exprime dès 1937 dans « *La construction du réel chez l'enfant* » [PIA 37][64] : « *L'intelligence (et donc l'action de connaître) ne débute ainsi ni par la connaissance du moi, ni par celles des choses comme telles, mais par celle de leur interaction. C'est en s'orientant simultanément vers les deux pôles de cette interaction qu'elle organise le monde en s'organisant elle-même* ». Selon la thèse phénoménologique développée par Edmund HUSSERL au début du XXème siècle, percevoir, c'est assigner une signification aux objets construits par les sens. Ce qu'il faut bien

62 [VAR 04], op.cit. page 67.

63 [MER 45] MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Éditions Gallimard, 1945.

64 [PIA 37], PIAGET J., *La construction du réel chez l'enfant*, Neslé, Delachaux, 1937.

comprendre, c'est que ces objets pourraient se manifester à nous sous une infinité de formes différentes si nos mécanismes cognitifs étaient différents. Toute notre connaissance s'en verrait transformée tout autant que toute notre expérience, tout notre « sens commun ». Notre corps, envisagé comme structure vécue, avec son histoire, et comme contexte des processus cognitifs, apparaît donc comme le lieu de relation, de passage, et d'ouverture qui seul rend possible la construction d'une réalité éminemment fragmentaire. Cela au sein d'une structure d'ensemble dont il semble bien aujourd'hui que la seule certitude, c'est que nous ne pouvons rien en dire.

Aux antipodes de l'empirisme philosophique de John LOCKE et de David HUME au début du XVIIIème siècle, lesquels postulaient l'identité analogique entre un monde bien réel, et son image venant impressionner comme au cinéma la pellicule de notre perception multisensorielle. Et sans rejoindre le subjectivisme radical de leur contemporain George BERKELEY dont l'idéalisme en venait à nier toute existence au monde extérieur résultant pour lui d'une sorte d'hallucination collective. Dans la *Critique de la raison pure* en 1781, la position plus modérée, quoique fondamentalement dualiste d'Emmanuel KANT, ici résumée [DOR 98], est l'une des sources des épistémologies constructivistes : « *ce que nous croyons être des propriétés de la nature, comme l'espace à trois dimensions, le temps linéaire, sont en fait des formes ou des catégories de notre pensée. Vouloir les transposer hors du champ de l'expérience pour penser les limites de l'univers révèle* les limites de la raison pure »[65].

Faut-il en conclure que les concepts d'espace et de temps par exemple, ces conditions préliminaires à nos expériences de pensées, n'appartiennent pas à l'univers mais seulement à notre esprit ? Ou plutôt que la réalité « non séparable » qui nous constitue au plus intime de nous-même en relation au monde, ce « *réel voilé* » quantique selon l'expression aujourd'hui classique de Bernard D'ESPANAT [ESP 94][66], intégrerait bien ces dimensions d'espace et de temps, mais uniquement parmi d'autres[67] ou même parmi une infinité de combinaisons de

65 [DOR 98], DORTIER J-F, *Les Sciences humaines, panorama des connaissances*, Éditions Sciences Humaines, 1998, page 434.

66 [ESP 84] D'ESPANAT B., *Le réel voilé*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

67 La théorie des cordes, sur laquelle s'accordent actuellement la majorité des physiciens, postule ainsi l'existence de dimensions cachées supplémentaires, minuscules et repliées sur elles-mêmes, ou très grandes et englobant notre univers, réduit à l'état d'une fine membrane (brane). La grande nouveauté réside dans le fait qu'il va être très bientôt possible de tester la validité de ces divers scénarios... Avec des surprises potentielles à la clé : comme le dit Yves KLEIN, physicien au CEA et professeur de philosophie des sciences, « *on pourrait effectivement imaginer que le temps ait plusieurs dimensions, dont seulement une, celle qui correspond au temps physique habituel, ne serait pas enroulée sur elle-même. Mais cela nécessiterait une restructuration formidable de notre intuition. Comment pourrions-nous comprendre l'existence de plusieurs temps ?* [...] *Cela pourrait* [aussi] *vouloir dire que l'espace-temps tel que nous le connaissons est la manifestation, à notre échelle, d'un espace-temps sous-jacent, dont la structure est beaucoup plus riche* » (in : *Science & Vie*, juillet 2002, page 55).

dimensions possibles ? Quoiqu'il en soit, il est bien prouvé aujourd'hui, comme Jean-Louis LEMOIGNE [LE M 95][68] le souligne, à propos d'un sujet connaissant, que : « *la connaissance qu'il peut construire d'un réel est celle de sa propre expérience du réel* ». Ainsi donc, comme le résume Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 96], « *on ne peut plus dès lors séparer la connaissance de l'intelligence (ou de la cognition) qui la produit [...] L'observateur construit la réalité en même temps que le modèle qu'il s'en fait, et se construit lui-même en se le représentant. La science constructive se propose ainsi de concevoir un réel construit par l'acte de connaître, au sein d'une interaction sensori-motrice* ». Cela dans un réel énigmatique aux multiples facettes, l'axe de cette circularité gagnant à être généré et charpenté par la corporéité de l'expérience.

Comme le remarque Jean-Marie DOMENACH [DOM 81][69], cette attitude paradoxale ouvre la voie aux théories de « l'auto-organisation » : « *comment « se dire », être à la fois celui qui parle et celui qui est parlé? Comment (objection radicale aux prétendues sciences de l'homme) être à la fois celui qui observe et celui qui est observé, sujet et objet? Pour y parvenir, il nous faut une « logique du paradoxe », dont Barel, après Von Foerster, Varela et les théoriciens du double bind, nous montre qu'elle nous entraîne loin de la dialectique qui dépasse les contradictions. Penser quelque chose et son contraire est facile, puisque la proximité des contraires gît au sein du langage comme tous les phénomènes naturels et passionnels : chaud et froid, grand et petit, mâle et femelle ne font qu'indiquer un écart au sein de l'identique. Mais penser des phénomènes antagoniques à des niveaux différents, voilà qui nous pousse à dériver hors de la logique classique. Ainsi la possibilité pour un individu d'être à la fois l'acteur et le terrain de son action ; pour un organe, le produit et le producteur d'une évolution ; pour un système, d'avoir ses frontières à l'intérieur ; pour quoi que ce soit, d'être à la fois la partie et le tout, l'indicateur et l'indiqué, le représentant et le représenté... Cela, la pensée sauvage pouvait le concevoir et le figurer, la religion aussi. Lévi-Strauss n'a tiré d'elles que des systèmes réducteurs qui ramènent l'immense trésor des cultures à un logiciel d'ordinateur - ultime effort de la rationalité occidentale pour réduire le monde à sa mesure* ».

68 [LE M 95] LE MOIGNE J.L., *Les épistémologies constructivistes*, Presses Universitaires de France, « Que Sais-je ? », 1995.

69 [DOM 81] DOMENACH J.M., *Enquête sur les idées contemporaines*, Éditions du Seuil, 1981, page 93.

1.1.2.5.3. A.I.

Un exemple de « moi sans moi » est fourni par les colonies d'insectes sociaux qui se comportent, pour l'observateur humain projetant ses schémas mentaux inconscients, comme si les ordres émanaient d'un centre que l'on sait fort bien pourtant inexistant. Cette complexité parallèle et distribuée fournit également un modèle prometteur pour une A.I. « incarnée » dans lequel un agent est progressivement doté de modules d'auto-organisation internes élémentaires : « *Lorsqu'on aborde la synthèse du comportement intelligent de cette manière progressive, avec une adhésion stricte à la viabilité sensori-motrice d'un agent, c'en est fini du monde en tant que source d'information à représenter. L'autonomie du moi cognitif apparaît pleinement. Ainsi, dans la proposition de Rodney Brooks pour une nouvelle robotique (ou, comme il le dit, pour une nouvelle I.A.), ses créatures minimales réunissent différentes activités au moyen d'une règle de cohabitation. Cela constitue l'homologue d'un chemin d'évolution par lequel des sous-réseaux modulaires s'entrelacent dans le cerveau. On espère arriver à des configurations qui donnent vraiment l'impression d'être des intelligences autonomes et non de fragiles processeurs d'information dépendant d'un environnement très défini ou d'un projet optimal* » [VAR 04][70].

Ainsi que l'écrit Rodney BROOKS [BRO 86/87][71] au sujet de l'émergence d'un monde grâce à l'enaction des régularités percepto-motrices et à la recherche d'une viabilité quasi homéostasique : « *de même qu'il n'existe pas de représentation centrale, il n'existe pas de système central. Chaque couche d'activité relie directement la perception à l'action. C'est seulement l'observateur de la Créature qui assigne une représentation centrale ou un contrôle central. La créature elle-même n'en a aucun : elle est la somme de comportements concurrents. Pour l'observateur, un comportement cohérent émerge du chaos local de leur interaction* ».

Cette approche pragmatique d'une grande modestie, aux antipodes des « systèmes-experts » dont certains attendaient monts et merveilles il y a plus de vingt ans, s'est révélée très féconde en robotique et même au-delà. Le Système multi-agents développé au début des années 1990 par l'informaticien Alain CARDON[72] permet aujourd'hui au système, constitué d'une pléiade de programmes informatiques à l'organisation parallèle et distribuée, et dont toute direction est

70 [VAR 04], op.cit. page 94.

71 [BRO 86/87] BROOKS R., *Intelligence without representation*, MIT Artificial Intelligence Report, 1987 ; BROOKS R., *Achieving artificial intelligence through building robots,* A.I. Memo 899, MIT Artificial Intelligence Laboratory, Cambridge, Mass, 05/1986, in : [VAR 04], op.cit. page 95.

72 Auteur de l'ouvrage récent : [CAR 04] CARDON A., *Modéliser et concevoir une machine pensante. Approche de la conscience artificielle,* Editions Vuibert, Paris, 2004.

absente, de réagir sans obéir à un processus déterminé par avance. Ce système trouve déjà des applications industrielles là où la modélisation computationnelle traditionnelle a échoué : ainsi par exemple le logiciel à base de S.M.A. utilisé par la Direction régionale de l'environnement Midi-Pyrénées pour prévoir les crues de la Garonne. L'étape suivante envisagée, hypothétique, consiste dans la modélisation et la conception d'une machine capable de s'observer d'elle-même ainsi que son interaction avec son environnement et de se modifier en conséquence... [MIL 04][73].

Autre exemple de complexité parallèle et distribuée au sein du monde végétal, une équipe américaine vient tout récemment de percer le mystère de la régulation des échanges gazeux en gaz carbonique, oxygène et eau par les pores (stomates) des feuilles : « *Le comportement des stomates résulte d'un système de calcul que les informaticiens appellent « distribué ». Quand on les observe sous l'angle statistique, les stomates s'ouvrent et se referment de façon coordonnée, dessinant des structures complexes qui se déplacent régulièrement à la surface des feuilles. Un comportement qui évoque « l'intelligence collective » des fourmis. Dans ces systèmes, le comportement de chaque unité (fourmis, termites, ordinateur d'un réseau ou stomate) dépend de celui des unités voisines ce qui, peu à peu, conduit un comportement collectif (découverte d'une source de nourriture, solution d'un calcul). Ainsi les feuilles peuvent résoudre seules, sans contrôle centralisé, le problème complexe de l'optimisation des échanges gazeux* »[74].

1.1.2.5.4. Unicité virtuelle et fragmentation du moi

Si l'humain n'est pas une exception extraordinaire dans la nature, si en lui « *un moi sans réalité peut néanmoins agir comme s'il était présent, comme une interface virtuelle* », et si l'on consent à ne pas occulter l'insondable champ de l'expérience capitalisée et enracinée par l'évolution dans ce qui informe, constitue et renouvelle tous les êtres humains à chaque instant, alors il appartient bien peut-être à l'individu de remettre en cause sa pensée « spontanée » d'un moi central unitaire. Celle-ci composerait de fait une bulle conceptuelle ontologiquement première mais construite qui l'enveloppe, source d'une identité illusoire parce que superficielle, induite par l'auto-référence permise par le langage : « *on peut dire que ce que nous appelons* je,

73 [MIL 04] MILLER M., *S.M. A. : vers une nouvelle intelligence artificielle,* in : Science & Vie, n°1039, avril 2004.

74 [MAY 04] MAYO M., « Pour respirer, les plantes font preuve d'intelligence collective », Actualité recherche, *Science & Vie,* n°1039, avril 2004.

nous-mêmes, naît des capacités linguistiques récursives de l'homme et de sa capacité unique d'auto-description et de narration [...] *nous pouvons concevoir notre sentiment d'un je personnel comme le récit interprétatif continuel de certains aspects des activités parallèles dans notre vie quotidienne. C'est de là que viennent les continuels changements dans les formes d'intention typiques de nos micro-identités, ainsi que la fragilité relative de sa construction narrative* » [VAR 04, p.99].

Est-il possible de remettre en cause cette fiction de soi, cette « image-disque » trompeuse parce qu'infiniment fragmentaire et source d'une « erreur-système » majeure à la racine de soi, tout en se concevant soi-même et les autres comme fragmentés et provisoires ? Est-il envisageable d'explorer de plus en plus profondément dans ses actions quotidiennes et le faire-face immédiat la nature virtuelle du « moi », cette interface « égo-centrée » d'événements[75]? En tenant compte du fait que « *si nous acceptons une réinterprétation du moi en tant que virtuel -grâce à la clôture linguistique et aux propriétés émergentes distribuées-, notre tendance naturelle dans la vie quotidienne est de continuer comme si rien n'était* » [VAR 04, p.100]. De cette prise de conscience de plus en plus durable, et du détachement obstiné et patient des habitudes égocentriques enracinées dans l'intellect et le corps qu'impliquerait la pensée du moi séparé du monde, pourraient probablement résulter bien des découvertes. Et de nombreuses « absurdités » évitées, comme par exemple ce que Umberto ECO [ECO 99][76] appelle le modèle de l'incendie : « *c'est un classique : le feu se déclare dans le théâtre et la foule se précipite vers les issues de secours. Puisque chacun s'efforce de sortir avant les autres, il se forme un embouteillage tel que 80 % des gens meurent. S'ils se mettaient tous en rang et adoptaient devant la catastrophe une attitude plus solidaire, ils sortiraient du théâtre en flammes l'un après l'autre, et presque tous en réchapperaient, avec un pourcentage de victimes, disons de 5 %. Pourquoi préférer un risque de 80 % à un risque de 5 % ? Pour des raisons*

75 Il serait particulièrement intéressant de la prendre pour sujet d'études, et de voir ce qui concourt à sa formation, à son renforcement, à son relâchement, voire à sa dissolution dans certaines circonstances. Cela suppose aussi une remise en cause de notre « identité » conceptuelle, telle qu'elle a pu être définie par René DESCARTES : *« dans le cogito cartésien «* je pense donc je suis *», « le « je pense » du* cogito *est une affirmation réflexive à la première personne qui constitue en fait un « je pense que je pense ». Le « je pense que je pense » effectue un circuit qui revient à son point de départ, mais, dans ce circuit, le « je » subjectif du « je pense » s'objective comme « objet » de pensée, c'est-à-dire produit un « moi » pensé-pensant, puis il récupère par identification ce « moi » objectif, ce qui constitue une auto-reconnaissance consciente du « je » dans le « moi », du « moi » dans le « je ». Ainsi le « je pense » réflexif est en fait une récursion qui produit le « moi » objectif et génère l'identité je = moi ; d'où une première insertion ontologique, sous-jacente au cogito, qui va permettre de basculer du je pense au je suis :* je suis moi. *Piccardo (manuscrit inédit) appelle égo-structure le « je suis moi » par quoi on s'identifie et se communique à soi* » [MOR 80], MORIN E., *La méthode*, t.2, La vie de la vie, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

76 [ECO 99] ECO U., « entretien avec », in : *Entretiens sur la fin des temps*, Éditions Fayard, 1998, page 283.

élémentaires ; parce que chacun espère avoir la chance de son côté et faire partie de la minorité qui sera sauvée. C'est irrationnel, mais humain. Au moment précis où le danger est immédiat et mortel, le recours à la négociation semble impossible et chacun se croit plus malin que les autres ».

1.1.2.6. Quel moi sans moi ?

Les « je » dépourvus de moi seraient aussi selon Francisco VARELA les véritables constituants élémentaires des propriétés émergentes de la vie sociale projetées comme point de référence « exogène » : « *chaque fois que nous trouvons des régularités comme les lois ou les rôles sociaux, nous les concevons comme des données externes, nous succombons à la même erreur qui consiste à considérer que toute propriété émergente possède une identité réelle, au lieu de voir qu'elle découle d'un processus distribué complexe médiatisé par les interactions humaines* » [VAR 04, p.100].

D'autre part, dans un monde complexe comme celui d'aujourd'hui, l'accumulation des connaissances, les règles apprises, les apprentissages logiques qui induisent des réponses purement mécaniques ne sont jamais suffisamment structurés et flexibles pour répondre à l'infinie variété des situations qui se présentent et qui nécessitent des réponses souvent immédiates. Il devient aussi viscéralement urgent de susciter l'essor de « têtes bien faites » plutôt que de « têtes bien pleines » dont sont pourtant remplis tant de bancs d'université.

Chaque réponse comportementale devrait être, dans l'idéal, un cas particulier réclamant une expertise instantanée, un savoir-faire immédiat, « spontané » donc non intentionnel. L'intention et les capacités conceptuelles n'étant alors requises éventuellement et fort utilement que dans un second temps, lorsqu'il y a hésitation sur la conduite à adopter. Cette mise à distance de l'intentionnalité, cette extinction momentanée de multiples boucles complexes d'action/perception, permettrait l'état unifié de « présence », si capital tant dans le jeu de l'acteur parvenu au sommet de son art et qui n'a plus besoin de « jouer », ou encore qui « joue comme il respire », que les « états de grâce » décrits tant par des sportifs que par tout un chacun dans certaines –rares- circonstances (le temps qui semble s'arrêter lors de la vision d'un coucher de soleil, lors d'un concert, lors d'un baiser d'amoureux, etc.) :

VARELA avance même une hypothèse particulièrement audacieuse : « *Quand on est l'action, il ne reste plus aucune conscience de soi pour observer l'action de l'extérieur. Lorsque l'action non duelle se déroule régulièrement, l'acte est ressenti comme fondé dans ce qui est calme et ne se meut pas. Oublier son moi et devenir complètement quelque chose, c'est aussi prendre conscience de sa propre vacuité, c'est-à-dire de l'absence de point de référence solide. Cette prise de conscience est bien connue de tous les experts et, en Occident, elle a été souvent remarquée par les athlètes car la conscience de soi est ressentie comme une gêne plutôt que comme une aide* » [VAR 04, p.59]. Évidemment, l'entraînement requis pour parvenir à la complète maîtrise de ce savoir-faire, de cette *présence* donnant lieu à un état unitaire de conscience « vide de pensées »[77] dans le présent, n'est ni instantané ni évident. Ce processus, qui nécessite probablement la déconstruction de nombreuses boucles d'action/perception co-imposées, stratifiées et engrammées mécaniquement depuis l'enfance au profit de la mise en place d'autres automatismes « choisis », ne saurait s'affranchir à intervalles réguliers et sur une période parfois immense de la mise en jeu de la conscience réfléchie tout autant que de multiples efforts et actions intentionnelles.

Cet état se rapproche aussi du concept de « fluidité » tel qu'il a été nommé par le psychologue Mihaly CSIKSZENTMIHALYI qui recueille depuis plus de vingt ans des témoignages sur ces « performances exceptionnelles » : « *Les athlètes appellent cet état de grâce la "zone" - c'est le moment où l'excellence ne demande plus d'effort, où les spectateurs et concurrents s'effacent dans le bonheur de l'instant. Diane Roffe-Steinrotter, médaille d'or aux Jeux Olympiques d'hiver de 1994, a affirmé ensuite qu'elle ne gardait aucun souvenir de l'épreuve de descente, si ce n'est qu'elle était totalement détendue : « J'avais l'impression d'être une chute d'eau* » [GOL 97][78]. Chacun peut éprouver, de temps à autre et à des degrés divers, cet état heureux de « fluidité » lorsqu'il a donné le meilleur de lui-même, parfaitement unifié dans le moment présent, comme en dehors du temps. Pour Daniel GOLEMAN, « *le sceau de la fluidité, c'est un sentiment de joie spontanée, voire de ravissement. Parce que la fluidité procure un bien-être intense, elle est intrinsèquement gratifiante. Quand l'individu s'absorbe complètement dans ce qu'il fait, y consacre la totalité de son attention, sa conscience*

77 Avec le *cogito* « *je* pense donc *je* suis », DESCARTES entendait démontrer que « *le centre assuré et invariant de l'univers est, pour tout être-sujet, son propre* ego *ou « moi-je »* [MOR 80 ; p.80], [...] *c'est-à-dire l'auto-affirmation du sujet en tant que sujet par la pensée réflexive consciente en tant que pensée réflexive consciente* [MOR 80, p.177]. Mais que devient le *cogito* dans un processus de conscience momentanément dépourvu de pensées ?

78 GOLEMAN D., *L'Intelligence emotionnelle*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1997, page 142.

se confond avec ses actions. D'ailleurs, la fluidité est brisée si l'on réfléchit trop à ce qui se passe – le simple fait de penser "C'est merveilleux " suffit à mettre un terme à la sensation. L'attention est si focalisée que la personne n'a conscience que du champ de perception étroit lié à ce qu'elle est en train de faire et perd toute notion de temps et de l'espace » [GOL 97].

1.1.2.7. Conclusion

Le point absolument essentiel à retenir de cette focalisation sur l'enaction et ses perspectives est que le phénomène cognitif ne peut pas être compris si l'on extrait abstraitement l'organisme de son insertion écologique. « *Le cerveau existe dans un corps, le corps existe dans le monde, et l'organisme agit, bouge, chasse, se reproduit, rêve, imagine. Et c'est de cette activité permanente qu'émerge le sens de son monde et les choses* » [VAR 98][79]. Alors même que l'organisme et son environnement restent strictement distincts l'un envers l'autre de par la clôture opérationnelle du système vivant considéré. La thèse fertile de l'enaction, cette indissociabilité radicale de fait entre perception et action, cette approche de « l'action incarnée », trouve actuellement son terreau de prédilection dans l'étude et la résolution des problèmes cognitifs qui ne peuvent être résolus par la modélisation mathématique et l'abstraction non contextuelle. Cette approche veut renouer avec l'expérience humaine « en 1ère personne » exclue par les modèles dominants : « *cela sonne comme un anathème au regard de la longue tradition de la science objectiviste – c'en est un, qui n'est pas trahir la science* » [VAR 95][80]. Cette thèse a le mérite d'adopter une grande humilité de principe. Elle suscite certes aussi une complexification de l'approche des phénomènes et de leur étude, mais il semble que ce défi vaille la peine d'être tenté, tant il semble urgent aujourd'hui, face aux périls qui le menacent et qu'il a lui-même co-engendré, de remettre le vécu humain au centre de la connaissance. Elle inspire enfin également à des degrés divers de nombreux champs d'études, et participe sur le terrain philosophique « *à la réinervation de la réduction phénoménologique en tant que praxis (Depraz 1998) ainsi que dans la mise au jour d'une dynamique de la conscience, nom concret de la réduction, dont la méthodologie est tout à la fois pragmatique et*

79 [VAR 98] VARELA F., « Entretien avec », propos recueillis par H.KEMPF, *La Recherche,* n°308, avril 1998, pages 109-112.

80 [VAR 95] VARELA F, « Les mystères du cerveau », in : *Qu'est-ce qu'on ne sait pas* ?, les rencontres philosophiques de l'Unesco, textes présentés et établis par A SUREAU, Éditions Gallimard/Unesco, 1995, p 57.

procédurale (Depraz, Varela et Vermersch 2000). En d'autres termes, l'enjeu d'un tel renouvellement d'une phénoménologie tendanciellement spéculative par l'épreuve de l'empirique consiste à faire apparaître combien la conscience que nous pouvons avoir de nous-mêmes ne se manifeste dans toute son acuité que lorsque nous avons compris qu'elle s'enracine dans notre corps, unique potentiel d'absoluité. Dès lors il n'y a plus aucune contradiction à parler de ce dernier dans les termes d'une chair transcendantale »[81] [DEP 01].

1.1.3. Structuration cognitive phylogénétique

> *« Au fond, le hasard et le sens ne sont que les deux faces d'une même médaille »*
> Henri Atlan[82]

Après avoir notamment suggéré que « l'homme *est* un corps », et non pas « *a* un corps », dans le couplage dynamique avec son environnement qui le constitue, voyons maintenant dans les grandes lignes comment se structurent les ensembles cérébraux, dont l'activité suscite tant les représentations que les pulsions ou les émotions. En n'oubliant pas qu'il s'agit toujours d'un processus évolutif, auto-constitutif dans le couplage structurel avec l'environnement via la clôture informationnelle, et dont la dynamique créatrice est presque inconcevable. En voici un seul exemple [CHA 02][83] : « *l'évolution globale de la densité totale de synapses dans le cortex cérébral du singe et dans celui de l'homme inclut une phase « rapide » : 90% des synapses se forment alors au rythme d'environ quarante mille par seconde. On ne s'imagine pas qu'à chaque minute de la vie du bébé plus de deux millions de synapses se mettent en place ! La naissance intervient exactement au milieu de cette phase rapide. Suit alors une longue phase en plateau qui dure jusqu'à la puberté. Ensuite, ce rythme décline progressivement jusqu'à la valeur qu'il conservera pendant l'âge adulte, avant de décroître brutalement pendant la vieillesse. Il est notable que, chez l'homme, la durée de la phase rapide est plus courte dans une*

81 [DEP 01] DEPRAZ N., *La conscience. Approche croisée, des classiques aux sciences cognitives*, éditions Armand Colin/VUEF, Paris, 2001, page 146.

82 Confidence du biologiste Henri ATLAN à Jean-Pierre DUPUY après un exposé de ce dernier sur VON FOERSTER devant le « groupe des dix » in : [DUP 82] DUPUY J.P., *Ordres et Désordres, enquête sur un nouveau paradigme*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, page 274. Le « groupe des dix » a été un cercle de pensée très créatif qui fut jusqu'en 1979 le siège d'échanges transdisciplinaires informels une fois par mois de 18h à minuit. Parmi ses membres, Edgar MORIN, Joël DE ROSNAY, Jacques ATTALI, Jacques SAUVAN, Henri ATLAN, Henri LABORIT. Ce dernier me confiait en 1983 lors d'un entretien, avec un œil empli de malice et un large sourire aux lèvres, qu'Edgar MORIN lui avait emprunté depuis 1967 lors de ces rencontres beaucoup d'idées, que ce dernier avait su faire fructifier avec le bonheur et l'admirable acuité intellectuelle que l'on connaît. Je suppose que l'inverse aussi a été vrai.

83 [CHA 02], CHANGEUX J.P., *L'homme de vérité*, Odile Jacob, 2002, page 291.

aire sensorielle comme le cortex visuel, avant deux ou trois ans, que dans une aire d'association comme le cortex préfrontal, où elle s'étend sur dix ans ».

Au concept opérationnel d' *information-structure* au sein du dipôle « information-structure/information-circulante » proposé par Henri LABORIT au début des années 70 (« *l'information-structure est celle qui met en forme chaque niveau d'organisation de l'atome à l'espèce. L'information circulante est celle qui circule, comme son nom l'indique, d'un niveau d'organisation à un autre et permet la cohérence de l'ensemble* » [LAB 83][84]), Edgar MORIN préfère utiliser celui d'*information générative*, plus souple, dynamique et ouvert. Il est possible de réunir les deux concepts voisins sous la dénomination pratique d'« information-structure générative ». Car, comme le note Edgar MORIN [MOR 77][85], « *il faut songer que la moindre cellule comporte des milliards d'unités moléculaires, et que la communication entre ces unités, entre sphère générative et sphère phénoménale (qui s'entrechevauchent) se confond avec l'activité permanente de réorganisation, production, échange, transformations d'une formidable micro-usine chimique qui serait sans cesse occupée à produire ses bâtiments, ses machines et son personnel. La communication de l'information déclenche ou inhibe des fabrications et transformations qui entretiennent et produisent l'unité, l'hétérogénéité, l'homéostasie, l'originalité, l'improbabilité, la vie de l'être cellulaire. L'information est donc « circulante » (Laborit, 1975), dans l'organisation phénoménale.* [...] *Il faut bien comprendre qu'information générative et information circulante sont liées, je veux dire que l'information circulante est de l'information générative transformée* .[...] *L'information générative génère de l'événement, ne génère que de l'événement, mais le transforme en ordre et organisation, sans qu'il cesse pourtant d'être événement* ». Ces concepts informationnels étant précisés, il est possible à présent d'aborder quelques points saillants du fonctionnement cérébral de tout être humain, donc de tout spectateur.

1.1.3.1. Niveaux-structure d'organisation générative du cerveau

On peut tout d'abord, dans une visée pragmatique, depuis les travaux du neurophysiologiste américain McLEAN (1949) repris et développés par Henri LABORIT, distinguer très

84 [LAB 83] LABORIT H., *La colombe assassinée,* Éditions Grasset, Paris, 1983, cité par[LEL 96] LELEU-MERVIEL S., *La scénistique. Méthodologie pour la conception de documents en média multiples suivant une approche qualité.* Thèse pour l'habilitation à diriger des recherches sous la direction du professeur Jean-Pierre Balpe, Université de Paris 8, Saint-Denis, 1996, page 169.

85 [MOR 77], MORIN E., *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, page p.333-335.

schématiquement trois niveaux structurels de la cognition superposés dans l'architecture du cerveau humain : le premier concerne les voies et circuits des pulsions instinctives, le second régule les formations corticales mises en jeu dans les processus de mémoire et dans l'affectivité qui semble en être une résultante, la dernière, quant à elle, génère imagination, raisonnement, conscience réfléchie.

Les neurophysiologistes (CHANGEUX, EDELMAN, BUSER, DAMASIO, etc.), dans leur cartographie exploratoire minutieuse du cerveau en deux dimensions, tendent aujourd'hui à regrouper les niveaux instinctif et émotionnel, sans raison décisive me semble-t-il[86]. Je ne les suivrai donc pas sur ce point précis, préférant de beaucoup l'approche plus « rustique » de McLEAN développée par LABORIT qui a notamment l'avantage d'introduire la dynamique temporelle de l'évolution. Cette approche systémique présente de plus l'immense mérite d'être « contextuelle » et de se situer dans une logique d'interaction et de couplage avec l'environnement, même si le contexte en question se limite drastiquement aux comportements « critiques » de « réponses à l'agression », via les conduites, vitales pour la survie de l'organisme, de fuite, de lutte, ou d'inhibition de l'action (si les deux précédentes stratégies sont impossibles ou infructueuses). Sont donc exclus de ces travaux, l'étude des états homéostasiques non « critiques », heureusement les plus fréquents au cours de la vie des organismes vivants.

86 L'étude des structures « à plat » leur en est facilitée, mais on y perd tout l'axe temporel évolutif, ce qui appauvrit la description, et aussi à mon sens la compréhension dynamique fonctionnelle (pour comprendre notre monde cérébral, mieux vaut une modélisation sphèrique et non une carte plane, si je puis me permettre cette analogie).

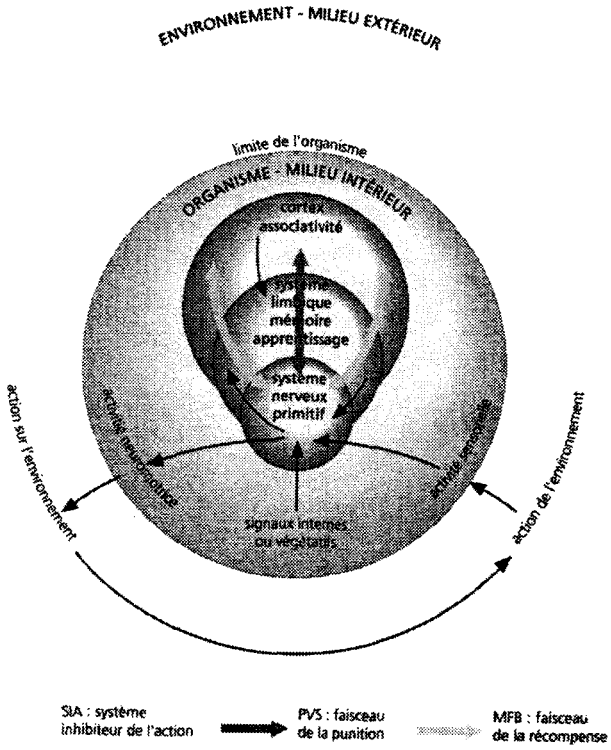


Illustration 1 : Schéma du couplage du cerveau tri-unitaire avec l'environnement selon Henri LABORIT

La partie la plus ancienne du cerveau est donc apparue dans l'évolution il y a environ 200 millions d'années avec les reptiles via d'innombrables boucles d'actions/perceptions[87]. Constitué principalement des formations thalamiques et du tronc cérébral, ce cerveau primitif - qui recouvre approximativement le « ça » Freudien - autorise des comportements simples, programmés par l'évolution génétique. Il coordonne les besoins immédiats et fondamentaux – manger, boire, copuler, respirer, digérer, etc.- adaptés à la survie de l'organisme dans son environnement. Il est entièrement finalisé pour interagir avec l'environnement. Il est aussi prioritairement orienté vers l'autonomie motrice, qui s'exprime, entre autres choses, par les comportements essentiels de fuite et de lutte.

Ce cerveau reptilien, nouveauté radicale et inouïe pour son époque, est pourtant incapable d'adaptation, quasiment hermétique à l'apprentissage de réponses comportementales nouvelles en réponse à des situations inconnues. La mémoire dont il est capable existe bien, mais elle ne

87 « *Ces animaux sont principalement gouvernés par des instincts – des séries de comportements perceptivo-moteurs génétiquement préprogrammés* [...] *Selon Brown* [BROWN J., Mind, Brain, Consciousness, New York, Academic Press, 1977], *la conscience des reptiles s'exerce au niveau sensori-moteur ; elle est centrée sur le corps lui-même sans être différenciée de l'espace extérieur. C'est une forme préliminaire de conscience* » [FUR 81] FURST C., *Le cerveau et la pensée*, Editions Retz, Paris 1981 (Origins of the mind, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.Y., 1979).

dépasse pas quelques heures[88]. Il évolue donc dans un continuel présent. En terme de capacité représentationnelle, il se situerait au deuxième échelon de la grille de Joëlle PROUST, c'est-à-dire celui de la catégorisation, bien évidemment sans aucune capacité réflexive. Il occupe 4 % du volume cérébral et semble répondre à ce l'on peut appeler chez l'Homme les « besoins fondamentaux ». En outre, si nous admettons qu'aucun de nos comportements (physique, émotionnel ou conceptuel) ne peut se passer d'une motivation, nous en verrons l'origine inconsciente dans le fonctionnement de notre cerveau primitif, hypothalamique et pulsionnel.

La seconde étape de l'évolution animale a recouvert le cerveau reptilien chez les anciens mammifères d'un cortex primitif en forme de boucle reliant plusieurs formations corticales dont l'hippocampe, et communément appelé système limbique (ou mésocéphale des mammifères supérieurs). Celui-ci, en dérivation sur le système précédent dont il complexifie encore le fonctionnement, a permis en particulier l'établissement et le développement de la mémoire à long terme, rendant plus efficace et diversifiée l'action sur l'environnement. Il se complexifie du lapin à *Homo Sapiens*, et occupe ainsi environ 16% de la masse cérébrale humaine : *« la classe des mammifères est le bouillon de culture de l'affectivité. Le mammifère est une machine chaude dont l'homéostasie paisible est sans cesse perturbée par l'incitation intérieure (pulsion) ou l'excitation extérieure. C'est une machine ultrasensible, avec ses multiples récepteurs sensoriels, son réseau nerveux très ramifié dans l'être végétatif profond et son centre de connexions cérébrales spécifiques »* [MOR 80][89]. L'activité du système limbique génère aussi aussi la production distanciée d'images, tant celle initiée par les boucles de perceptions/actions dans le couplage avec l'environnement, que celle « endogène» du rêve, de l'hallucination, des souvenirs.

Le concept de « passé », comme création émergente de l'évolution, est donc probablement à l'origine de l'essor considérable des activités émotionnelles endocrines et viscéro-somatiques : *« l'expérience agréable est primitivement celle permettant le retour ou le maintien de l'équilibre biologique ; la désagréable, celle dangereuse pour cet équilibre, donc pour la survie, pour le maintien de la structure organique dans un environnement donné. La mémoire à long terme va donc permettre la répétition de l'expérience agréable et la fuite ou l'évitement de l'expérience*

88 À quelques exceptions près, en particulier le phénomène d'« empreinte » que peut subir le nouveau-né envers la première forme vivante qu'il perçoit, remarquablement décrit et analysé par l'éthologiste autrichien Konrad LORENTZ dans ses ouvrages sur les oies cendrées (cf. [LOR 63] LORENZ K., « Mon enfant adoptif, l'oiseau Martina », in : GRAVEN J., *La pensée non humaine,* encyclopédie Planète, Editions Retz, 1963, pages 162-204).

89 [MOR 80], MORIN E., *La méthode*, t.2, La vie de la vie, Paris, Éditions du Seuil, 1980, page 234.

désagréable. Elle va surtout permettre l'association temporelle et spatiale au sein des voies synaptiques, des traces mémorisées liées à un signal signifiant à l'égard de l'expérience, donc provoquer l'apparition de réflexes conditionnés aussi bien pavloviens (affectifs ou végétatifs) que skinnériens opérants (à expression neuromotrice) » [LAB 74][90]. Les émotions permettront une adaptation plus souple et plus rapide, et des comportements considérablement plus variés. Ce gain évolutif majeur, par l'adjonction de nouveaux degrés de liberté dans l'interaction avec l'environnement, se paie par la création de « nouveaux mondes », celui des émotions « positives » certes, mais aussi inévitablement celui qui démultiplie ou/et co-engendre les résonances de peur, d'angoisse, d'inhibition, etc. *« Les nombreuses propriétés de l'émotion – sa fonction d'interruption, sa persistance, son aspect expérientiel, ses programmes d'action pré-câblés- peuvent être expliquées par les exigences d'un système qui gère de multiples composantes, qui tente d'atteindre des buts multiples et qui opère en milieu incertain »* [FRI 89][91]. Tout comme le cerveau primitif qu'il contrôle, le système limbique continue à fonctionner de façon réflexe et automatique chez la quasi-totalité des êtres humains à de multiples niveaux, avec l'alibi du discours logique conscient pour en justifier les manifestations périphériques.

Il semble donc que la création cognitive du « passé » permet de briser la coïncidence presque totale de l'organisme avec le moment présent. Par la création d'un « segment de temps » s'introduit déjà la comparaison implicite passé/présent, donc l'appréhension. Par la comparaison, se démultiplie la possibilité de négation de ce qui est vécu dans le faire face immédiat, ce qui implique la création automatique de possibles « court-circuits » au sein des boucles d'actions/perceptions qui régissent les formations corticales.

Enfin, dans une dernière étape, et d'une manière encore inconnue dans ses détails, est apparu un troisième cerveau enveloppant les précédents, et dont on peut suivre le développement croissant en volume du lapin à l'homme. Il occupe chez ce dernier 80 % du volume de l'encéphale, soit quatre fois plus que le cerveau primitif et le système limbique réunis. Il autorise une variation quasi illimitée des relations interneuronales par l'usage de la zone antérieure associative du lobe orbito-frontal.

90 [LAB 74] LABORIT H., *La Nouvelle grille*, Éditions Gallimard, Paris, 1985 (1ère édition, Robert Laffont, 1974), page 58.

91 [FRI 89] FRIJDA N., *Les théorie des émotions : un bilan (1988)*, in : Textes de base en psychologie. Les Emotions. Sous la direction de B.Rimé et K.Scherer, Éditions Delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel (Switzerland), Paris, 1989, page 59.

En état dynamique de résonance permanente, de multiples façons et à de multiples niveaux (cellulaire, moléculaire, etc.), avec le cerveau reptilien et le système limbique, le néocortex fonctionne lui aussi pour une large part chez l'homme de façon réflexe, instinctive et non consciente, immense trafic souterrain de cet inconscient cognitif, coiffé par le discours logique dans le cadre rassurant d'une « image de soi » fragmentaire, véhiculée implicitement et explicitement par la conscience réflexive. « *Ces trois cerveaux sont en constante interrelation, mais aussi en interférence. Ce sont, comme l'écrit Edgar Morin, « ces interrelations faiblement hiérarchisées entre les trois sous-ensembles qui nous permettent de situer le paradoxe de* sapiens-demens, *le jeu permanent et combinatoire entre l'opération logique, la pulsion affective, les instincts vitaux élémentaires, entre la régulation et le dérèglement* » [PEL 77][92]. Les structures imaginaires de la société étant alors produites en premier lieu par le jeu des inconscients cognitifs, la notion de dominance et de pouvoir y tient une place prépondérante : « *si l'on se réfère notamment aux travaux d'Henri LABORIT concernant la biologie des comportements, l'agressivité et la recherche de la dominance apparaissent comme des constantes dans l'ensemble des systèmes sociaux (présents et passés) que nous connaissons* » [BEN 95][93].

1.1.3.2. *Sensations de plaisir et de douleur*

Elles constituent le clivage de base de l'activité cognitive du cerveau tri-unitaire. Selon Henri ATLAN, tout jugement éthique, philosophique, métaphysique, toute évaluation du « bien » et du « mal » par exemple, sont fondés en dernière instance sur les expériences individuelles capitalisées des corps dans le couplage avec l'environnement, en terme de sensations agréables ou désagréables. Selon Henri LABORIT, il existe trois circuits neuronaux déterminants : les boucles du M.F.B., du P.V.S[94]., et celle du S.I.A. qu'il a contribué à mettre en évidence[95]. Concernant les deux premieres boucles, lesquelles composent le bipôle essentiel à la srucuration de l'organisme, il écrit [LAB 94][96] : « *ces deux faisceaux, qui réunissent les régions hypothalamique, limbique et, chez l'animal supérieur, corticale, ont un rôle capital,*

92 [PEL 77] PELT J-M., *L'Homme re-naturé*, Éditions du Seuil, 1977, 1990, p. 253.

93 [BEN 95] BENOIT D., *La communication « efficace » : convaincre, persuader, influencer, manipuler...*, in : BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Les Éditions d'Organisation, Paris, 1995, page 116.

94 M.F.B. : Médial forebrain bundle ; P.V.S. : periventricular system. Circuits mis en évidence en 1954 par OLDS et MILNER.

95 [LAB 79] LABORIT H., *L'inhibition de l'action*, Masson, Paris, 1ère édition 1979.

96 [LAB 94] LABORIT H., *La légende des comportements*, Éditions Flammarion, 1994, Paris, page 52.

puisqu'ils donnent à l'ensemble cérébral les moyens d'assouvir les pulsions instinctives et d'éviter les expériences désagréables et dangereuses. L'expérience suivante le montre. On introduit dans le M.F.B. d'un rat une électrode qui peut être activée par un levier. Appuyer sur ce levier provoque la fermeture d'un circuit présentant une source d'énergie électrique de faible intensité. Une première fois, l'animal appuie fortuitement sur le levier, ce qui a pour effet de déclencher une stimulation du M.F.B. On remarque alors que, très vite, négligeant toute nourriture, le rat passe son temps à activer inlassablement la manette bienfaisante. En revanche, lorsque qu'on active le P.V.S., l'animal, s'il se trouve dans l'impossibilité de fuir, devient aussitôt agressif, sous le coup de la douleur ». De même, le « déséquilibre » biologique résultant pour un animal de l'éloignement de son dernier repas va stimuler l'hypothalamus qui produira une sensation de faim enclenchant les comportements de recherche de nourriture puis de prédation par l'action sur le milieu. L'approvisionnement énergétique assuré (à rapprocher du « Principe de plaisir » Freudien), une autre région hypothalamique sera la source d'une sensation de satiété issue du Faisceau de la récompense et de réenforcement (M.F.B.) ; celui-ci nécessitant pour être opérationnel un apprentissage, celui de la mémorisation des expériences agréables.

Par contre, si l'animal est dérangé par un autre prédateur dans sa quête de nourriture, le Faisceau de la punition (P.V.S.) sera alors susceptible d'activation. L'animal, pour assurer le maintien de sa structure compromis par cette concurrence ne pourra réagir que par la fuite ou la lutte pour faire disparaître l'agent indésirable ; le plus efficace de ces comportements dans une situation donnée étant réenforcé par l'intervention de M.F.B. qui possède une action inhibitive sur le P.V.S.

Enfin, si l'animal tombe dans une quelconque fosse naturelle ou dans un piège tendu par un chasseur, constatant son impossibilité de fuir ou de lutter contre un ennemi inexistant ou invisible, son comportement sera sous l'emprise d'un troisième système dit d'inhibition de l'action (S.IA.) ou « d'attente sous tension ». Ce dernier résulte de l'impossibilité d'une action efficace, permettant de rétablir l'état homéostasique de base et de repos. Il permet de « limiter les dégâts » provisoirement en empêchant une destruction immédiate mais au prix d'incidences vasomotrices, énergétiques, et immunitaires diverses (production de glucocorticostéroïdes toxiques par exemple). Si cet état de « stress négatif » perdure, il s'ensuit inéluctablement des affections psychosomatiques et lésionnelles.

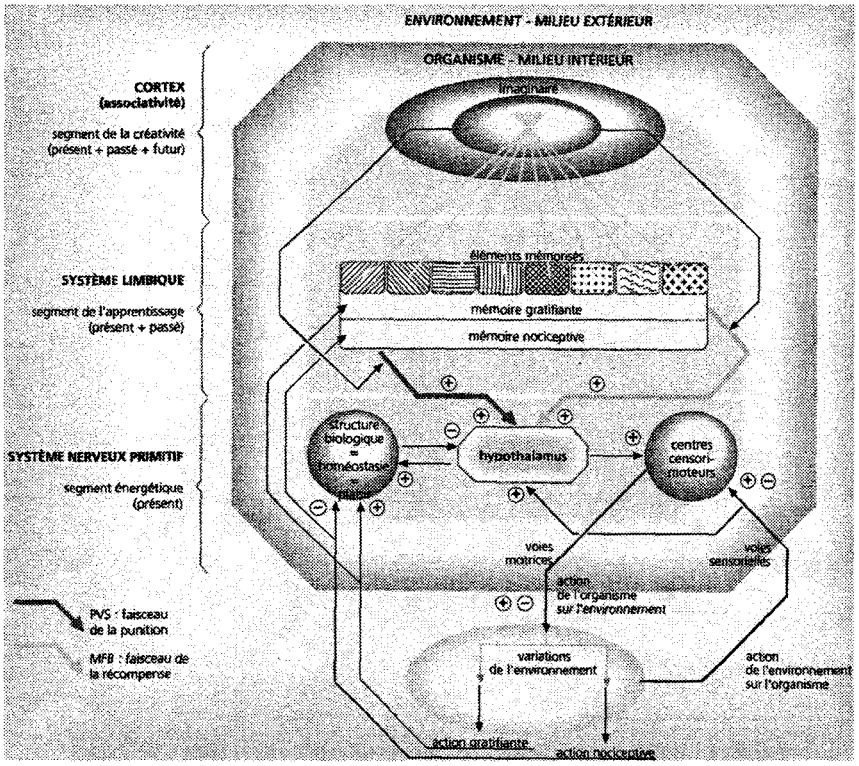


Illustration 2 : Schéma de la structuration cognitive bipolaire d'un organisme humain selon Henri LABORIT

Ces circuits se retrouvent à l'identique, quoique de manière plus complexe et « dissimulée » du fait du développement du néo-cortex, chez l'homme. Ils concernent donc tout autant les activités cognitives des acteurs que celles des spectateurs de théâtre ou de cinéma.

1.1.3.3. Les états de résonance émotionnelle et la raison

> *Parce que nous avons le même encéphale et la même carcasse que l'homme de Néandertal, ce dernier nous comprend mieux que nous ne le comprenons. Il sent et respire en nous, même si son intelligence nous échappe.*
> Régis Debray[97]

> *Dans tout homme qui parle, il y a ce qu'il dit et ce qui se comprend et ce qu'il ne dit pas et qui le fait dire. Mais il y a aussi ce qu'il dit sans le savoir, parce qu'il est inconscient de l'inconscient qui mène son discours »*
> Henri Laborit[98]

Comme l'écrit Edgar MORIN [MOR 80][99], « *nous portons en nous une capacité inouïe de pâtir et de jouir, une capacité de brutalité illimitée et de tendresse infinie, et nous pouvons passer quasi à l'instant de l'un à l'autre. C'est cela notre nature mammifère, qui porte en elle plus de férocité et d'amour que nulle autre* ». Selon Henri LABORIT, la réponse coordonnée de l'organisme aux variations de l'environnement consiste en des remaniements vaso-moteurs qui n'ont pour seule finalité que d'autoriser les comportements de fuite et de lutte par l'approvisionnement préférentiel momentané de certains organes indispensables en réponse à des stimuli mettant en cause le P.V.S. Il n'y a donc pas selon lui de composantes de l'affectivité « bonnes » ou « mauvaises », celles-ci n'ayant pour seule valeur que l'importance au maintien de leur structure que l'organisme individuel leur attache. De même, il n'existe pas d'organes « nobles » ou « roturiers », le cerveau fonctionnant comme un « intégrateur/générateur/mélangeur » de signaux, et non comme le centre hiérarchique suprême ou se prennent les décisions : « *il n'y a pas de leader dans l'organisme humain* »[100].

D'autre part, comme semble le redécouvrir avec surprise la neurobiologie depuis quelques années, l'affectivité est indispensable au bon fonctionnement de la raison et des activités logiques. Antonio DAMASIO a ainsi pu montrer récemment, preuves à l'appui, que l'émotion fait partie intégrante des procédures de raisonnement et de prise de décision, pour le meilleur et

97 [DEB 92] DEBRAY R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident,* Éditions Gallimard, 1992, page 298.

98 [LAB 73] LABORIT H., *Les Comportements. Biologie, physiologie, pharmacologie,* Masson et Cie, Paris, 1973, page 170.

99 [MOR 80], Op.cit., page 235.

100 [DE R 75] DE ROSNAY J., *Le Macroscope*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

pour le pire[101]. Mais cette hypothèse, quoique minoritaire il y a 25 ans, était déjà avancée par Edgar MORIN dans le tome 2 de sa Méthode [MOR 80][102] : « *comme nous le montre l'évolution, des mammifères à Homo sapiens, les développements de l'intelligence, des fonctions logiques, de l'abstraction s'effectuent non dans la régression, mais dans la progression de l'affectivité* ».

L'enchevêtrement des systèmes du cerveau tri-unitaire est si poussé qu'une analyse réductionniste, élément indispensable à son niveau d'organisation, se prive systématiquement de la possibilité d'une compréhension d'ensemble du système à travers tous les réseaux distribués au sein des sous-systèmes reliés, tout autant que dans son couplage décisif avec l'environnement. C'est ce qui explique par exemple les limites des travaux pourtant passionnants de nombreux chercheurs, trop figés dans les concepts pertinents de leur discipline, comme Henri ATLAN en donne un exemple à propos des thèses « réductionnistes » d'un neurobiologiste réputé : « *C'est pourquoi la théorie des objets mentaux* (J-P CHANGEUX, *L'Homme neuronal,* Paris, Fayard, 1983*) est soit évidente sous sa forme générale (à chaque concept, sensation, émotion, etc., correspond un état cérébral), mais peu informative (tant qu'on ne sait pas de quoi sont faits ces états cérébraux), soit trompeuse si elle suggère qu'on puisse décrire ces états en termes d'activités électriques et /ou biochimiques d'assemblées de neurones, en sautant par-dessus les niveaux d'observation de la psychologie expérimentale, de la linguistique, de la psycho- et sociolinguistique* » [ATL 86][103].

Concernant l'affectivité et la mémoire, il est donc indispensable de ne pas occulter la relation générative de l'organisme et de son environnement. Encore une fois, c'est celle-ci qui est centrale. C'est à partir de ce couplage structurel, et le généticien Albert JACQUARD par exemple ne cesse d'insister sur ce point, que se construit l'individualité organique, ne serait-ce qu'à partir de la « rencontre » hautement improbable de l'ovule et d'un spermatozoïde parmi

101 [DAM 95], DAMASIO A., Op.cit, page 58 : « *Les découvertes proviennent de l'étude de plusieurs individus qui étaient entièrement rationnels dans leur manière de conduire leur vie jusqu'au moment où, à la suite d'une lésion neurologique dans certains sites bien spécifiques de leur cerveau, ils ont perdu une certaine catégorie d'émotions, et, de manière parallèle et tout à fait considérable, ont perdu leur capacité à prendre des décisions rationnelles. Ces individus continuent à utiliser les instruments de leur rationalité et continuent à faire appel à la connaissance du monde qui les entoure. Leur capacité à s'attaquer à la logique d'un problème reste intacte. Néanmoins, bon nombre de leurs décisions personnelles et sociales sont irrationnelles, et se font plus souvent à leur détriment et au détriment d'autrui que l'inverse. J'ai suggéré que le mécanisme délicat du raisonnement n'est plus affecté, de façon non consciente et même à l'occasion de façon consciente, par des signaux provenant des rouages neuronaux qui régissent l'émotion. Cette hypothèse est connue sous le nom d'hypothèse du marqueur somatique* ».

102 [MOR 80], MORIN E., Op.cit., page 134.

103 [ATL 86] ATLAN H., *À tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe*, Éditions du Seuil, 1986, p.456.

500 millions. Quant aux rapports entre pensées et émotions, ils constituent un nouveau domaine de recherche scientifique, dont les retombées sont susceptibles de modifier notre appréhension consciente du monde [DAM 95][104] : « *l'omniprésence de l'émotion dans notre développement et, par suite, dans notre expérience quotidienne relie quasiment chaque objet ou situation rencontré dans notre expérience, en vertu du conditionnement, aux valeurs fondamentales de la régulation homéostasique : récompense et punition, douleur et plaisir, approche ou retrait ; avantage ou désavantage personnel, et, inévitablement, bien (au sens de la survie) ou mal (au sens de la mort). Que cela nous plaise ou non, telle est la condition humaine naturelle. Mais lorsque la conscience est présente, les sentiments ont leur impact maximal, et les individus sont également capables de réfléchir et de dresser des plans. Ils disposent d'un moyen pour contrôler la tyrannie omniprésente de l'émotion : cela s'appelle la raison. Ironiquement, bien sûr, les moteurs de la raison continuent d'avoir besoin de l'émotion, ce qui signifie que le pouvoir de contrôle de la raison est souvent modeste* ».

Fort logiquement, du fait des mêmes circuits neuronaux à l'œuvre dans tous les êtres humains, il est normal de retrouver une manifestation extérieure des émotions, sur le visage en particulier, identique dans toutes les cultures. La simulation numérique y trouve là un terrain d'expérimentation très fertile, dans l'attente des acteurs sensibles « 100% virtuels » à venir. Il convient cependant de nuancer les propos de Paul EKMAN [EKM 80], « *l'expression faciale des émotions est universelle et n'a rien à voir avec un langage qui varierait au gré des déplacement géographiques : en passant d'une culture à une autre, l'homme n'est pas soudainement confronté à des mouvements musculaires faciaux radicalement nouveaux et n'a pas besoin d'assimiler de nouvelles règles d'interprétation de ces mouvements. En revanche, ce qui peut varier en fonction des cultures, ce sont les règles d'expression des émotions, comme je l'ai montré, ou encore les conditions de déclenchement de telle ou telle émotion* »[105].

104 [DAM 95] DAMASIO A., Op.cit, page 80.

105 [EKM 80] EKMAN P., « L'expression des émotions » *(1980)*, in : *Textes de base en psychologie. Les Emotions.* Sous la direction de B. RIMÉ et K. SCHERER, Éditions Delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel (Switzerland), Paris ,1989, page 199.

1.1.3.4. Niveaux et états de conscience

> *On ne peut imaginer aujourd'hui une nouvelle société, une nouvelle évolution, une nouvelle révolution, sans que la conscience puisse accomplir un progrès décisif, c'est-à-dire se constitue en nouvel épicentre de l'aventure humaine.*
> Edgar MORIN[106]

Nous voici maintenant en terrain « glissant », tant sont diverses les acceptations possibles du concept de conscience au sein même des différents corps de sciences. Il me faudrait de nombreuses pages et un long travail de recherche supplémentaire pour en appréhender mieux les contours. Et probablement pour aboutir à la conclusion que la conscience, jusqu'à présent, échappe à toute définition solide dans un cadre dualiste. Qu'elle est même hors de portée et de compréhension en l'état actuel d'avancées des sciences. Qu'il manque encore beaucoup trop d'articulations décisives entre niveaux d'organisation eux-mêmes trop peu connus[107]. De nombreux neurophysiologistes n'ont pas manqué de remarquer lucidement qu'« *un corrélat physiologique d'un événement n'est pas assimilable à cet événement. La vie mentale peut n'être jamais mise en rapport avec un phénomène physiologique mesuré extérieurement, non parce qu'il n'émerge pas de l'activité cérébrale, mais parce que ce que nous ressentons intérieurement n'est pas explicable à partir de processus discontinus, mesurables. Certains aspects sensoriels spécifiques de l'expérience doivent être dans un certain rapport de causalité avec la physiologie. L'expérience consciente, par contre, relève probablement de caractéristiques temporelles et de mécanismes totalement différents du temps, des structures et des processus que nous essayons de mesurer* » [SPR ; DEU 00][108].

Personne ne sait aujourd'hui où localiser précisément la conscience. L'opinion dominante dans la communauté scientifique est de postuler, de manière spéculative, que la conscience est une propriété émergente de l'activité cérébrale. Le neurobiologiste français Pierre BUSER

106 [MOR 73] MORIN E., *Le paradigme perdu, la nature humaine,* Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1973, page 153.

107 On commence ainsi tout juste à soupçonner des interactions quantiques par « effet tunnel » à la base des états de conscience. La transmission de l'influx nerveux par les synapses ne serait pas uniquement électro-chimique. Une place existerait pour des intrications particulaires et des phénomènes de « décohérence » dans une dynamique de champs électromagnétiques susceptibles d'« influencer » les diverses configurations oscillantes de nos assemblées neuronales. Cf. « Synchronous Firing and its Influence on the Brain 's Electromagnetic Field Evidence for an Electromagnétic Field Théorie of Consciousness », par Johnjoe McFADDEN [McF 02], *Journal of Consciousness Studies* Volume 9, N°4, april 2002, pages 23 à 50. Compte rendu de Jean-Paul BAQUIAST et débats sur le site automatesintelligents.com. URL : http://www.automatesintelligents.com/interviews/2002/mai/mcfadden.html

108 [SPR ; DEU 00] SPRINGER S., DEUTSCH G., *Cerveau gauche cerveau droit,* Éditions De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 2000, page 388.

exprime bien cette orientation [BUS 98][109] : « *je suis contre le dualisme, pour un monisme matérialiste émergentiel considéré comme l'hypothèse de travail actuellement la plus valable à mes yeux, comme à ceux d'une grande majorité de la communauté scientifique. Cette conception qui attribue au mental un substrat neuronal est sans doute la plus constructive, même si pour l'heure il s'agit d'une option surtout théorique, quasi intuitive, sans que rien ne soit réellement résolu dans ce passage du neurone au mental et que la notion même d'émergence reste aussi mal définie que possible* ». Mais quel type de mental ? Quelle cognition ? Quel inconscient cognitif ? Quel type d'« émergence » ? Quel type de conscience ? Conscience cognitive à dominante intentionnelle ? Conscience de soi ? Conscience phénoménale ? Et surtout pour cette dernière, quels liens avec la conscience réfléchie conceptuelle[110]? De la conscience d'éprouver en 1ère personne des sensations et des émotions ? De la conscience d'être en l'absence de pensées[111]? De la conscience corporelle appauvrie, « chloroformée », « somnambulique », ou au contraire, dense, attentive et très affûtée ? De la conscience perceptive du monde ? Du pilotage réflexif des actions ? D'une « conscience-noyau » introuvable au-delà du concept chargé d'en rendre compte ? D'une conscience duelle ou « non séparable » et partagée ? Qu'en est-il aussi des rapports de la conscience avec les multiples niveaux cognitifs d'inconscience ? Sans même parler des « états modifiés » de conscience ? Ou donc commence l'humain ? « *Puisque tous les systèmes fonctionnels préhumains qui contrôlent pulsions et automatismes sont encore conservés intacts dans nos cerveaux humains, où ils fonctionnent inconsciemment, nous nous demanderons où commence en réalité le comportement dit humain ?* » [LAB 73, p.170]. Et enfin, que penser des expériences récentes (1996) et fort inattendues[112] du neurophysiologiste américain Benjamin LIBET, concernant des malades conscients lors d'opérations du cerveau. Leurs résultats tendent à suggérer que le geste *précède* la prise de décision consciente d'exécuter le

109 [BUS 98] BUSER P., *Cerveau de soi, cerveau de l'autre,* Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, page 358.

110 « *Pourquoi la conscience cognitive s'accompagne-t-elle* [...] *d'une expérience subjective ? Pourquoi l'expérience subjective existe-t-elle ? Pourquoi une expérience qualitative particulière est-elle associée à la perception du vert et pourquoi celle-là plutôt qu'une autre ?* [...] *Aujourd'hui, nous ne savons pas répondre à ces questions* ». [PAC 04] PACHERIE E., *Les consciences.*
URL : http://pourlascience.com/index.php?ids=UwMUewHpkWgrnOufizFC&Menu=Pls&Action=3&idn3=3146# Page consultée le 10/06/2004.

111 « *Etre conscient, c'est être " présent au monde ", en état de veille, donc ni endormi, ni dans le coma, ni halluciné. Mais cela n'implique pas forcément que l'on est en train de penser* » [DOR 03], DORTIER J.F., *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives.* Ouvrage coordonné par Jean-François DORTIER. Éditions Sciences Humaines, seconde édition 2003, page 365.

geste. Selon le biologiste et philosophe Henri ATLAN[113], « *ces résultats ont été vérifiés et complétés par la suite par de nombreuses expériences, notamment par le neurophysiologiste Antonio Damasio pour ce qui concerne les aspects physique et mental des émotions* ». La conscience ne serait-elle qu'une instance parallèle, un « homoncule » épiphénoménal, une « chambre d'enregistrement » de décisions *déjà* prises au sein des assemblées neuronales[114] ? Ou bien ces résultats doivent-ils être interprétés dans le cadre d'un champ de réflexion plus vaste encore à élaborer[115]?

Redescendons d'au moins un échelon dans l'échelle des niveaux de conscience : un primate qui est capable de représentation « détachée » pour saisir les relations de son groupe, les rapports de force et de pouvoir, le niveau de hiérarchie des uns et des autres et de lui-même, sa place et son rôle dans la collectivité, est-il « conscient » ? Non évidemment au sens de la pensée réflexive humaine, avec la création automatique d'une image de soi référencielle permanente, oui peut-être avec une reconnaissance de soi *implicite* liée principalement au présent de l'interaction animale ? La question reste ouverte. Des chimpanzés qui « se » reconnaissent dans un miroir ne reconnaissent-ils pas en fait seulement une forme qui ressemble à la leur et qui bouge comme eux ? « *Il n'est nécessaire pour cela ni qu'ils aient la compréhension causale du fonctionnement du miroir, ni qu'ils aient une représentation psychologique d'eux-mêmes comme*

112 « *Diverses observations semblent confirmer l'hypothèse du caractère illusoire de la décision volontaire. On peut citer celle des neurobiologistes Benjamin Libet et Bertram Ferstein de l'Université de Californie. On demande à un sujet de plier un doigt volontairement, en indiquant précisément à quel moment il prend la décision d'accomplir ce mouvement. Des appareillages adéquats enregistrent le temps mis entre l'annonce de la décision et la réponse du motoneurone et du muscle concerné, soit environ 200 millisecondes, ce qui est normal. En revanche, environ une demi-seconde avant l'annonce de cette décision, des enregistreurs placés sur le crâne du même sujet notent une activité électrique neuronale dans l'aire du cerveau en charge de la prise et de l'exécution de la décision. Ceci peut être interprété comme le fait que l'action précède la conscience, d'un temps considérable. Il y a donc quelque facteur en amont de la décision consciente qui provoque son déclenchement. Faut-il en déduire que nous sommes des automates, et que l'impression de libre-arbitre n'est qu'une illusion ?* » J.LOUYS.
Cf. URL : http://www.automatesintelligents.com/echanges/2002/mai/conscience.html Page consultée le 23/06/04.

113 « Au hasard de la liberté », par Henri ATLAN (*Le Nouvel Observateur* du 24/05/04). Henri ATLAN, qui, comme Antonio DAMASIO, considère le philosophe du XVIIème siècle Baruch SPINOZA [SPI 88] comme un « proto-biologiste », enchaine : « *Non seulement il* [Spinoza] *prône un monisme radical du corps et de l'esprit, mais il pousse ce monisme très loin, avec des conséquences qui peuvent paraître surprenantes. Par exemple, selon lui, il ne peut pas y avoir d'effet de l'esprit sur le corps ni du corps sur l'esprit. Pourquoi ? Non pas, comme chez Descartes, parce que ce sont des substances différentes, mais justement parce qu'il s'agit de la même chose, vue sous deux aspects différents. En toute logique, l'un ne peut être la cause de l'autre. Je peux décider de lever le bras, mais ma décision n'est pas la cause de mon geste ! ».* Cf. également de cet auteur sur le même sujet [ATL 04]ATLAN H., *Les Etincelles de Hasard. T2. Athéisme de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

114 Question dont la réponse soulève immanquablement le thème philosophique majeur du libre-arbitre, donc du couple déterminisme/liberté à ses multiples niveaux d'articulations enchevêtrés.

115 Michel LABOUR, du Laboratoire des Sciences de l'Information et de la Communication DREAM de Valenciennes, me faisait par exemple remarquer que d'après lui, « *le " sport ", comme un travail sur l'esprit-corps, montre que le rapport entre action/réflexion, geste/décision est trop complexe pour affirmer que le " geste précède la décision ", et inversement. Allant dans ce sens, les travaux de E.GOFFMAN (1974/1991)* ».

agents pourvus d'une intériorité, d'un esprit » [PRO 03][116]. Inversement, si on leur reconnaît une « théorie de l'esprit », et selon Joëlle PROUST, *« il ne faut pas non plus se retrouver sur la pente glissante où l'on finit par attribuer de la conscience à tout ce qui bouge, voire à tout ce qui vit »* [PRO 03, p.177]. Dans l'état actuel des connaissances, le risque serait probablement grand de nous retrouver en dehors du paradigme scientifique contemporain, tel qu'il s'est patiemment constitué au fil des siècles. Cela étant, dans le cadre de la structuration cognitive en 3 niveaux du cerveau, il semble bien, comme l'écrit le neurologue Charles FURST [FUR 81][117], que « *l'attention ou la conscience n'est pas une propriété de l'une ou l'autre partie du cerveau, mais plutôt se manifeste de manière différente à chaque niveau* ».

Il semble plus pertinent en tout état de cause de parler de niveaux et de processus dynamiques et oscillatoires de conscience. S'il existe bien une échelle encore inconnue dans les niveaux de conscience, quel qu'en soit le substrat, vibratoire ou autre, et *« si nous reconnaissons que la vie en société n'a jamais favorisé jusqu'ici les états de conscience, mais la création des automatismes, du réflexe conditionné, base biologique des jugements de valeur* [et du maintien de l'échelle des dominances], *qui ne sont jamais remis en question parce qu'ils sont indispensables à la survie des groupes sociaux »* [LAB 73, p.170], nous voyons bien tout le chemin qui reste à parcourir à l'humanité dans le champ de la connaissance de lui-même. En conséquence des nombreuses interrogations qui précèdent, comment ne pas terminer ce paragraphe par un constat d'ignorance ?

Il paraît cependant utile de souligner que, même au niveau le plus « élémentaire » de la cellule, « *l'activité auto-organisatrice de tout l'être produit et maintient l'existence active de l'appareil qui produit et maintient l'activité auto-organisatrice de tout l'être* ». Dès les origines donc, « *la computation de l'appareil neuro-cérébral ne peut être conçue de façon anonyme, comme celle d'un ordinateur. Il s'agit d'un computo auto-égo-centrique* » [MOR 80, p.119]. Nous retrouvons là *« le surcroît de signification relatif au point de vue »* de Francisco VARELA exposé précédemment. Mais alors, se pose un épineux problème à la « solution » elle-même paradoxale : « *comment peut-il y avoir auto-connaissance pour une connaissance qu'il ne se connaît point ? Essayons de cerner le problème : ce n'est pas connaissance d'elle-même que signifie ici le terme d'auto-connaissance. Il veut dire que la dimension cognitive*

116 [PRO 03] PROUST J., Op.cit. page149.

117 [FUR 81] FURST C., *Le cerveau et la pensée,* Editions Retz, Paris, 1981 (Origins of the mind, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.Y., 1979).

indifférenciée dans l'auto-organisation et inhérente au computo *est une connaissance de l'être sur soi-même.* Escherichia coli *se connaît dans l'acte même où elle se nourrit (sachant de quoi* se *nourrir), se régénère (sachant comment* se *régénérer), se défend (sachant comment* se *défendre), se reproduit (sachant comment* se *reproduire), mais elle ne sait nullement ce qu'elle sait et ne connaît pas ce qu'elle connaît. Nous sommes donc poussés à accepter le principe apparemment contradictoire d'*une auto-connaissance auto-ignorante » [MOR 80, p.185]. Quelles sont donc précisément la nature et les qualités de cette « auto-connaissance auto-ignorante » ? Peut-on parler sous un certain angle de « proto-conscience » ? La question est décisive, explosive peut-être, mais elle est aujourd'hui toujours sans réponse, malgré les hypothèses contradictoires avancées depuis une quinzaine d'années.

1.1.3.5. Conclusion

Au terme de la première partie de ce chapitre, nous aurons tenté de croiser des approches variées pour tenter de mieux comprendre la cognition humaine qui conditionne toutes activités techniques ou artistiques. Les sciences avancent, évoluent, se transforment comme tout ce qui vit. Elles ont déjà parcouru un chemin considérable. Mais les horizons qui se découvrent paraissent encore plus énigmatiques. Cependant, pour tous les chercheurs, selon l'expression de Henri POINCARE, « *ils ne désespèrent pas de ne jamais trouver la vérité et ils s'en consolent aisément puisqu'ils ne sont jamais privés du plaisir de la recherche* » [JAC 95][118]. Une certitude émerge cependant, toujours la même, la nécessité de « recentrer » les études cognitives dans l'expérience vécue. Après avoir donc examiné les mondes du spectateur dans les réseaux distribués de son substrat neuronal, il est temps maintenant d'aborder le champ artistique et le monde du spectacle, au sein duquel se pose la question centrale de cette thèse, à savoir comment filmer **fidèlement** le théâtre.

118 [JAC 95] JACQUARD A., *Paroles de science. Textes présentés par*, Éditions Albin Michel, 1995, page 27.

1.2. La construction du spectacle

Dans le labyrinthe des actes, états et facultés de l'esprit, le fil qu'on ne devrait jamais lâcher est celui de la biologie. Primum vivère.
Bergson

La vie n'existe pas, Mais seulement Ce qui reste de son théâtre – l'art.
Manoel de Oliveira

1.2.0. Avant-propos

Après avoir souligné l'enracinement de toute pensée et de toute représentation dans un substrat biologique systémique hypercomplexe depuis les origines de la vie, et qui ne crée du sens que dans le couplage indispensable avec son environnement, nous somme maintenant en mesure de tourner notre regard vers les productions imaginaires de l'être humain. Au sein de ces dernières, les « structurations artistiques » occupent une place de choix.

Dans un premier temps, sont envisagés les actes de communication spécifiques, desquels résultent un plaisir esthétique certain, et qui prennent sens à travers la production d'un **document** audiovisuel, généralement soumis en différé à la perception attentive d'un spectateur cognitif.

1.2.1. Signes et traces

1.2.1.1. Introduction : art et vie

> *Mais pourquoi interpréter? Enonçons cette proposition, en forçant le trait : l'homme n'a pas de sens, il s'en donne un ! Le monde non plus n'a pas de sens, l'homme va lui en donner !*
> Marc-Alain Ouaknin[119]

Qu'est-ce que l'Art, cet « attracteur étrange de la conscience », sinon pour un individu de donner forme sensible à un vécu, et pour un autre individu de créer une autre forme tout aussi sensible, et aux résonances synchrones, dans la structure biologique qui est la sienne ? Des années d'expérience dans la pratique d'un art permettent à ses adeptes d'acquérir un nuancier très riche de formes permettant de déployer des profondeurs de significations, auxquelles le récepteur accède ou non selon qu'il accepte de superposer des couches d'interprétations de premier degré, de second degré, et parfois davantage. La compréhension sensible de la poésie, dans l'unité du corps, du sentiment et de la pensée, repose entièrement sur un tel travail d'immersion. Sans préjuger d'un résultat qui reste au demeurant totalement personnel, car le codage « flou » des intentions réelles de l'auteur dans cette forme d'expression particulière permet toutes les digressions interprétatives. Ainsi « *dans le domaine de l'art, on constate qu'au fil des siècles des jugements critiques se constituent, qui discernent et rassemblent ce qu'il est coutumier d'appeler des chef-d'œuvres.*[...] *Ces productions font d'autant plus autorité que rien ne les épuise, comme si elles échappaient pour toujours à toute assignation de sens.*[...] *Elles sont réelles et pourtant libres de toute réalité* [...] *figures inconstantes d'un enjeu bien réel : donner au désir la jouissance d'un inassouvissement* » [MON 02][120].

Une œuvre d'art peut se définir, dans l'approche sémiologique, par un ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur (Larousse). Umberto ECO exprime différemment cette spécificité : « *l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent dans un seul signifiant. Il faut ici entendre par œuvre un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi*

119 [OUA 92] OUAKNIN M.A., *Lire aux éclats. Eloge de la caresse*, Points Essais n°278, Éditions du Seuil, 3ème édition, 1992, page 11.

120 [MON 02] MONDZAIN M.J., *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, page 45.

coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives » [ECO 65][121]. L'ensemble des signifiés qui composent une œuvre d'art est exprimé par le parcours de lecture qu'en fait son spectateur. Elle devient source inépuisable d'expériences vécues : « *jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale* » [ECO 65]. Quant au texte, qui est « *une machine paresseuse* », exigeant du lecteur un travail acharné de décodage à plusieurs niveaux cognitifs couplés, il « *n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle* » [ECO 89][122].

1.2.1.2. Corpus de définitions

Il est nécessaire de descendre quelques marches pour envisager les concepts qui sous-tendent toute œuvre d'art. La notion de donnée a été définie par Gregory BATESON comme la trace laissée par un événement [BAT 77][123]. La définition proposée ici reprend celle de Jacques MELESE, en lui ajoutant une précision supplémentaire sur la manière dont le code est établi : par un individu, ou un groupe social [MEL 79][124].

Définition : une **donnée** est un enregistrement, dans un code convenu par un groupe social, ou établi de façon empirique par un individu, de certains attributs d'un objet ou d'un événement. La notion de donnée est étroitement reliée à celle d'enregistrement.

Définition : un **enregistrement** consiste à transcrire et à fixer sur un support matériel approprié une donnée afin de la conserver et de pouvoir la reproduire. La durée d'un enregistrement peut simplement se limiter au temps de transmission des données, c'est-à-dire au temps nécessaire à leur acheminement. Bien souvent lorsque cela se produit, le flux de données enregistrées et transmises ne concerne que l'instant présent, sans aucune notion de conservation.

La manipulation et le transport de ces données nécessite toujours un support physique.

121 [ECO 65] ECO U., *L'œuvre ouverte,* Éditions du Seuil, Paris, 1962, 1965.

122 [ECO 89] ECO U., *Lector in fabula,* Editions du Livre de Poche, Paris, 1989. Cette « machine présuppositionnelle » peut être extrêmement puissante dans sa force inductive. Pour l'auteur dramatique contemporain Michel VINAVER [VIN 02], « *la pièce est une déflagration d'énergie dont le but est de forcer un accès vers le réel. Quel est l'enjeu? Il faut que le processus explosif arrive à fissurer et à ébranler la croûte qui nous enveloppe, croûte à laquelle nous ne cessons d'ajouter couche après couche pour nous protéger du réel* ». « Ecrits sur le quotidien » in : *Théâtres,* mai-juin 2002, page 13 (extraits d'*Ecrits sur le théâtre I et II,* Editions de l'Arche, Paris, 1998).

123 [BAT 77] BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit,* Paris, Éditions du Seuil, 1977.

124 [MEL 79] MELEZE J., *Approche systémique des organisations,* Éditions Hommes et Techniques, Suresnes, 1979.

Définition : un **signal** constitue la forme physique sous laquelle se transmet une donnée ou un train de données. Comme le rappelle Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 04][125], il est fondamental de se souvenir que seul le signal physique est perceptible à l'être humain. Même si, par exemple, devant un tableau ou un film, nous avons tendance à croire que la perception est « directe », négligeant de ce fait que ce sont en réalité les signaux portés par les ondes lumineuses réfléchies par l'objet que nous percevons.

Définition : Un **message** est un ensemble de données mises en forme ou préparées d'une manière déterminée dans le but de produire, par le biais de la transmission signal-support des données correspondantes, un certain changement d'état du destinataire [LEL 96][126].

La notion de donnée est à distinguer de la notion d'information. Pour Henri ATLAN [ATL 77][127], le sens de l'information s'identifie à l'effet produit par la réception du signal correspondant sur le destinataire. La définition retenue ici dans ce sillage est celle de Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 96], tirée de Jacques MELESE [MEL 79][128].

Définition : est **information** pour un être vivant (ou pour un automate, ou plus généralement une machine) tout signal qui, après perception, produit un effet sur son comportement ou sur son état cognitif (par exemple en modifiant la représentation qu'il se fait d'un phénomène).

La perception des données issues du décodage d'un signal reçu devient information, pour un être vivant ou une machine, lorsque ces données produisent un changement quelconque de son état, lorsqu'il existe une relation qui permet de donner un sens à un objet [JEA 99][129]. « *Cet effet se caractérise par une transformation, une modification qui s'identifie à un changement d'état du récepteur : c'est le sens* » [LEL 96, p.147].

En gardant à l'esprit, comme le précise Daniel BOUGNOUX à propos des systèmes vivants, que « *toute connaissance est d'abord une reconnaissance, une homéostase, structurée par la redondance, l'identification ou la traduction à l'étage cognitif de la clôture organisationnelle*

125 [LEL 04] LELEU-MERVIEL S., « Effets de la numérisation et de la mise en réseau sur le concept de document », in *Information, interaction, intelligence*, numéro thématique « le document numérique », Cépaduès-Éditions, 2004, p. 125.

126 [LEL 96] LELEU-MERVIEL S., *La scénistique. Méthodologie pour la conception de documents en média multiples suivant une approche qualité.* Thèse pour l'habilitation à diriger des recherches sous la direction du professeur Jean-Pierre Balpe, Université de Paris 8, Saint-Denis, 1996.

127 [ATL 77] ATLAN H., *Modélisation et maîtrise des systèmes,* Suresnes, Éditions Hommes et Techniques, 1977.

128 [MEL 79].MELEZE J., *Approche systémique des organisations*, Éditions Hommes et Techniques, Suresnes, 1979.

129 [JEA 99] JEANNERET Y., « Les technologies de la pensée restent à penser », in : *Sciences Humaines*, Hors-série « La dynamique des savoirs », mars 1999, pages 22-25.

de chacun (Varela) : nous appelons information ce qui confirme et renforce notre organisation sensible et vivante » [BOU 92][130].

Définition : un **système** est un ensemble d'ensembles en interaction dynamique, organisés par niveaux d'organisation, en fonction d'un but. Comme le souligne Joël DE ROSNAY [DE R 75][131], aucune définition du mot système ne peut d'ailleurs être satisfaisante : seule, la notion de système, en tant que processus et jeu de relations organisées dans le temps, est féconde.

Définition : une **représentation** d'un système désigne le fait de le rendre perceptible par les sens au moyen d'une image, d'un symbole, plus généralement d'une codification établie au préalable et compréhensible par l'observateur [LEL 96, p.129].

En s'appuyant sur cette définition, une représentation audiovisuelle par exemple, pourra donc se voir appréhendée de manière extensive comme un modèle plus ou moins abstrait, simplifié, analogiquement calqué ou numériquement simulé, d'un système ou d'un méta-système vivant.

1.2.1.3. Le document

Définition : un **document** est le fruit d'un assemblage conscient et volontaire d'une structure de données et de leurs modalités de lecture sur un support, dans le but de transmettre un ou plusieurs messages. En ce sens, un film sur cassette vidéo ou DVD, un roman, une toile de maître, etc., sont des documents. Ils sont indépendants du support de consultation et/ou de diffusion. Ils peuvent être consultables, en tout ou partie, sur un livre, sur une toile, sur un ordinateur, sur un réseau... Le terme de document désigne ainsi la structure qui régit l'organisation de sous-parties constituantes, et ceci en totale indépendance vis-à-vis de l'objet physique réalisé en final.

Un document n'achève sa construction que lors de sa lecture par un lecteur pour qui il fait sens. Ce n'est que lorsque le document produit ce sens que son parcours peut être considéré comme achevé : « *il faut reconnaître que les structures d'un texte ne sont que virtuelles, tant*

130 [BOU 92] BOUGNOUX D., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication.* Éditions de La Découverte, Paris, 1992. page 238.

131 [DE R 75] DE ROSNAY J., Op.cit.

que les lecteurs (ou des spectateurs) ne viennent pas les activer. Le savoir sur un texte, si raffiné soit-il, ne permet pas de prédire l'interprétation qu'il recevra. (...) Dès lors que l'on reconnaît la diversité des contextes où la réception se réalise et la pluralité des codes en circulation à l'intérieur d'un même ensemble linguistique et culturel, il n'y a plus de raisons pour qu'un message soit automatiquement reçu dans les termes où il a été émis. La coïncidence du « décodage » et de « l'encodage » peut être fréquente. Elle reste néanmoins une coïncidence . La réception est le moment où les significations d'un texte sont constituées par les membres d'un public. Ce sont ces significations, et non pas le texte lui-même, qui servent de points de départ aux chaînes causales menant à des effets. Ce qui peut être doté n'est pas le texte conçu, ou le texte produit, ou le texte diffusé, mais le texte effectivement reçu. Ce texte est reçu selon les modalités spécifiques par des publics - ou des audiences - distincts » [DAY 00][132].

L'étymologie nous apprend que le terme de **document** apparaît dès les premières traces écrites du XIIème siècle, et qu'il provient du latin *documentum* qui signifie « ce qui sert à instruire ». De là découlent les deux premières définitions encore proposées aujourd'hui par le Petit Robert [ROB 96][133] :

- 1. Écrit servant de preuve ou de renseignement. ; les synonymes en sont alors : annales, archives, documentation, dossier, matériaux, papier, pièce.

- 2. Ce qui sert de preuve, de témoignage. Ici, pièce à conviction, « enregistrements ou films utilisés comme documents » en fournissent des équivalents.

D'autres dimensions beaucoup plus récentes sont venues s'ajouter à celles-ci. Le Petit Robert en propose trois :

- 3. Mettre en possession de connaissances nouvelles. Synonymes : éclairer, édifier.

- 4. Dispenser un enseignement (à un élève). Synonymes : éduquer, enseigner, former, initier.

- 5. Mettre au courant (d'un fait, d'une connaissance particulière). Synonymes : avertir, informer, renseigner.

132 [DAY 00] DAYAN D., "Télévision le presque-public", *Réseaux*, n°100, Hermès Science Publication, 2000.
133 [ROB 96] Dictionnaire Petit ROBERT, Dictionnaires Le ROBERT, Paris, 1989.

Tous ne pensent pas à la même chose lorsqu'ils parlent de documents. Les visions sont multiples, asservies à des contextes et à des fonctions respectives qui diffèrent. Celles-ci ne sont pas inconciliables et se superposent parfois en un seul et même objet [LEL 02][134].

Types de documents	Fonction	Synonymes
Trace	Servir de renseignement	Archives, annales
Preuve	Servir de témoignage	Pièce à conviction
Véhicule	Faire circuler des données ou des connaissances	Signaux de diffusion et de transmission, média
Outil	Dispenser un enseignement	Supports pédagogiques
Message	Mettre au courant d'un fait, informer, alerter	Révélations, divulgations, actualités
Œuvre	Toucher par voie sensible, émotionnelle ou affective	Création

Tableau 1 : Panorama succinct des principaux indices catégoriels pour le document

Les deux premières définitions concernent des « écrits ». « *Cette appellation renvoie à un code fixé historiquement sur un support matériel : d'abord pierre ou terre gravée, puis papyrus et enfin papier pendant une longue partie de son histoire. L'emprise de l'écrit a été si forte qu'elle a forgé une culture à sa mesure, la civilisation de l'écrit. Les documents y sont des objets physiques portant trace verbale écrite : livres, dossiers, dépêches, fax, lettres, missives, plis, journaux, magazines, etc.* » [LEL 02].

Au XXème siècle, grâce en particulier à la très grande évolution des techniques (enregistrement sonore sur disque ou sur bande, extension et démultiplication mécanique de l'image), et à la prise en compte théorique de codes et de modes de communicationnels divers, le concept de document s'est élargi : il est devenu un « *élément matériel par lequel circule un ensemble d'informations organisées selon un code. Le glissement est notoire, puisque subtilement, presque imperceptiblement apparaît la séparation du support et de son contenu. En effet, les livres d'art présentent des reproductions sur support papier de photographies qui sont elles-mêmes des captures visuelles d'une autre réalité, à savoir un tableau fait de matière picturale, support de toile, de bois ou de carton, et pigments colorés insérés dans une huile, dans une eau dans un crayon de graphite. Incontestablement, le document y a changé de nature* » [LEL 02].

134 [LEL 02] LELEU-MERVIEL S., VERCLYTTE L., VIEVILLE N., LABOUR M., « *Que pourrait attendre l'usager des documents virtuels personnalisables ? Une tentative d'approche terminologique* », Conférence scientifique DVP 2002 sur la thématique des « documents virtuels personnalisables ».

Ce « décollement » du document et de son support physique, amorcé avec la photographie, le cinéma muet, le gramophone, la reproduction papier, a pris une ampleur inédite avec l'avènement des technologies numériques. En effet, l'ère de l'informatisation et de la convergence des médias a généralisé le recours au codage digital et « *des documents originaux de toutes natures et de toutes espèces se sont tous convertis en mots binaires. Ils y ont perdu une grande part de leur intégrité en tant qu'objets. En effet, l'ordinateur n'est pas (encore...) à même de remplacer l'odeur du livre neuf, le toucher de la luxueuse page épaisse, la luminosité des pigments traversés par la lumière, la vibration de la cage thoracique humaine recevant l'onde sonore d'un violoncelle physiquement présent dans la pièce. Ce que nous propose la machine n'est pas plus qu'un simulacre, une représentation tronquée des objets d'origine* » [LEL 02]. D'objet physique accessible aux 5 sens, le document s'est donc en quelque sorte « décorporé », dématérialisé, et ne se présente plus que comme représentation accessible à deux sens seulement. C'est un appauvrissement considérable, contrebalancé il est vrai par l'attribution de qualités nouvelles : possibilités de diffusion, de manipulation, de création, et de médiatisation presque illimitées. « *L'arrivée massive de la numérisation a fait changer sa nature, dont une large partie demeure souterraine, dissimulée à l'usager au cœur inaccessible d'une machine. Le document régit l'organisation de sous-parties constituantes, et ceci en totale indépendance vis-à-vis de l'objet physique proposé en final. En effet, celui-ci dépend de l'interaction instantanée avec le lecteur* » [LEL 02].

1.2.1.4. Une pyramide sémiotique

Charles Sanders PEIRCE fournit une gradation féconde dans la hiérarchie des signes. Celle-ci peut être représentée de manière très pertinente par une pyramide que Daniel BOUGNOUX [BOU 98][135] nomme une pyramide sémiotique.

A la base « opaque » et au volume considérable de cette hiérarchie figure **l'indice** : il est défini comme un fragment arraché à la chose, à l'objet, ou réellement affecté par elle. Il attache le signe à la chose et les sujets entre eux. Il se trouve donc à la naissance du processus signifiant, mais nécessite impérativement la présence réelle de l'objet. Pour l'animal comme pour le bébé qui ne parle pas encore mais qui « *construit à coups de signaux – qui sont autant d'indices charnels – le riche réseau des premières relations, ou du monde primaire et encore*

135 [BOU 98] BOUGNOUX D., *Introduction aux sciences de la communication*, Éditions La Découverte, Paris, 1998, 2001.

symbiotique du préverbal. N'allons surtout pas croire que cette animalité ou cette enfance sont des étapes anciennes, dépassées sans retour ; la sphère primaire des signaux indiciels constitue bien plutôt le socle permanent de nos relations, et la condition la plus générale de nos performances communicationnelles. C'est à ce niveau archaïque, mais toujours très présent, que nous touchent non seulement les séductions de la culture de masse (la publicité, la plupart des images, des rythmes ou des messages-stimuli de notre environnement médiatique ou urbain), mais aussi les œuvres de l'art et les influences qui circulent dans nos relations interpersonnelles » [BOU 98, p.11].

La seconde strate de la pyramide ouvre sur l'empire de l'icône, ou de l'image, lesquelles opèrent un premier détachement. L'image reste liée à ce qu'elle représente, mais le contact est rompu. « *Certaines tribus primitives ne reconnaissent pas la photographie de leur environnement quotidien, et n'y perçoivent qu'un morceau de papier sans signification* » [LEL 96][136]. Une photographie est une représentation d'une réalité, mais n'est pas cette réalité. Le papier photographique n'a aucun lien avec le visage qu'il peut représenter. L'icône est signifiante même si son objet est enlevé : « *je peux trouver ressemblante ma photo d'identité (elle doit l'être par définition), mais ce petit carton glacé ressemble beaucoup plus à n'importe quel autre carré de carton qu'à mon visage. Quelle éducation il a fallu pour admettre la moindre équivalence entre une chair vivante, tiède et tridimensionnelle, et quelques centimètres de papier froid et plat ! En projetant un objet du monde physique dans un autre, le rapport iconique d'analogie conserve certes quelques traits de l'original, mais il sélectionne sévèrement ces données pertinentes et les reconstruit dans un matériau et à une échelle qui ne doivent plus rien au phénomène représenté* » [BOU 98][137].

Une présence identificatoire et fusionnelle parfaite, en supprimant toute distance, tuerait nécessairement toute représentation. Nos descendants le vérifierons probablement un jour en certaines circonstances, par exemple dans le cadre de la prolifération possible d'images holographiques en taille réelle d'acteurs, aussi ressemblantes que les « mirages auditifs » rendus possibles par les techniques modernes de la chaîne numérique. Mais nous sommes très loin de ces « effets de réel ». Encore aujourd'hui, et contrairement à un son enregistré, une photographie ne peut être confondue avec son référent, et sa lecture nécessite une activité

136 [LEL 96] LELEU-MERVIEL S., Op.cit., page 252.
137 [BOU 98], Op.cit., page 34.

cognitive spécifique[138] : « *le référent de toute photo (ou disons, de l'écrasante majorité de celles-ci, pour réserver le cas des montages d'art et d'autres manipulations) est obligatoire, et son message tient dans l'évidence du* ça a été, tel que je le vois. *Barthes en fait la démonstration à partir de l'émotion reçue d'une photographie d'esclave. Dessinée ou peinte, jamais l'icône n'aurait le même impact car l'art interpose la mentalisation, donc la distance toujours possible de la fiction : un peintre choisit indifféremment ses sujets dans la mythologie ou dans l'histoire. La photo en revanche est prise dans la chaîne indicielle, la chose s'imprime directement sur la couche sensible de la pellicule, et de là en nous.* [...] *En un mot, l'épreuve photographique est une preuve, un certificat de réalité... Par elle nous touchons et nous sommes touchés, aussi indiciellement que saint Thomas mettant son index dans les plaies du Christ. On n'objectera pas à cela qu'on peut truquer les photos ; ni la distorsion que le cadrage, la focale ou le grain de la pellicule apportent à l'image. Ces manipulations correctrices ou esthétisantes n'altèrent en rien la fondamentale continuité tracée sans médiation par la lumière entre tel état du monde extérieur et telle image sensible. On ne truque pas les peintures, qui sont tout entières artefact ; le truquage éventuel d'une photo est un hommage rendu à sa vertu constative et référentielle. Un visage photographié atteste (à la différence d'un tableau et là réside son punctum) qu'un jour il a existé, avec cette expression. Le premier message de la photo est moins de représenter l'objet (fonction descriptive) que de l'authentifier dans son être ; la semiosis photographique est indicielle ou phatique. Et sur le plan social, fortement communautaire (songeons à l'usage des photos de famille)* » [BOU 92][139].

L'avenir dira si la photographie, devenue acte de création numérique, saura garder longtemps et en toutes circonstances son statut de témoin et de preuve d'un moment passé. Il est permis d'en douter. Une coexistence de l'icône indicielle[140] et de son homologue digitale semble néanmoins plus que probable, chacune étant amenée à remplir une fonction différente. Pourra-t-on les prendre l'une pour l'autre ? Certainement, jusqu'à un certain point. Un regard exercé et sensible restant toujours capable, comme pour la reconnaissance des harmoniques

138 Les membres de certaines tribus humaines vivant dans des contrées reculées et préservées de « la civilisation » ne sont ainsi pas capables de décoder une image sans apprentissage spécifique.

139 [BOU 92] BOUGNOUX D., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication.* Éditions de La Découverte, Paris, 1992, p.61.

140 « *L'image photographique et filmique, comme l'enregistrement sonore, se définit à la fois par son statut d'icône, mais aussi par sa nature indicielle dans la mesure où elle constitue la trace de ce qui a existé* » [JOU 02] JOURNOT M.T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

sonores si subtiles, - « signature » à nulle autre pareille - d'un Stradivarius, de discerner une épreuve de Cartier-Bresson d'une création digitale hautement « sensible » dans le registre mimétique si fortement prisé par les êtres humains. Cette fascination-là n'est pas près de disparaître, et c'est heureux.

Comme l'exprime Roland BARTHES, *« l'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifié et son signifiant bien fondus), analogique, globale, prégnante : c'est un leurre parfait [...] je colle à la représentation, et c'est cette* colle *qui fonde la naturalité (la pseudo-nature) de la scène filmée »* [GAR 80][141] ; encore convient-il d'apprendre à la tenir à distance par un « pilotage habile », comme nous le verrons ultérieurement.

Enfin, au troisième et dernier niveau de la pyramide, le symbole est associé à son objet mais dépend de l'interprétant pour lui conserver le statut de signe. La relation de ressemblance avec l'objet est irrémédiablement brisée. Le panneau de signalisation, l'alphabet, les chiffres font partie de cet ordre symbolique. *« La plupart de nos messages combinent librement ces couches sémiotiques, et le sens qui en résulte est le plus souvent polyphonique ou, comme dit Bateson, orchestral »* [BOU 98, p.40].

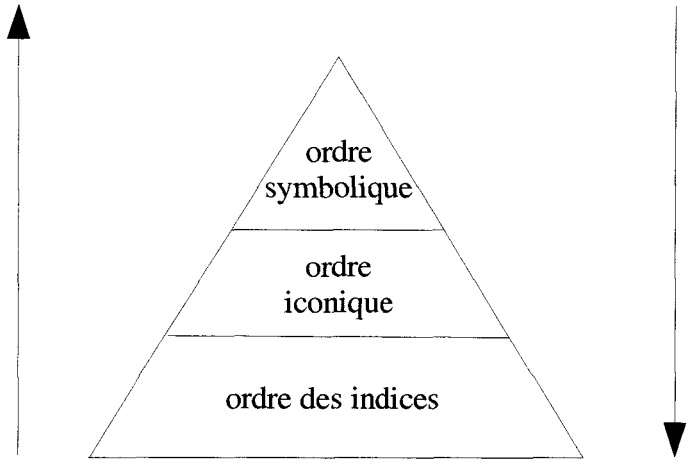


Illustration 3 : Pyramide sémiotique des signes

Les deux flèches disposées de part et d'autre de la pyramide représentent, pour celle de gauche, le chemin ascendant de l'apprentissage, de la culture essentiellement centrée sur l'écrit,

141 Roland BARTHES, cité par André GARDIES qui s'interroge sur le point de départ de son travail théorique consacré à l'étude d'un film « dysnarratif »: *« Ainsi décrit, le fait cinématographique relève de l'hypnose ; sous le coup de cette hypnose tombe aussi, peut-être, la théorie ? Comment y échapper ? »* [GAR 80] GARDIES A., *Approche du récit filmique. Sur* L'Homme qui ment *d'Alain Robbe-Grillet.* Éditions Albatros, 1980, page 136.

et pour celle de droite ; selon Daniel BOUGNOUX, la « régression » au sens psychanalytique du sommeil et des moindres articulations du processus primaire, mais aussi des séductions de la culture de masse, et encore de cette « chose » énorme : l'art, la poésie et la fonction esthétique en général, aimantés par la figuration, et en deçà par la recherche des contacts perdus. Le processus primaire ici évoqué correspond, selon Sigmund FREUD, à l'activité psychique imbibée par le rêve, l'imaginaire et la vie affective. Le processus secondaire recouvre, quant à lui, ce qui peut être soumis au principe de réalité, d'identité et de linéarité ; il correspond à l'état de veille.

Comme le souligne aussi Alex MUCCHIELLI [MUC 95][142] dans sa propre terminologie, « *c'est au sujet de la communication iconique et iconophonique que l'on peut évoquer les « processus primaires » en tant que processus psychologiques de création du sens. L'image ne dispose pas en effet, d'opérateurs logiques. L'essentiel de ses effets réside dans des rapprochements semblables à ceux du rêve (déplacement et condensation). Par ailleurs, une image est polysémique dans la mesure où chacune de ses facettes peut susciter une perception partielle et donc évoquer des rapprochements ou des assimilations. Chacune des « accommodations » du « récepteur » faisant surgir une forme significative pour lui* ».

1.2.1.5 . Processus de communication analogique et digital

Le processus de construction de sens, modélisé ci-dessus dans l'une de ses approches, peut être complété par les travaux de Paul WATZLAWICK [WAT 72][143] concernant les différents modes possibles de communication. Cet auteur distingue en effet, de manière moins précise, mais d'une grande simplicité opératoire, deux modes différents : le mode analogique et le mode digital. Il les définit comme suit :

- le mode analogique de communication regroupe tout ce qui est non verbal. Paul WATZLAWICK précise même : « *il faut y englober posture, gestuelle, mimique, inflexions de la voix, succession, rythme et intonation des mots, et toute autre manifestation non verbale dont est susceptible l'organisme, ainsi que les indices ayant*

142 [MUC 95] MUCCHIELLI A., *Pratiques et mécanismes de la communication* in : BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Les Éditions d'Organisation, Paris, 1995, page 66.

143 [WAT 72] WATZLAWICK P., BEAVIN J.H., JACKSON D., *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

valeur de communication qui ne manquent jamais dans tout contexte qui est le théâtre d'une interaction.

- *Le mode digital de communication regroupe tout ce qui est verbal, et fait appel à une symbolique qui n'a que très peu de rapport avec les choses qu'elle désigne ».* Ainsi, Paul WATZLAWICK indique qu'aucune raison particulière n'existe pour désigner un animal déterminé à l'aide des quatre lettre « c,h,a,t ». Il s'appuie sur les travaux de Gregory BATESON et de Don D. JACKSON qui observent qu'il n'y a rien de particulièrement « tabuliforme » dans le mot table.

Paul WATZLAWICK résume les deux définitions par ces mots :
« Le langage digital possède une syntaxe logique très complexe et très commode, mais manque d'une sémantique appropriée à la relation. Par contre, la langage analogique possède bien la sémantique, mais non la syntaxe appropriée à une définition non équivoque de la nature des relations ».

En fait, comme le précise Paul WATZLAWICK, l'être humain qui communique ne cesse constamment de « traduire » les messages qu'il perçoit d'un mode dans l'autre. Il réalise ainsi une correspondance entre les représentations analogique et digitale. La pensée chinoise, avec son génie particulier, combine à des degrés divers les deux dans l'écriture des idéogrammes. Francis VANOYE [VAN 79][144] précise que *« les langages digitaux sont plutôt aptes à transmettre des contenus, alors que les langages analogiques instaurent des relations* [...] *Il en résulte que la traduction du langage digital en langage analogique s'accompagne de pertes non négligeables d'informations sur les contenus et que l'opération inverse entraîne la raréfaction des éléments relationnels ».* Cette dernière constatation paraît importante à prendre en compte dans les réflexions contemporaines sur les nouveaux moyens de communication.

Donc, *« le digital sépare, divise, discerne, localise, mesure, et par là même développe le champ du divisible, du discernable, du séparable, du localisable, du mesurable. L'analogie relie, associe, connecte, accouple et par là développe le champ des évocations, des suggestions, des rapprochements, des rapports »* [MOR 01][145]. Edgar MORIN cite

144 [VAN 79] VANOYE F., *Récit écrit-récit filmique,* Éditions Cedic, 1979, page 49.
145 [MOR 01], MORIN E., *La méthode*, t.5, *L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, page 111

Jean-François LE NY [LE N 97][146], lequel écrit que *« l'analogie, prise au sens large avec sa cousine la ressemblance (ou la similarité), est certainement le support de nombreuses activités cognitives automatiques et je ne suis pas loin de penser que c'est un des déterminants fondamentaux du fonctionnement cognitif »*. De manière audacieuse, Edgar MORIN [MOR 01][147] propose l'hypothèse selon laquelle *« le processus analogique s'effectue à la **façon d'ondes** qui parcourraient les divers champs de l'esprit, c'est-à-dire transportant d'un domaine en un autre images, notions, modèles selon le sens littéral du mot métaphore : porter au-delà. La métaphore dispose de vertus souvent méconnues : elle est un «* indicateur d'une non-linéarité, d'une ouverture du texte ou de la pensée pour diverses interprétations et ré-interprétations, pour résonner avec les idées personnelles d'un lecteur ou interlocuteur[148] ». Avant de réaffirmer sa conclusion sur ce sujet sensible en citant R. PENROSE [PEN 92][149] : *« il y a un composant essentiellement non algorithmique dans les procédures mentales »*.

En ce qui concerne les capacités cognitives de remémoration mentale, indispensable dans la sémiose esthétique, et aux antipodes du fonctionnement d'un ordinateur classique, *« il faut l'activité de tout appareil cérébral ; non pas de tous les milliards de neurones qui le constituent, mais de son activité de tout en tant que tout. Car l'engramme ne contient pas l'image-souvenir. L'image se reforme lors de la remémoration, où l'ensemble psycho-cérébral se souvient, grâce à la trace engrammée.* [...] *Les deux reproductions, l'imaginaire (mentale) et la praxique (génétique) éclairent bien la nature de l'information générative : celle-ci est à la fois conservation/enregistrement (engrammation/archive) et résurrection/reproduction : l'empreinte devient alors matrice, lorsque l'appareil et la totalité néguentropique entrent en jeu. Dès lors la machine à fabriquer des doubles est à l'œuvre. Mais alors que la machine génétique reproduit de l'être et de l'existence, la machine cérébrale reproduit le « double » spectral, le ghost-fantôme des êtres, événements, choses (Morin, 1970). La remémoration mentale est une régénération intégrale, mais intégralement imaginaire »* [MOR 77, p.329]. Comme le souligne encore Edgar MORIN, nous sous-estimons toujours, à l'état de veille, la force de cette duplication imaginaire. Cela s'explique par le fait que *« notre conscience traite*

146 [LE N 97] LE NY J.F., préface à Marie-Dominique Gineste, *Analogie et Cognition. Etude expérimentale et simulation informatique,* Paris, PUF, 1997.

147 [MOR 01], MORIN E., Op.cit., page 111.

148 Preprint de E.N. KNYAZEVA et S.P. KURDYUMOV, du Keldish Institute of Applied Mathematics de l'Académie des sciences de Russie, *Synergetics at the Crossroads of the Eastern and the Western Cultures (1994.)*

149 [PEN 92] PENROSE R., *L'Esprit, l'Ordinateur et les Lois de la physique*, InterEditions, Paris, 1992, cité par E. MORIN [MOR 01], Op.cit., page 111.

l'image comme une non-réalité, non comme un double de la réalité. Mais en fait, l'image-souvenir est de force égale à la représentation perceptive, ce qui est mis en évidence dans les cas limites d'hallucination, où l'image mentale dispose de la présence et de l'existence réelle, ainsi que dans les expériences de stimulation par électrodes de certaines régions cérébrales, qui font surgir le souvenir avec une virulence hallucinatoire et une précision quasi perceptive ». Les avancées récentes de la neurobiologie et des techniques de visualisation de l'activité des différents circuits et zones du cerveau n'ont fait que confirmer ces hypothèses.

1.2.1.6. Dialogue homme/machine

Dans le cas précis de l'image télévisée, la communication analogique ne peut se faire qu'à sens unique, et par conséquent ne correspond plus aux préceptes de l'interaction (stimulus-réponse-renforcement) exposés par Paul WATZLAWICK, puisque la réponse et l'interdépendance complexe qu'entretiennent ces phases de l'interaction est brisée.

Si cette constatation est généralisée, il semble que toute communication « médiatisée » (passant par les médias de masse) ne permette pas une réelle interaction entre individus, puisque le canal de réponse, s'il existe, ou plutôt si l'on prétend à son existence, n'est en réalité qu'un simulacre incomplet et approximatif de ce qu'il serait dans le cadre d'une communication de corps à corps, « médiée »[150], c'est-à-dire non médiatisée. Dès lors que ce constat est accepté, il semble indispensable d'en tenir compte dans tout acte de communication médiatisée, et d'adapter celle-ci à cette réalité inamovible.

Suivons Nicolas VIEVILLE [VIE 03][151] dans son résumé des points de vue et de la discussion qui en résulte sur les perspectives du « dialogue » homme-machine. Yves JEANNERET [JEA 99b] suggère qu'il ne peut y avoir interaction entre l'homme et la machine ce qui place la communication à l'aide de dispositifs techniques, tels que le téléphone, ou le courrier électronique, dans une situation délicate. Effectivement, il s'agit bien d'une interaction entre deux êtres, via le truchement d'un dispositif technique, piloté par son utilisateur. Il convient donc de distinguer le dispositif doté de capacités à être piloté, de la communication qui s'établit entre les deux êtres.

150 Définition empruntée à Jean-Luc MICHEL [MIC 92] dans son ouvrage : *La distanciation. Essai sur la société médiatique*, L'Harmattan, 1992.

151 [VIE 03] VIEVILLE N., *Ecrire pour l'écran. Vers un outil d'assistance à l'écriture multimédia*, Thèse de Doctorat, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, Valenciennes, 12 décembre 2003.

Lorsque l'individu se retrouve face à un document conçu et structuré par un auteur, il n'entre pas en communication directement avec l'auteur, mais manipule simplement un document, parfois doté de capacités lui permettant d'en modifier le parcours de lecture. Il ne s'agit plus d'interaction, c'est-à-dire d'actions mutuelles ayant un sens propre, mais plutôt d'une action seule émanant du lecteur. Cette action est porteuse de sens puisqu'elle signifie que le lecteur, en modifiant son parcours de lecture à l'intérieur du document, est le réalisateur du document lu. Cette action le propulse au rang d'auteur de sa propre lecture, sans pour autant, dans les dispositifs actuels, en faire un scripteur actif du document lu. Il ne reste, dans la majorité des cas, qu'un « manipulateur du déjà écrit » [JEA 01][152].

Jean-Marc LAUBIN considère que le cinéma, malgré sa profusion d'images et de sons ne relève pas du multimédia, contrairement à ce que pourrait laisser entendre la définition minimaliste. Cette prise de position est motivée par le fait que dans ce système, la communication n'a lieu que dans un seul sens, et si le film est bien actif il n'y a cependant pas de situation interactive. Le document film n'est pas apte à recevoir de messages de la part du spectateur. Pour Jean-Marc LAUBIN [LAU 01][153], le terme multimédia recouvre donc les notions de transmission de flux de données parallèles entre les protagonistes de la communication.

Depuis les années quatre-vingt-dix, les termes technologiques envahissent les médias au point de porter parfois confusion. Ainsi, Yves JEANNERET explore ce champ en posant la question : « Y a-t-il (vraiment) des nouvelles technologies de l'information ? ». Christian HUITEMA souligne que, malgré le discours ambiant des années quatre-vingt-dix, il ne s'agit aucunement d'une nouvelle civilisation émergente, et que l'apparition de nouveaux moyens de transmission de l'information ne modifie en rien l'organisation fondamentale de la société. Pour lui, la révolution vient plutôt de la forme d'expression du média, qui, elle, peut avoir un pouvoir de séduction différent. « *Cependant, la forme d'expression détermine le pouvoir de séduction du média. Si des gens parfaitement normaux et doués de raison restent de longues heures cloués devant leur télévision, c'est bien parce que ces images animées les captivent, les plongent à la manière d'une drogue dans un monde d'images et de sons,*

152 [JEA 01] JEANNERET Y., Écriture et multimédia, in : *Histoire de l'écriture*, Anne-Marie CHRISTIN (Editeur), Paris, Flammarion, 2001.

153 [LAU 01] LAUBIN J.M., « Écriture multimédia : le modèle de scénario tri-composante », in : *Hypertextes, Hypermédias : nouvelles écritures, nouveaux langages*, J.P.BALPE et S.LELEU-MERVIEL (Editeurs), Paris, Hermès Sciences Publication, octobre 2001.

déconnectés de la réalité » [HUI 95][154]. Il conclut en précisant que les nouveaux documents multimédias fascinent, et s'incrustent avec plus de violence dans nos esprits.

Ces nouveaux documents qui ne sont plus irréductiblement liés à un support matériel et qui tendent à atteindre un niveau de volatilité physique maximale s'inscrivent dans un mouvement plus vaste au sein duquel il est demandé d'avantage à l'usager que par le passé : *« A l'heure où précisément le pouvoir de la technique semble s'effacer, où les technologies deviennent infiniment flexibles et malléables, aux usages qu'on leur prête et où l'information, toute l'information tend à devenir universellement accessible, les savoirs comptent moins que ce qu'une certaine tradition humaniste proposait d'appeler l'exercice critique de la pensée, seul recours lorsque priment l'innovation et l'initiative, dans un environnement caractérisé par un haut degré d'incertitude.*[...] *Jamais le problème n'aura été plus aigu, parce que jamais l'écart n'aura été plus marqué entre les moyens informationnels dont nous disposons, qui comportent le risque d'un brouillage universel, et la nécessité devant laquelle nous sommes renvoyés de toujours avoir à choisir, à juger, à évaluer, à décider »* [BRE 91][155].

1.2.1.7. *Quelques processus d'influence*

Une image n'est jamais « gratuite », ni totalement dépourvue d'intentionnalité. Les motivations ayant présidé à sa réalisation peuvent être des plus diverses, et des plus « égoïstes » au plus « altruistes »[156]. Il en est de même des motivations qui gouvernent sa lecture ultérieure. De par les billions de relations entre ses milliards de neurones, le cerveau comme machine à construire des significations en continu autorise des combinaisons sémantiques en nombre infini, hélas dans un cadre global propre aux états possibles des configurations neuronales de chaque individu[157]. C'est ce qui explique en toutes circonstances, et selon le principe de l'effort cérébral minimum pour l'obtention d'un résultat déterminé et « viabilisé » que : *« lorsqu'une communication venant d'autrui est mal comprise ou incomplète, l'imagination des*

154 [HUI 95] HUITEMA C. *Et Dieu créa l'Internet... Éditions* Eyrolles, Paris, mai 1995.

155 [BRE 91] BRETON T., *La dimension invisible. Le défi du temps et de l'information,* Éditions Odile Jacob, Paris, 1991, pages 269-270.

156 « L'altruisme pur » n'existe évidemment pas. Il s'agit toujours de trouver le meilleur moyen pour un organisme d'assurer le maintien de son homéostasie, notamment en élargissant sa « bulle identitaire » à son entourage environnemental, voire à tous les êtres humains pour certains êtres.

157 *« Pour les tenants de la Gestalt, la perception de la réalité passe souvent par la reconnaissance de formes globales et non par un assemblage de détails. Dans la perception le tout prime sur les parties. Le processus de reconnaissance passe par l'application de formes (configurations globales) sur des éléments donnés* [...] *Percevoir, c'est confronter à la réalité des formes ou des configurations connues ».* [DOR 98] DORTIER J.F., *Les sciences humaines. Panorama des connaissances,* Éditions Sciences Humaines, Auxerre, 1998, page 114.

interlocuteurs intervient souvent pour compléter le message. Nous avons alors un effet « interprétatif » lié à la vacance de sens du message et au flou qu'il laisse. L'esprit humain cherche toujours, comme l'avaient montré les Gestaltistes, à compléter une forme incomplète pour retrouver une « bonne forme ». L'incomplétude du message entraîne donc les acteurs à compléter d'eux-mêmes le message pour lui donner une cohérence et un sens. Ce complément de forme, apporté au message, se fait en fonction des préoccupations psychologiques de celui qui réorganise le message. Le même phénomène concerne la reconstruction de la situation de communication lorsque celle-ci est incomplète » [MUC 91][158].

C'est le même processus qui est à l'œuvre, de manière aussi permanente qu'inconsciente, dans la reconnaissance d'une phrase, d'une image, ou d'un film. Une communication est toujours « complétée » et en quelque sorte « formatée » de manière plus ou moins grande pour entrer dans des catégories déjà connues et garantes de son traitement et de l'obtention d'un sens « rassurant » parce que prévisible. Dans le domaine de l'audiovisuel, *« la principale différence qui existe entre images iconiques et « sons iconiques » (terminologie provisoire), c'est qu'en règle générale le sujet a beaucoup moins de travail complétif à fournir dans le second cas que dans le premier : autrement dit le « taux de déperdition » (différence, du point de vue de la quantité des sèmes, entre un objet et sa représentation, selon R.Odin* [ODI 90][159]*) est bien plus important dans le cas de l'image plane* » [JUL 95][160].

L'œuvre entre dans le champ sensoriel du spectateur cognitif : elle est rejetée, ou négligée, ou considérée plus attentivement, selon des variables culturelles, émotionnelles, intellectuelles. Dans le domaine du petit écran, il existe des « *invariants dans le fonctionnement de l'écriture télévisuelle, particulièrement adaptés aux caractéristiques de la perception, repérés par les recherches en psychologie cognitive* » [COM 01][161] et facilitant le décodage perceptif en mode automatique. Le média influence et co-produit nos schèmes mentaux, représentations et références, lesquels co-déterminent tout à la fois nos perceptions dans le couplage constant avec l'environnement et la construction à chaque seconde de notre monde intérieur. Le processus cognitif de motivation est crucial : « *la motivation est l'état de tension nerveuse ou*

158 [MUC 91] MUCCHIELLI A., *Les situations de communication. Approche formelle.* Éditions Eyrolles, 1991, p. 47.

159 [ODI 90] ODIN R., *Cinéma et production de sens,* Armand Colin, Paris, 1990, pages 225-255.

160 [JUL 95] JULLIER L., *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Éditions Armand Colin, Paris, 1995, p. 47.

161 [COM 01] COMPTE C., « Ecriture télévisuelle et médiation cognitive », in : Recherches en Communication, Actes du Colloque de l'Université de Louvain La Neuve, *Savoirs formels et informels*, n°16, 2001, pages 130-152.

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE VALENCIENNES

psychologique qui résulte du besoin, c'est-à-dire du déséquilibre homéostasique. La motivation provoque une activation du niveau général de tension du système nerveux. C'est l'action ou l'acte consommatoire qui relâche la tension par une conduite de libération ». [LEL 96][162]. Lorsque l'attention se maintient, c'est que le récepteur accepte l'intrusion de l'œuvre au sein de la clôture opérationnelle de son champ de conscience et d'établir un couplage structurel avec elle. Si l'intérêt demeure, le spectateur cognitif déchiffre les signes composant l'œuvre dans le même temps qu'il s'en construit une image mentale qui la déborde de toutes parts par intériorisation et sélection : *« dès la mise en mots, en images, en conscience, notre appareil psychique filtre, ordonne, compose et n'accepte lui aussi le réel qu'à doses homéopathiques »* [BOU 99][163].

Dans le champ de la médiation, « *l'influence est la plus forte lorsque l'individu est dans un certain état, dit hypnotique (ou d'attention flottante, ou de susceptibilité). Cet état, rappelons-le est caractérisé par une diminution des capacités de réflexion critiques, par un affaiblissement de l'aptitude à exercer sa propre volonté, par la suprématie d'un fonctionnement intuitif et global de la pensée (mode de pensée « analogique » [...] relevant d'un circuit hypothalamique et neuro-végétatif du cerveau), et par une grande réceptivité physiologique et psychologique. Les techniques de la communication d'influence relèvent de procédés de communication créant un dérangement, un trouble émotionnel, une confusion mentale, une fixation de l'esprit sur un rythme, un son, une image, un objet, une idée...* » [MUC 95][164]. La suggestion publicitaire tout comme d'innombrables « programmes »[165] télévisuels et certains « films commerciaux », par exemple, gagnent toujours en efficacité à s'appuyer sur une analyse de la « cible » visée, prenant en compte pour les individus qui la composent ce qui compte à leurs yeux comme information dans une situation déterminée, et à un moment précis. Comme l'analyse Carmen COMPTE [COM 98][166], elle vise à susciter un monde « *facile à décoder* », une « *implication* » du spectateur-consommateur, dans un effet de « *miroir télévisuel rassurant* ». Cela par la « *création d'un monde universel dans lequel l'individu se sent allégé de lui-même, non pas des*

162 [LEL 96] LELEU MERVIEL S., Op.cit., page 188.

163 [BOU 99] BOUGNOUX D., « La mise en pièces des informations (la scène théâtrale et les images de l'actualité », in *Du Théâtre*, n°24, Printemps 1999, pages 53-63.

164 [MUC 95] MUCCHIELLI A., Pratiques et mécanismes de la communication, in : [BEN 95], BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995, page 82.

165 L'utilisation, dans ce contexte médiatique, de ce mot n'est évidemment pas neutre.

166 [COM 98] COMPTE C., « Les publicités : narcisses télévisuels », in : *Champs Visuels : La télévision au miroir (2)* n°9, mars 1998, L'Harmattan, pages 110-124.

contingences sociales qui apparaissent dans certains spots, mais un monde où celles-ci trouvent toujours une solution matérielle, donc à portée de l'individu... Un nouveau type de gratification qui consiste "à lui faire peur tout en le rassurant" G.Leblanc (1993)».

Les théoriciens du cinéma, comme objet étudié en tant que fait « esthétique », voient d'un œil parfois circonspect la percée des sciences de l'information et de la communication dans leur champ de prédilection : « *Pour les cognitivistes, la représentation cinématographique repose sur l'activité mentale du spectateur, qui (re)formule ce qu'il voit et écoute. Le film n'est pas une donnée, c'est une construction. Si le désir qui sous-tend une telle approche est d'éviter toute « ontologie du texte », le danger est de « vider » complètement ce même texte en en faisant, au lieu d'un tissu de signes, un domaine de stimuli dont le seul rôle est d'amorcer les processus cognitifs que le spectateur mettra en œuvre. Le film se réduirait alors à un ensemble de traces lumineuses ou de masses sonores.* [...] *Il en découlerait l'obligation de cesser de parler de tel ou tel film comme s'ils étaient des œuvres identifiables en soi, et d'exposer seulement ce que le spectateur est capable de faire de tel ou tel film. Citizen Kane n'existe pas ; il n'existe qu'une construction mentale appelée Citizen Kane, devant laquelle il faut surtout se demander à travers quels processus perceptifs et intellectuels elle a pris forme. Les représentants de l'approche cognitiviste connaissent ce paradoxe, et ils ne veulent pas jeter les textes pour étudier les têtes. Ce qui n'enlève en rien au fait que le risque est que le film nous soit soustrait* » [CAS 99][167]. La solution semble être, comme toujours, dans la recherche d'un méta-point de vue susceptible de dépasser les contradictions, en articulant les apports concurrents, antagonistes, et synergiques des uns et des autres dans un nouvel espace de réflexion plus vaste aux qualités émergentes.

167 [CAS 99] CASETTI F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 286.

1.2.2. Une communication humaine médiatisée : *l'absence-présence* cinématographique

Le rêve le plus tenace de notre imaginaire historique n'est-il pas de vouloir produire, ou articuler sur le mode machinique et analytique, cela que la nature et la société laissent croître par génération spontanée?
Daniel Bougnoux[168].

Peu à peu nous changeons l'apparence du monde pour lui substituer une surface artificielle de même nature que notre langage.
Bernard Noël[169].

Que ne puis-je t'exprimer ce que je sens si bien ! Et comment sens-je si bien ce que je ne puis t'exprimer !
Montesquieu.

Je fais semblant d'être adulte. Je suis tout le temps surpris de voir que des gens me prennent au sérieux.
Ingmar Bergman[170].

1.2.2.1. Un art de la reproduction bi-dimensionnelle motorisée (perspective historique)

La racine *cinéma* - du grec *kinêma*, mouvement - a généré la cinématique (partie de la mécanique qui étudie les mouvements des corps) bien avant la mise au point du Cinématographe par les frères LUMIERE. À noter que *« le principe de la chambre noire était déjà connu en Egypte pharaonique, mais lorsque le moine anglais Roger Bacon redécouvrit le procédé au XIIIe siècle, il fut accusé de sorcellerie »* [PRE 95][171]. L'évolution du « 7ème Art », lequel permet de procurer l'illusion du mouvement visuel et sonore en jouant sur les modalités physiologiques de la perception (persistance rétinienne et système auditif) ne semble pas terminé : réalité virtuelle interactive en relief, hologrammes, tout concourt au XXI^{ème} siècle à

168 [BOU 92], Op.cit. page 46.

169 Livret de présentation du spectacle "Doublages" de Michel VITTOZ (décors de Bernard NOËL), mis en scène par Philippe NOËL au Théâtre National de Lille au printemps 1992.

170 [BER 92] BERGMAN I., *Images*, Éditions Gallimard, 1992, p. 58.

171 [PRE 95] René PREDAL R., *La communication audiovisuelle*, in : [BEN 95], BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995, page 356.

une profonde transformation du cinéma, noyau d'une nébuleuse audiovisuelle regroupant les formalisations multiples de fragments d'un réel inaccessible par nature, dans des constructions d'illusions, interactives ou non, de plus en plus sophistiquées.

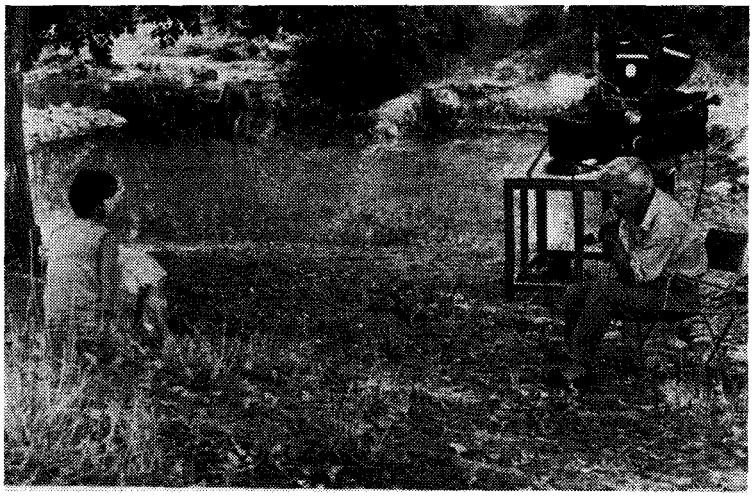


Illustration 4 : Nadine NORTIER et Robert BRESSON sur le tournage de « Mouchette » (1966)

Tout comme l'écriture, la peinture ou l'architecture, le cinéma est un art « dualiste », dans la mesure où il sépare le temps *limité* de sa conception du temps presque *illimité* de sa réception, et disjoint l'espace physique de sa création de celui de sa (re)présentation. « *les images cinématographiques nous disent quelque chose, non parce qu'elles « parlent », mais seulement parce que, au travers de « ces traces qui nous ressemblent », comme dirait Godard, nous percevons une visée communicative que ratent toutes les discussions qui en restent au seul niveau sémiologique de la capacité de l'image à dupliquer le visible* » [JOS 92][172]. De manière plus générale, la « nébuleuse audiovisuelle » se caractérise de fait par un mode de communication qui repose sur une déconstruction et une fragmentation de l'espace-temps *présent,* puis sur une recomposition différente, une reconstruction, un « artifice », une re-présentation, simultanée[173] ou différée, via une interface « bi-polaire » appropriée (du dispositif de prises de vues à celui qui rend possible la lecture par le spectateur). Cette reconstruction obéit à des codes de composition audio-visuelle portant sur les relations syntagmatiques entre l'image et le son, et à de multiples couches de circuits neuronaux enchevêtrés. Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 96][174] rappelle qu'« *une représentation sur support bidimensionnel n'est pas*

172 [JOS 92] JOST F., *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision.* Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

173 Nonobstant la vitesse de propagation des ondes utilisées pour la transmission.

174 [LEL 96] LELEU-MERVIEL S., Op.cit., page 252.

strictement identique à la vision binoculaire, tout comme la projection perspectiviste ne correspond pas très exactement à la vision humaine, même si une même culture de l'image a pratiquement annihilé la distinction entre la vision réelle et la perception des représentations planaires. On voit que la représentation analogique filmique vise à produire la même sollicitation sensible provenant d'un univers imaginaire que la réalité, afin que sa perception au moyen des capteurs visuels et auditifs conduise à la même interprétation que la réalité, après le décodage des signaux reçus et l'élaboration d'une signification, puis d'une portée ».

Durant près d'un siècle, le cinéma a régné en maître, instrument important de la « Modernité », de la croyance dans la Science positiviste, cartésienne et réductionniste, et dans l'idéologie du « Progrès ». Ce qui n'était au départ qu'une invention scientifique marginale destinée à analyser le mouvement a vite suscité les plus vastes engouements[175]. La richesse du signifiant filmique en indices de réel susceptible d'entraîner l'adhésion du spectateur par ses multiples « effets de réel » : - analogies visuelle et sonore, mouvement, profondeur de l'espace - n'avait, il est vrai, pas d'équivalent dans les autre arts « non présentiels ».

Néanmoins, les derniers soubresauts de ce XX^{ème} siècle aujourd'hui révolu ont vu la banalisation d'un cinéma progressivement étouffé par une prolifération incontrôlable d'images « pauvres » dans un monde en pleine mutation : dématérialisation grandissante des rapports entre les hommes qui se double paradoxalement d'une recherche frénétique de sens, virtualisation exponentielle des échanges, mondialisation de l'information, contraction vertigineuse du temps et de l'espace avant tout liée à la « bombe informatique » et aux nouvelles technologies, et hélas dilution (pourtant non nécessairement corrélée) du lien social. Sans oublier une vague de « dénaturation » aveugle et généralisée, des inégalités croissantes et des indices de plus en plus perceptibles de totalitarismes de forme inédite en voie de constitution... Alors qu'aujourd'hui, et au niveau planétaire, chacun sait probablement intuitivement que *« l'alternative fondamentale est claire : ou bien la discipline délibérée, réfléchie, librement acceptée, fruit de l'imagination et de la volonté humaine ; ou bien la régulation spontanée, brutale, féroce de la nature* » [PEL 77][176].

175 « *Une innovation n'est sélectionnée que si elle rencontre son milieu porteur* [...] *Pas de raison qui ne s'appuie sur un complexe réseau, pas de découverte technique qui ne soit mise à l'épreuve par la mise en commun. Pour avoir raison, il faut être plusieurs, et il n'existe pas plus de pensée singulière qu'opératoire sans frais* ». [BOU 92], BOUGNOUX D., Op.cit., pages 42-43. En témoignent les innombrables procédés originaux de reproduction audiovisuelle qui n'ont pas réussi à émerger depuis un siècle.

176 [PEL 77] PELT J-M., *L'Homme re-naturé*, Éditions du Seuil, 1977, 1990, page 250.

1.2.2.2. Potentialités cinématographiques

« *Jamais avant le cinématographe, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique que la représentation de l'espace, que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et plans d'ensemble, vue plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère* ». [EPS 47][177] . La caméra a trouvé empiriquement, environ 15 ans après sa naissance en 1895, une mobilité qui imite et détaille celle de la vision psychique humaine.

Cependant, le cinéma, tout comme l'audiovisuel en général, apparaît comme un art éminemment abstrait aux possibilités extraordinaires dont fort peu ont été – paradoxalement – exploitées jusqu'à présent... Le cinéaste français Robert BRESSON [BRE 75][178] par exemple tout au long de sa carrière n'a cessé de vouloir explorer et révéler les possibilités de son art, au lieu de l'inféoder à la « théâtralisation[179] normative » (sous des formes diversifiées) de 99 % du cinéma mondial de fiction depuis ses origines : « *Qu'est-ce que le cinématographe ? Une écriture, avec des images en mouvement et des sons. Il ne s'agit pas de faire jouer des acteurs, professionnels ou non, et de les photographier, mais de prendre aux êtres et aux choses des morceaux de réel brut, de les isoler, de les rendre indépendants, et de leur donner un autre ordre, une autre dépendance* ». Et encore : « *Créer, ce n'est pas déformer ou inventer des personnages et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux. Plus les rapports sont neufs, plus l'effet de beauté est vif. Quand la forme indique à elle seule un sentiment ou une sensation, c'est merveilleux. Cela ne nous mène pas forcément à ce que l'on appelle le réalisme* »[BOU 90][180].

Il s'agit avant toutes choses de « voir » (nous y reviendrons), et non pas de « penser », la sphère néo-corticale humaine n'ayant la possibilité d'associer que des objets déjà connus : « *Tout est exotique à qui sait voir, à commencer par le quotidien. Il suffit de dépouiller notre regard des habitudes, conventions, automatismes, qui, précisément, accablent surtout le*

177 [EPS 47] EPSTEIN J., *Le Cinéma du Diable* , cité par Philippe DURAND [DUR 74], « *L'acteur et la caméra* », Éditions techniques européennes, 1974, page 91.

178 [BRE 75] BRESSON R., *Notes sur le Cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris, 1975.

179 Dans l'approche sémiotique, la théâtralité caractérise tout ce qui est théâtral ; ce en quoi une écriture, un espace ou un événement se définissent comme une configuration particulière d'éléments stylistiques (costumes, personnages, objets, etc.) réglés par les lois du système théâtral considéré.

180 Propos choisis de Robert BRESSON, in : [BOU 90] BOUCHEZ P., « Leçon de cinématographe. Robert Bresson », scénario pour la série *Cinéastes de notre temps* d'André-Sylvain LABARTHE, La Sept/Arte, 1990.

quotidien. Il faut considérer le « au jour le jour » de notre vie du même œil frais que nous considérerions les danses sacrées de la Haute-Volta. Pour faire voir, pour obliger de voir, le cinéma est merveilleusement armé- à la condition que la caméra soit entre les mains d'un homme qui ait lui-même le regard « dépaysant » [BOR 71][181].

Partir de la « cinématique audio-visuelle » de Jean-Luc GODARD « *Le cinéma, c'est l'art de faire de la musique avec de la peinture* »[182] pour accéder à la vérité intuitive et immédiate « cachée » des êtres chère à Robert BRESSON : *« Seuls les mondes qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement, son vrai mouvement : c'est ce mouvement que je m'efforce de rendre apparent »* [BRE 75, p.46]. Nécessité absolue aussi selon GODARD de « *filmer ce qu'il y a* entre *les choses* » [DUM 90][183] : les relations, les liens, les interactions, les processus communicationnels, l'information circulante à ses différents niveaux et sous ses différentes formes... Projet partiellement indicible qui cependant fonde toute projection, même si le spectateur n'a généralement pas conscience de ce qui le (é)meut de l'intérieur et qui lui permet en strates centrifuges d'investir psychiquement le simulacre de l'espace-temps cinématographique.

Toujours GODARD : « *Le cinéma est un art évangélique. C'est une idée de paradis. Ce n'est pas un hasard si l'écran est blanc. Comme le linge de Véronique. Cela garde la trace, quelques traces du monde* » [DUM 90][184]. Ecran blanc, écran « vide », on pourrait dire tout au contraire que l'écran ne « garde rien », ne retient rien des images du monde, qu'il les accueille toutes et n'est affecté par aucune : une fusillade à l'écran ne laisse aucune trace, et ne tue évidemment personne. L'écran ne « vit » qu'au présent pour et dans les images qu'il accueille fidèlement sans déformation ni interprétation, immédiatement disponible pour matérialiser l'énergie lumineuse du projecteur « informé » par les traces d'une *intentionnalité* sensible, délicatement déposées sur la pellicule photo-sensible : *« au cinéma, il y a du désir dans la salle, du désir sur l'image, et du désir au moment où se tourne le film, du désir grâce auquel le*

181 [BOR 71] BORY Jean Louis, *Des yeux pour voir,* Union Générale d'Editions, 1971, page 367. À propos du film de Jean ROUCH et d'Edgar MORIN, *Chronique d'un été* (1960).

182 [ART 84] « Spécial Godard », *Art Press,* Hors-série n°4, décembre 1984, page 72.

183 [DUM 90] DUMAS A., propos cité dans « A bout de foi », in : *Cahiers du Cinéma,* Spécial Godard, Supplément au N° 437, novembre 1990, page 90.

184 [DUM 90] DUMAS A., Op.cit., page 90.

film existe » [DOU 00][185]. Le cinéma comme science optique constitue dès les origines un cinéma de la souffrance du désir.

Evoquant l'approche psychanalytique du cinéma [BAU 78][186], Francisco CASETTI [CAS 99][187] peut ainsi écrire : « *le problème qui se pose est alors celui du type de désir qui s'exprime dans ces situations. Il s'agit au fond d'un désir de perception et de représentation, ou mieux, du désir de recourir à une réalité hallucinatoire ou à une réalité-plus-que-réelle (fruits de la superposition de la perception et de la représentation). Ce que le rêve procure de façon, pour ainsi dire, physiologique, et ce que Platon exprime sous forme de mythe, le cinéma l'acquiert de façon bien concrète : il nous procure « une perception avec le caractère de la représentation mais qui se présente comme perception », et sur cette voie, il nous permet d'aborder quelque chose qui possède à la fois une nature hallucinatoire et des effets extraordinaires de réalité. En ce sens, le cinéma est un véritable dispositif psychique auxiliaire : c'est un « simulateur » qui nous constitue sujet et qui répond à nos désirs les plus enracinés* ». Le dispositif du cinéma, contrairement à celui de la vidéosphère[188] qui possède d'autres effets de par sa luminescence [DEB 92][189] permet d'expliquer en partie la puissance imaginaire considérable du média : « *l'obscurité de la salle, l'immobilité du spectateur, l'impression de réalité produite par le mouvement (Metz), l'identification primaire à l'œil de la caméra, provoquent un état psychique très particulier, voisin du rêve tel qu'il a été présenté par la théorie freudienne, et expliquent la fascination et la forte identification suscitées par le cinéma* » [JOU 02][190]. Paul VIRILIO [VIR 89][191] note qu'« *on a parlé depuis longtemps de pratique hypnagogique, on a comparé le spectateur à l'enfant célébrant, dans l'obscurité, son rite d'endormissement. On a analysé jusqu'à la forme de tétine de l'esquimau de l'entracte, marchandise fondante qui sera sucée lentement pendant la projection et favorisera l'installation dans un autre état de perception du monde* ». Ces études pointent du doigt un comportement possible, quoique dominant, du spectateur. Il y en a d'autres, d'une vigilance

185 [DOU 00] DOUIN J.L., *Les écrans du désir*, Éditions du Chêne, 2000, page 11.

186 [BAU 78] BAUDRY J.L., *L'Effet cinéma*, Éditions Albatros, Paris, 1978.

187 [CAS 99] CASETTI F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

188 Selon le terme proposé par Régis DEBRAY.

189 [DEB 92] DEBRAY R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Éditions Gallimard, 1992.

190 [JOU 02] JOURNOT M.T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p 36.

191 [VIR 89] VIRILIO P., *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, 1989 (première édition Balland 1980), page 72.

maintenue par périodes au voyeurisme le plus prononcé[192]. Et ces états peuvent se succéder dans le temps[193].

La puissance de suggestion du média ne peut cependant exister que parce qu'il existe un *sujet* réceptif, en état d'ouverture au monde, à des niveaux et dans des états de conscience possibles certes très différents. Cette ouverture est la condition préalable qui lui permet de construire dans un second temps un univers diégétique cohérent : données spatio-temporelles, personnages, logique narrative définie au sein d'un genre s'appuyant sur un vraisemblable et sur des règles esthétiques. Et cette ouverture n'a lieu, me semble-t-il, que parce que le *sujet* sait pertinemment à chaque instant qu'il n'a rien à craindre des « icônes indicielles » avec lesquelles il se trouve en relation. Nous reviendrons sur ce point capital.

1.2.2.3. Codes de lecture

L'image est une production humaine, un artefact. « *Décoder ou lire une image consiste à en extraire les informations nécessaires pour identifier les composants de cette image et lui donner une signification* » [MAR 90][194] . Sa lecture dépend de processus cognitifs complexes visant tant la perception visuelle (comme action guidée par la perception) d'un objet réel que la création d'un sens « virtuel » par l'activation globale du cerveau tri-unitaire. De manière très succincte, [LAM 95][195] « *on peut relever les grandes étapes de la lecture sémiotique de l'image et l'interprétation de ses codes* [...] *La construction de l'espace de l'image (ou espace pictural) consiste d'une part dans la construction de la géométrie de l'image et de la perspective dominante (en particulier, dans l'image classique, le repérage des lignes de fuite), d'autre part dans le repérage de la place assignée symboliquement au destinataire (à celui qui est censé regarder l'image) et à l'observateur (celui qui est censé produire l'image), d'autre part encore*

192 Par exemple, selon le cinéaste Michael POWELL auteur du « grand classique » *Le voyeur* en 1960, l'essence du cinéma consiste en un rapport sado-masochiste au monde. Sadique parce que filmer c'est voler, violer, tuer. Masochiste parce que regarder, c'est se tenir à l'écart de la vie, en état d'impuissance et de frustration. Thèse extrême s'il en est, mais intéressante par la mise en évidence d'une facette du cinéma souvent occultée.

193 Cf. plus loin *La théorie distanciatrice* de Jean-Luc MICHEL, avec le modèle du dipôle rotatif identification/distanciation et les différents types de distanciation.

194 [MAR 90] MARTINACHE M., *Cours de psychologie appliquée à la communication audiovisuelle et aux arts* » Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, 1990, cité par Alain DURAND [DUR 97], *Modélisation moléculaire. Vers un nouvel outil d'aide à la conception multimédia.* Thèse de Doctorat, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambresis, Valenciennes, 12 décembre 1997, page 29.

195 [LAM 95] LAMIZET B., « Médiation, culture et sociétés », in : [BEN 95] BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995, page 176.

l'organisation des différents plans de l'image, enfin dans le repérage des lignes de construction de l'image, qui sous-tendent la répartition de ses différents éléments dans l'espace pictural ».

Cette construction de l'icône toujours présente et décelable pour un œil « instruit » tend à « s'évaporer » dans l'acte de lecture automatique, sous la pression souterraine des tendances indicielles, mimétiques et identificatrices humaines. Effets de réalité générés par les codes analogiques de toute image figurative et effets de réel produits par la croyance dans la référentialité de la chose vue fonctionnent à plein régime pour créer une représentation comme « mode conventionnel de signification par symbolisation ». D'autant que « *cette situation donne l'illusion d'une toute puissance de perception : les films sont en effet organisés pour le spectateur (alors que le monde ne s'agence pas autour ou à partir de notre œil-percevant)* » [VAN 79][196].

Même au cinéma, la coordination harmonieuse à haut niveau des trois composantes pulsionnelle, émotionnelle, et conceptuelle du cerveau humain s'avère problématique sans apprentissage culturel et relationnel spécifique. Elle n'est indubitablement pas achevée chez *Homo sapiens.* Comme en témoigne la lucidité, peut-être tragique, d'Edgar MORIN *: « les grandes cavernes extérieures que sont les salles de cinéma communiquent avec nos cavernes intérieures ; notre âme y erre comme nos ancêtres erraient dans les jungles ou les forêts vierges ; comme eux, plus qu'eux, elles se nourrissent de sacrifices humains, elles retrouvent leurs propres ténèbres dans les angoisses et périls de la nuit, elles se complaisent dans les bas-fonds des villes, images de leurs propres bas-fonds, elles contemplent leurs pulsions libérées de leurs inhibitions et qui se déchaînent dans la copulation et dans le crime* » [MOR 01][197]. Comme il a déjà été écrit, les trois structures cognitives qui composent notre système nerveux central ne datent pas de la même époque, n'ont pas les mêmes finalités secondaires, ni les mêmes besoins. Elles sont pourtant toujours condamnés à coopérer, de manière plus ou moins harmonieuse, à des niveaux différents, et dans le moment présent. Il leur faut toujours trouver des configurations homéostasiques, certes provisoires et instables, mais viables, au sein de plusieurs « bassins d'attraction ». Cela est certes plus aisé devant la surface plane et neutre d'un écran que dans la vie motrice.

196 [VAN 79] VANOYE F., *Récit écrit-récit filmique,* Editions Cedic, 1979, page 29.

197 [MOR 02] MORIN E., *La méthode,* t.5, *L'identité humaine,* Paris, Éditions du Seuil, 2001, page 103.

Les images et sons cinématographiques constituent des constructions élaborées à travers des strates de significations multiples au moyen de « codes » de nature très hétérogène : « *les codes « techniques », codes qui participent à la reproduction mécanique ou non- du modèle (ou référent), et qui sont du côté du support, et les codes « anthropologiques » qui relèvent du savoir culturel du lecteur* » [SIM 80][198]. Les premiers englobent tout autant sur une double échelle visuelle et sonore les notions de cadre et de hors-cadre, de profondeur de champ, de concaténation de photogrammes, de plans et de phénomènes sonores, de sensibilité des supports, etc. Les seconds sont constitués des codes perceptifs physiologiques et neuronaux, des codes de reconnaissance des formes, de ceux de nomination iconique liés à l'actualisation socio-culturelle des potentialités génétiques de l'espèce *Homo sapiens*.

Ce sont aussi les codes culturels comme le code de la perspective élaboré lors de La Renaissance, ainsi que les codes « à géométrie variable » du goût et de la sensibilité. Ce sont encore les codes de la narrativité issus presque exclusivement dans notre culture des formes théâtrales et littéraires. Ce sont enfin les codes de l'inconscient, notamment « *parce qu'ils « informent » les films sans que l'instance narratrice ou le spectateur en soit réellement conscients* » [VER 80][199].

Sous un autre angle, on peut distinguer les codes spécifiques et ceux « non-spécifiques », lesquels se taillent la part du lion[200]. Comme le remarque Marc VERNET [VER 80, p.47] à propos du cinéma « classique » : « *le cinéma importe un maximum de codes, qui viennent s'ajouter aux siens propres, pour ne pas paraître user de codes. La croyance en la « vérité », en la « naturalité » du spectacle cinématographique est à ce prix* ».

Tous ces codes sémantiques « internes », du côté du « contenu », et qui renvoient par analogie à l'expression de la vie elle-même sont innombrables : mimiques et gestes des acteurs,

198 [SIM 80] SIMON J.P., « Analogie », par Jean-Paul Simon, in : *Lectures du film*, par Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet ; Éditions Albatros, 1980, page 14.

199 [VER 80] VERNET M., « Codes non spécifiques », in : *Lectures du film*, Éditions Albatros, Paris, 1980, page 49.

200 Concernant les codes au théâtre, Patrice PAVIS propose dans son *Dictionnaire du Théâtre* [PAV 96] une classification en distinguant les codes spécifiques, les codes non-spécifiques et les codes mixtes. Parmi les premiers, « *les codes liés à un genre littéraire ou ludique, à une époque, à un style de jeu, ... les codes de la représentation occidentale, par exemple fiction, scène comme lieu transformable de l'action, quatrième mur cachant l'action et la dévoilant à un public voyeur* ». Les seconds sont pour la plupart identiques à ceux du cinéma : codes linguistiques, codes psychologiques liés à la réception du message, codes idéologiques et culturels. Les codes mixtes enfin, « *ce serait le type de code qui donne la clé des codes spécifiques et non spécifiques utilisés dans la représentation. Ainsi pour la gestualité, il est impossible de scinder ce que le geste a de propre au comédien (donc de non théâtralement spécifique) et ce qu'il a d'artificiel et de construit (donc de spécifique au théâtre). En un mot, le geste - toute comme la représentation toute entière - joue constamment sur les deux tableaux : réalité imitée, effet de réel, mimésis, et construction artistique, procédé théâtral* ».

objets représentés, vêtements comme signes sociaux, rôles, thèmes de la narration, etc. Ils subissent évidemment des modifications importantes lors de leur tressage avec les codes spécifiques lors de l'élaboration du film.

Les codes absolument spécifiques au cinéma sont en fait en nombre particulièrement réduit : nous ne trouvons que les mouvements de caméra dans les trois dimensions ainsi que le rythme de la succession mouvante des images et des sons et de leurs rapports / « raccords »[201]! Des codes qui n'existent que dans et par le *mouvement.* Peut-être pouvons-nous y ajouter l'espace spécifique des « hors-champs » visuels et sonores dans leur composante dynamique.

Entre codes « absolument spécifiques » et codes « totalement non-spécifiques » en nombre pléthorique, il est d'une grande utilité de distinguer un certain nombre de codes « à degré de spécificité élevé », tels ceux de l'analogie visuelle et de la photographie : *« les codes de l'analogie visuelle concernent par exemple toutes les images figuratives ; ils ne seront que faiblement spécifiques au cinéma tout en y jouant un rôle de premier plan. Les codes photographiques liés à l'incidence angulaire (cadrages), le code des échelles de plan, le code de la netteté de l'image ne concernent plus que l'image « mécanique » obtenue par une technologie physico-chimique*[202] *; ils sont donc plus spécifiques que ceux de l'analogie visuelle »* [VER 80, p.42].

Tout film, c'est-à-dire toute « configuration signifiante de type cinématographique » est en fait constitué de *« réseaux structurés d'une multitudes de codes »* [VER 80, p.47]. Ils participent à la structuration le plus souvent « invisible » de l'espace-temps cinématographique. Un espace en 2 dimensions « rendu » en 3 par l'illusion construite des lois perspectivistes, des éléments de figuration organisés à l'intérieur du cadre *« par rapport à un « rayon central » qui fixe à la fois le point de fuite de la perspective et la position du sujet regardant. La scène s'ordonne sur le seul mode du spectacle en fonction de la place assignée à un seul individu : le spectateur »* [VER 80, p.87]. Une structuration particulière de l'espace, « orientée », qui renvoie directement à la culture occidentale qui l'a construite et qui vise tout autant à la séparation tranchée des fonctions qu'à « l'identification » du spectacle et du spectateur : « *Cette profondeur de champ est le milieu homogène (l'éther) qui, de toute fiction cinématographique, garantit l'effet de réalité. Le cinéma n'est pas le seul à se soutenir d'un tel effet, mais son*

201 Y compris les transitions et truquages : surimpression, fondu au noir, fondu-enchainé, flou, ralenti, accéléré, etc.

202 Ou vidéo, analogique ou numérique.

emprise y semble plus radicale, plus achevée, plus profonde qu'en tout autre dispositif de représentation (peinture, photographie, théâtre, etc...) » [BON 76][203].

1.2.2.4. Mimésis et non représentation

Ce mécanisme mimétique constitutif des conventions réalistes s'est vu contesté de manière virulente, en particulier avec la mouvance du « nouveau cinéma » et les œuvres « dysnarratives »[204] d'Alain ROBBE-GRILLET, de Marguerite DURAS et d'Alain RESNAIS (années 59/76), inspirés par le mouvement littéraire parisien du « Nouveau Roman » des années 1950-1960 : « *au spectateur, il est donc demandé d'abord de se défaire de ce que les structures sociales ont enraciné en lui : un mode de vision déterminé du réel que l'œuvre d'art devrait reproduire* » [JOS 82][205]. Claude MURCIA [MUR 98][206] note cependant que « *Nouveau Roman et nouveau cinéma empruntent des cheminements opposés dans leur rapport au réel : partant d'une absence, le roman construit de toutes pièces un réel qui lui est propre ; partant d'une présence obstinée, le film entre en lutte avec les morceaux de réel enregistrés, lutte dont naîtra la réalité nouvelle, produit de l'imaginaire créateur* ». Il convient de préciser d'une part que c'est plus, de notre point de vue, le lecteur qui construit son expérience du réel à travers le roman, et de l'autre que la « présence obstinée » du réel n'est en réalité, pour le spectateur cognitif, qu'une « absence » signifiante d'un type spécifique. D'autres « contestations » des conventions classiques sont possibles, par exemple celles qui portent sur l'esthétique de la transparence et ses codes dominants : ainsi de la préoccupation de rendre significativement visibles les cadres, mouvements de caméras et de focale, ... et les raccords de montage qui masquent la discontinuité spatio-temporelle du récit. Mais il sera difficile de contester plus avant la représentation, même dans la recherche, selon des stylistiques variées, de la *présence* de « l'irreprésentable » (TARKOVSKI, OZU, BRESSON, etc.)[207]. En fin de compte, comme l'écrit Roland BARTHES, « *la représentation ne se définit pas directement par l'imitation : se*

203 [BON 76] BONITZER P., *Le Regard et la voix,* Collection 10/18, n°1084, Union générale d'éditions, 1976, page 10.

204 Ce terme désigne un processus de « déconstruction », et plus précisément « *une contestation du récit par lui-même, dans l'objectif de rompre avec l'illusion de réalité qui gouverne la littérature et le cinéma réaliste (« l'illusion référentielle ») et d'affirmer la primauté de l'écriture, le travail du signifiant, sur la représentation du monde. Il se présente comme l'une des formes du cinéma moderne. Face à un récit dysnarratif, par nature déceptif, le lecteur ou spectateur doit redéfinir sa relation au texte, car l'arbitraire du récit, ses lacunes, l'absence de consécution et de logique des actions, sont impossibles à aborder avec un mode de lecture fictionnalisant.* L'Homme qui ment *(1968), de Robbe-Grillet, voit son narrateur modifier en permanence ses récits, de sorte qu'on ne sait plus où est le vrai : mais le vrai, précisément, n'appartient pas à la fiction* » [JOU 02], JOURNOT M.T., Op.cit., page 38.

205 [JOS 82] JOST F., *Pour un nouveau spectateur*, présentation de la rétrospective « *Alains,* Robbe-Grillet - Resnais », Paris, 21 janvier 1982.

206 [MUR 98] MURCIA C., *Nouveau Roman, nouveau cinéma,* Éditions Nathan, Paris, 1998, page 53 .

débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblable », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet » [BAR 73][208].

1.2.2.5. Objectivité, subjectivité, temporalité

Le spectateur construit l'image, l'image construit le spectateur.
Jacques Aumont[209]

Le cinéma doit le meilleur de lui-même à l'intervention de la subjectivité. Plus encore que la trace photographique (« *les propriétés qui semblent appartenir à la photo sont les propriétés de notre esprit qui s'y sont fixées et qu'elle nous renvoie* » [MOR 65][210]), l'enregistrement d'« instantanés de cinéma » enchevêtre objectivité et subjectivité dans des combinaisons toujours mouvantes, malgré la prétention à l'objectivité initiale des frères LUMIERE : « *Subjectivité et objectivité sont non seulement superposées, mais renaissent sans cesse l'une de l'autre, ronde incessante de subjectivité objectivante, d'objectivité subjectivante. Le réel est baigné, côtoyé, traversé, emporté par l'irréel. L'irréel est moulé, déterminé, rationalisé, intériorisé par le réel* » [MOR 65, p.162]. Et en fin de compte, « *le cinéma entre tout entier dans l'imaginaire ; et dans l'imaginaire il révèle sa nature profonde* [...] *un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur* » [MOR 65, p.107].

Le cinéaste Jean EPSTEIN, auteur de plusieurs films muets remarquables, a émis des hypothèses très audacieuses pour son époque et pour son champ d'activité, nourri de son intérêt pour la science, et notamment pour la mécanique quantique à ses débuts : « *Le cinématographe (...) montre que le temps n'est qu'une perspective, née de la succession des phénomènes, comme l'espace n'est qu'une perspective de la coexistence des choses. Le temps ne contient rien qu'on*

207 « *Je me souviens d'un vieux film :* TRENTE SECONDES SUR TOKYO. *La vie était suspendue pendant trente secondes admirables [les trente secondes du survol de Tokyo par un avion de chasse américain pendant la guerre],* où il ne se passait rien. *En réalité, il s'y passait tout. Cinématographe, art, avec des images, de ne rien* représenter ». [BRE 75] BRESSON R., *Notes sur le Cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris, 1975, page 120.

208 [BAR 73] BARTHES R., Diderot, Brecht, Eisenstein (1973) revue d'Esthétique in *Roland Barthes, Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.L. Rivière, Éditions du Seuil, 2002, page 332.

209 [AUM 90] AUMONT J., *L'image,* Editions Nathan, Paris, 1990, page 58.

210 [MOR 65], MORIN E., *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Bibliothèque Médiations, Éditions Gonthier 1965 (1958 pour la 1ère édition aux Éditions de Minuit).

puisse appeler temps en soi, pas plus que l'espace ne renferme d'espace en soi. Ils ne se composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément.. ». [EPS 47][211].

1.2.2.6. Quelques données auditives

En ce qui concerne les éléments de la bande son, « *le cinéma est dualiste ; il désigne la cicatrice d'une greffe voix-corps ; le total de la personne est une construction symbolique. [...] Le spectateur ne reçoit pas une bande-son, mais des sons que l'image départage ; dans l'histoire du cinéma le son est venu s'ajouter à l'image en pièces détachées.. ».* [CHI 88][212]. C'est ce qui explique le travail symbolique visuel beaucoup plus affirmé dans les long-métrages muets des années 20, avant la vague dominante d'une certaine forme de « paresse formelle » amenée par le « vococentrisme » [CHION] du son synchrone. Lequel a généré à peu de frais une continuité tranquillisante du film : *« c'est là d'ailleurs un autre aspect rassurant de la bande-son : tandis que le spectateur se trouve visuellement promené d'un point à l'autre de l'espace de la scène, d'une taille de plan à une autre avec une soudaineté qui n'existe pas dans la vie quotidienne, la bande-son se déroule linéairement, exempte, dans la plupart des œuvres, de cette coupure violente qui est monnaie courante dans la bande-image »* [JUL 95][213].

D'autre part, au niveau cognitif, les circuits oreilles/cerveau ont certaines connections distribuées plus directes que ceux régissant la vision. Et « *si l'œil est plus lent, c'est parce qu'il a plus à faire : il travaille à la fois dans l'espace, qu'il explore, et dans le temps, qu'il suit. Il est donc vite dépassé lorsqu'il doit assumer les deux. L'oreille, elle, isole une ligne, un point de son champ d'écoute, et elle suit ce point, cette ligne dans le temps* » [CHI 90][214]. Cela, « *par tranches brèves, et ce qui est perçu et mémorisé par elle consiste déjà en brèves synthèses de deux à trois secondes de l'évolution du son, formant des gestalts globales* ». L'échantillonnage primaire et surtout le traitement secondaire de l'information auditive à travers les différents circuits neuronaux dans le couplage avec l'environnement ne sont évidemment pas instantanés,

211 [EPS 47] EPSTEIN J., « Le cinéma du diable », in : *Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Éditions Jacques Melot, Paris, 1947, page 91. Cité par [AUM 02] AUMONT J., *Les théories des cinéastes*, Nathan, Malesherbes, 2002, page 31.

212 [CHI 88] CHION M., *La toile trouée*, Éditions de l'Etoile, Paris, 1988, page 180.

213 [JUL 95] JULLIER L., Op.cit., page 7.

214 [CHI 90], CHION M., *L'audio-vision*, Éditions Nathan, Paris, 1990.

ce qui a pour conséquence qu'il existe un léger décalage entre perception sonore et reconnaissance sonore.

Enfin, il convient de souligner [JUL 95] qu'en français , le mot « son » désigne toujours à la fois le phénomène du monde physique capable d'éveiller chez un sujet une sensation auditive (c'est-à-dire le stimulus), et la sensation auditive elle-même – autrement dit, à la fois l'aspect objectif et l'aspect subjectif du phénomène. La dualité, ici, n'a pas été consommée.

1.2.2.7. Image, cinéma et télévision

Cela étant, comme l'écrit la philosophe Marie-Josée MONDZAIN [MON 02][215], *« l'image ne produit aucune évidence, aucune vérité et ne peut montrer que ce que produit le regard que l'on porte sur elle. L'image attend sa visibilité de la relation qui s'instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent.* [...] *La nature de l'image, c'est attente du regard »*, donc désir du regard et attente de la relation. L'image est toujours la marque d'un manque, d'un vide, d'une absence, d'une altérité même, bien que cette caractéristique soit rarement consciemment remarquée dans l'expérience cognitive de sa « lecture » : *« pour comprendre ce qu'est le pouvoir de l'image, il faut non seulement dire qu'elle est toujours image de quelque chose mais aussi que ce dont elle est l'image lui est étranger, substantiellement. Toute image est image d'un autre, même dans l'autoportrait »* [MON 02, p. 23]. L'essentiel de ce qui se partage est toujours caché, dans un échange de regards intense et soucieux, si possible, d'une réelle prise en compte de la dignité humaine : *« l'image n'est pas un espéranto accessible à tous et à chacun. L'image en tant qu'objet passionnel est toujours violente, reste à savoir la force ou la faiblesse qu'on en tire. La violence d'une image donne de la force quand elle ne dépossède pas le spectateur de sa place de sujet parlant. Voir avec d'autres, voilà la question puisque l'on voit toujours seul et qu'on ne partage que ce qui échappe à la vue. C'est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d'un sens partagé, d'un choix dans le destin des passions qui nous traversent »* [MON 02, p. 52].

La petite lucarne a connu un essor foudroyant depuis quelques décennies, à la fois porteuse de promesses et de craintes de par sa formidable capacité d'amplification médiatique. N'a-t-elle pas, à elle seule, fait baisser la natalité dans le monde, en présentant par le biais de la fiction des images des modèles de familles occidentales? Dans le champ de la médiologie, Régis

215 [MON 02], MONDZAIN M.J., *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, page 37.

DEBRAY [DEB 92][216] a dégagé certaines différences entre télévision et cinéma :
« *La télé, " fenêtre ouverte sur le monde ", encadre ceux qui regardent à travers. Le ciné cadre du réel extérieur*, (p.429) ; *le grand écran vouvoie, mais pour ménager des tête-à-tête ; le petit tutoie, mais pour prendre en masse* (p. 426). *Ici "un bain cathodique ", avec toutes les métaphores liquides en usage : robinet, flux, bouillie, sirop, bouillon. Là, une mise à distance cathartique* (p.422). *Si toute projection suppose un projectionniste extérieur à l'écran, et donc un dédoublement, l'image cathodique fusionne les deux pôles de la représentation dans une sorte d'émanation des choses elles-mêmes* (p.382). *Source de lumière et source d'autorité coïncident ; toute lumière vient de Dieu. La petite lucarne, avons-nous dit, a sa luminescence incorporée* (p.433). *Diffusion et projection, ce sont deux consistances matérielles de l'image. Le flux, et l'île. Deux densités du regard. Télé et ciné se distinguent comme l'état visible de l'acte de voir* (p.422). *Un monde " vu de loin " n'a pas les mêmes critères de vérité lorsqu'il est " vu de près " : chaque format forme ses croyances* (p.486) ».

Daniel BOUGNOUX précise dans le même sens que « *l'oblitération de la* différance *confond l'image (électronique) et la chose même, nous oublions dans l'effet de simultanéité ou de présence le* re *de la (re)présentation. Mais surtout la chaleur et l'urgence du flot torpillent l'esprit critique* » [BOU 92, p.133]. Des circuits neuronaux de structuration cognitive plus anciens occupent alors le devant de la scène. D'autant que l'instrumentalisation et la manipulation de l'image par le commentaire peut être totale, comme les films de propagande depuis un siècle suffisent à le démontrer amplement. Car, comme nous l'avons déjà mentionné, « *l'image ne peut procéder que par juxtaposition et addition sur un seul plan de réalité, sans possibilité de méta-niveau logique. La pensée par image n'est pas illogique mais alogique. Elle a forme de mosaïque, sans le relief à plusieurs étages d'une syntaxe* » [DEB 92, p.447]. Certes, chacun filtre et reconstruit différemment les stimuli perçus, mais les dés sont le plus souvent truqués, faute d'une exigence éthique suffisante[217]. En conséquence, « *"l'effet de réalité " optimal sur l'écran vidéo, est piégé. Car sans cause.* [...] *Là est la mystification : l'arbitraire se présentant comme nécessaire, l'artifice comme nature. Car il y a une subjectivité derrière l'objectif, tout un travail de monstration et de sélection derrière l'image retenue parmi mille autres possibles et montrée à leur place, un jeu compliqué de fantaisies, d'intérêts et parfois de*

216 [DEB 92] DEBRAY R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Éditions Gallimard, 1992.

217 Ayant travaillé à TF1 en 1989 et 1990, j'ai l'expérience vécue de ce dont je parle, et de la manière insidieuse dont toute déontologie personnelle peut se voir progressivement et insensiblement retournée comme un gant.

hasards » [DEB 92, p.481]. Face à cette « pollution du visible » manipulatrice, grandissante, et à dominante mercantile, qui envahit les consciences, il est bien certain que *« les images intérieures ne résistent pas longtemps à la répétition des images industrielles ».* Et c'est pourquoi « l'omniprésence *de l'image apparaît comme un facteur de* dérégulation *des mécanismes de délégation démocratique* [...] *Qu'est-ce, en son fond, qu'un dispositif politique civilisé sinon une machine à ralentir les temps de réponse, à refroidir émois et élans, saccades et rafales, à prendre distance ? Or, c'est la suppression ininterrompue des distances, délais et retards qui fait l'originalité de la télé (par rapport au cinéma)* » [DEB 92, p. 477]. D'autant que se crée simultanément un déséquilibre potentiel sous une forme nouvelle, celui de la « dévalorisation du réel », du temps pleinement vécu dans ses joies comme dans ses peines, vis à vis des spectres électromagnétiques et écraniques, lesquels captent avec avidité les énergies psychiques individuelles projetées. Comme s'alarme Georges STEINER, « *il y a, à travers le monde, des foules de gens pour qui aucun organisme vivant n'aura jamais la force des fictions avec lesquelles ils s'identifient* » [STE 92][218].

Marie-Josée MONDZAIN affirme que *« la révolution chrétienne est la première et la seule doctrine monothéiste à avoir fait de l'image l'emblème de son pouvoir et l'instrument de toutes ses conquêtes. Elle a convaincu d'Est en Ouest que celui qui s'empare des visibilités est maître du royaume et organise la police des regards »*[219]. Deux mille ans plus tard, et de manière paradoxale, la religion historique occidentale s'étant partiellement désagrégée, « *l'immatérielle vidéo réactive les vertus du « colosse » archaïque. Une image sans auteur et autoréférente se place automatiquement en position d'idole* [...]. *L'icône chrétienne renvoie surnaturellement à l'Être dont elle émane, l'image d'art le re-présente artificiellement, l'image en direct se donne naturellement pour l'Être. Après la notion de progrès rétrograde et celle de mondialisation balkanisante, nous devons admettre la réalité d'un autre paradoxe : la société électronique comme société primitive* » [DEB 92, p.393].

Et pourtant, la télévision est en soi une invention absolument extraordinaire. C'est un instrument très puissant qui réclame un utilisateur mature, et un surcroît de vigilance. Le temps réel est difficile à manier. On touche au cœur du présent. On sollicite directement la sphère des affetcs. L'utilisation « éthique » de ce média réclame un niveau de conscience élevé, une

218 STEINER G., « entretien avec », in : DROIT R.P., *La compagnie des contemporains. Rencontre avec des penseurs d'aujourd'hui,* Editions Odile Jacob, Paris, 1992.

219 [MOND 02] Op.cit., page 8.

véritable éducation du regard[220], une attention distanciatrice. Une société « électronique » peut parfaitement être harmonieuse et très évoluée, dès lors qu'elle apprend à équilibrer ses pôles identificateurs et distanciateurs. Ceci est rendu possible lorsque le spectateur n'est pas considéré comme une simple machine à consommer[221]. Quelques soient les dérives et errances actuelles, probablement lourdes de conséquences, c'est un apprentissage auquel, je crois, elle ne pourra tôt ou tard échapper.

1.2.3. La construction du sens dans la communication théâtrale

1.2.3.1. Données générales : du théâtre comme métacommunication biologique

A la racine de tout théâtre, une attitude méta-cognitive, méta-représentationnelle, qui signifierait que tout processus théâtral est « méta-communication » [WIN 81][222] : « *La nécessité a probablement exigé que certaines représentations se développent dans un but de démonstration ou de dramatisation des événements à l'intention de ceux qui n'y assistaient pas. Au fur et à mesure que l'homme développait la parole, ces représentations lui permirent de nouer une histoire, de raconter une plaisanterie, de monter une scène, de décrire ce qui s'était passé la veille. En d'autres termes, il pouvait alors communiquer sur la communication. Ceci est connu sous le terme de métacommunication. Les signaux qui indiquent : « ceci n'est pas réel ; ceci est à propos du réel », BATESON les a appelés des signaux métacommunicationnels* ».

Même si, de nos jours, le théâtre a perdu son influence réflexive, distanciatrice, « démocratisante » et citoyenne sur les masses populaires au profit de l'immédiateté excitante et cathartique des jeux du cirque télévisuel et des grands rassemblements présentiels sportifs et

220 Comme l'analyse de manière originale Eric DELAMOTTE, il existe une corrélation étroite entre une conception éducative et un courant de pensée économique à une époque donnée. La première co-détermine la seconde qui co-détermine la première. [DEL 98] DELAMOTTE E., *Une introduction à la pensée économique en éducation,* PUF, Collection « Pédagogie d'aujourd'hui », 1998. Les « freins » économiques à cette éducation du regard si nécessaire sont donc aujourd'hui considérables.

221 Francis Ford COPPOLA résume d'une manière abrupte la « dévalorisation » du spectateur par la publicité sous la seule perspective de « l'avoir » : *« La pub ne vous veut aucun bien, elle cherche à vous faire croire que votre vie est nulle et qu'elle sera meilleure si vous achetez telle voiture » (Télécinéobs* du 2 au 6 oct 2004, supplément télévisuel du *Nouvel Observateur*). Ayant engendré artificiellement le manque, elle peut ainsi répondre aux besoins de sécurisation affective de l'individu en servant ses intérêts. D'autant plus que « *le polymorphisme des spots que l'on constate sur le petit écran semble prouver la prise en compte de la connaissance des fondements biologiques des comportements, de la diversité de la perception et de l'hétérogénéité des modes d'appropriation du téléspectateur dont témoigne très tôt le souci des créatifs* ». [COM 98] COMPTE C., Op.cit.

222 [WIN 81] WINKIN Y., *La nouvelle communication*, Éditions du Seuil, 1981, 2000. p.151.

musicaux, « *on sait que les jours du théâtre-divertissement-mondain, du théâtre-ornement et du théâtre-naïvement-illusioniste ne sont jamais comptés et qu'il semble, en Occident, jouir même du privilège de l'immortalité* » [CHA 98][223]. Cette forme théâtrale parmi d'autres fait néanmoins partie du processus théâtral, lequel constitue, comme l'affirme Sylvie LELEU-MERVIEL, tout à la fois et indissociablement : « *une forme élaborée de système communicant (théâtre-échange),* [...] *une forme vivante d'événement scénique (théâtre-spectacle),* [...] *une forme animale d'interaction humaine (théâtre-rencontre),* [...] *une forme accomplie de production d'univers (théâtre-fiction)* » [LEL 2001][224]. Et comme l'affirme Daniel BOUGNOUX [BOU 92, p.65], « *partout on fête au théâtre le corps humain, l'incarnation d'un verbe qui n'est pas détaché d'une chair, rayonnante parce que signifiante, une et pourtant double, réelle toujours et déjà idéale* ».

Alain REY quant à lui l'atteste : « *le théâtre est un processus organisé par l'être humain social, selon un projet d'action à la fois fictive et réelle, qui signifie pour lui seul. C'est précisément dans le réel tangible de corps humains agissants et parlants, ce réel étant produit par une construction spectaculaire, et une fiction ainsi représentée, que réside le propre du phénomène théâtre* » [REY 80][225]. Le théâtre ainsi recentré et ré-enraciné dans le biologique se découvre ainsi « *un jeu langagier spectaculaire, où prime ce qui reste de théâtre quand on a tout retiré, à savoir la relation de communication acteur/spectateur propre à chaque type de spectacle* » [LEL 01, p.57]. Contrairement au cinéma, acteurs et spectateurs partagent les mêmes vibrations sonores, la même atmosphère : à commencer par l'échange respiratoire complexe des mêmes molécules d'oxygène.

« *Dans une position constructiviste, nous dirons que non seulement le contexte contribue à forger la signification des échanges, mais que contexte et signification se construisent à travers l'échange lui-même. Ils ne sont pas des « données », mais des « émergences ». Le sens émerge des configurations situationnelles dans lesquelles les activités se déroulent qui sont co-construites par les acteurs en présence».* Cette définition de la communication d'Alex MUCCHIELLI [MUC 98][226], que n'aurait pas reniée Francisco VARELA, s'applique au processus théâtral. Jerzy GROTOWSKI l'affirmait déjà dans sa définition du « théâtre

223 [CHA 98] CHARBONNIER M.A., *Esthétique du théâtre moderne,* Armand Colin/Masson, Paris, 1998, page 34.

224 [LEL 2001] LELEU-MERVIEL S., « Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème... », in : *Document numérique.* Volume 5 – n°1-2/2001, Hermès Science Publications, Paris, 2001, p.48-56.

225 [REY 80] REY A., « Le théâtre. Qu'est-ce que c'est ? », in : *Le théâtre,* sous la direction de Couty D., Rey A., Bordas, Paris, 1980, page 185.

pauvre »: « *L'essence du théâtre se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision... Le théâtre est un acte accompli ici et maintenant dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes* » [GRO 71][227]. Et Ariane MNOUCHKINE : « *au théâtre* [...] *l'être humain est essentiel. Les rencontres se font sur des options larges qui brassent le tout de la vie de quelqu'un* » [MNO 85][228].

La sémiotique nous l'enseigne, l'univers autonome créé est partagé avec le spectateur par faits de langage. « *Le projet théâtral, conçu comme une structure faite pour communiquer, s'appuie immanquablement sur une contrainte de langage. On comprend dès lors pourquoi une civilisation fondamentalement bâtie sur le verbal, lui-même pratiquement sanctifié, érigé au rang d'objet sacré à travers sa trace écrite, pourquoi donc cette civilisation a confondu le texte avec le spectacle dramatique tout entier* » [LEL 01]. Cette identification, inexistante en Orient où la tradition est orale et les grands textes fort peu nombreux, filtre toute notre perception, même si certains théoriciens ont cherché à la dépasser : « *Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur* » écrit Roland BARTHES [BAR 64][229].

Il convient de remarquer que la remise en question contemporaine de la sanctification du texte ne signifie en aucun cas la disparition de l'auteur. Les textes classiques occidentaux restent des classiques à l'actualité indispensable, mais interprétables à l'infini, sans référentiel extérieur et garantie objective, livrés aux multiples jeux des effets d'ouverture et de fermeture. En ce qui concerne les textes contemporains, aujourd'hui, « *l'élément fondamental à prendre désormais en compte est que l'auteur écrit de tout : des textes, mais aussi des images, des sons, de la musique, des gestes, des postures, des situations, des déplacements, des mouvements, des chorégraphies, des lumières, des numéros (de cirque, de music-hall)...* » [LEL 01, p.58]. Ainsi, dans le théâtre sensible contemporain, « *tout y est exprimé directement par des mouvements,*

226 [MUC 98] MUCCHIELLI A., GUIVARCH J., *Nouvelles méthodes d'étude des communications*, Éditions Armand Colin, Paris, 1998, page 48. Alex MUCCHIELLI cite d'ailleurs Francisco VARELA quelques lignes après pour préciser que le sens n'est en aucun cas un donné préalable stocké sur une quelconque « mémoire morte ».

227 [GRO 71], GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, pages 86-87.

228 [MNO 85] MNOUCHKINE A., propos recueillis par Armelle HÉLIOT in : *Acteurs, des héros fragiles,* Autrement revue n°70, mai 1985, p. 141.

229 [BAR 64] BARTHES R., *Essais critiques,* Éditions du Seuil, Paris, 1964, pages 41-42.

des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits. Ces éléments remplissent l'espace physique du théâtre et sont appréhendés par la sensibilité histrionique et par l'imagination du spectateur ; ils opèrent simultanément pour produire un univers créé autonome ayant l'immédiateté des formes plastiques ou de la musique» [JAC 98][230].

1.2.3.2. Du modèle de l'orchestre à l'autopoïèse théâtrale

Comme l'affirme avec vigueur Jean-Marie PRADIER, *« les spectacles vivants ne sont ni de simples vestiges de l'imaginaire archaïque, ni le produit de métiers à tresser des signes, comme on le dit encore du théâtre. Ils offrent des modèles privilégiés de l'extrême complexité que caractérise l'homme, et qu'il nous est si malaisé de comprendre, faute d'en connaître les tenants et aboutissants. L'évolution culturelle tend à la fragmentation de la perception, de l'émoi, de la connaissance et de l'action.* [...] *À l'opposé, les spectacles vivants rassemblent en un seul événement la totalité des éléments connus et inconnus qui composent la vie d'un être, dans une situation de relation avec d'autres êtres vivants et l'environnement. Il n'est pas inutile de s'y intéresser, quand les sciences les plus créatives invitent à penser l'enchevêtrement des réseaux auxquels appartient toute unité »* [PRA 97][231].

Le théâtre comme « condensé de vie » selon l'expression brookienne est donc, potentiellement, une fête des sens : « *nous sentons bien que de cet espace quasi sacré rayonne parfois une réalité supérieure ; et qu'une proportion mystérieuse de réel se mêle aux simulacres de la fiction* »[BOU 99][232]. Il ne met certes pas en action directement la totalité des 5 sens physiques, comme lors de l'union des corps, ou même à l'occasion de nombreux rituels religieux (encens pour l'odorat, poignées de main et hostie à la messe des catholiques pour les canaux du toucher et du goût) qui visent à la communion des sens.

230 [JAC 98] JACQUART E., *Le théâtre de la dérision. Beckett, Ionesco, Adamov,* Éditions Gallimard, collection Tel, édition revue et augmentée, Paris, 1998, page 189.

231 [PRA 97] PRADIER J.M., *La scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en occident (Ve siècle av.J.C.-XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, page 18.

232 [BOU 99] BOUGNOUX D., « La mise en pièces des informations (la scène théâtrale et les images de l'actualité », in *Du Théâtre*, n°24, Printemps 1999, pages 53-63.

Systèmes bio-logiques humains *(activités cognitives)*	***Systèmes bio-logiques humains*** *(Pratiques humaines)*			
	Théâtre	*Pratiques culinaires*	*Union sexuelle*	*Liturgies religieuses*
Visuelles	*Oui (étendues)*	*Oui (étendues)*	*Oui (étendues)*	*Oui (étendues)*
Auditives	*Oui (étendues)*	*Oui (limitées)*	*Oui (étendues)*	*Oui (étendues)*
Olfactives	*Oui (limitées)*	*Oui (étendues)*	*Oui*	*Oui*
Tactiles	*Non*	*Possibles*	*Oui (étendues)*	*Oui*
Gustatives	*Non*	*Oui*	*Oui*	*Oui*

Tableau 2 : Comparaison de la mise en jeu des sens physiques dans quelques activités humaines de contact

Le théâtre vise à cette participation totale des corps dans l'échange de la scène et de la salle : *« grâce au sens du toucher, l'art dramatique est un jeu fondamentalement charnel, sensuel. La représentation théâtrale est une mêlée collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes humains. L'un s'ouvre, l'autre touche et pénètre ; les deux ne font qu'un, on se mange... L'art du théâtre, en s'adressant essentiellement au sens du toucher, est donc avant tout l'Art de la Sensation. Il est à l'opposé de toute préoccupation intellectuelle ».* [BAR 61][233]. Et pour le spectateur, il y a donc toujours quelque chose à sentir - ne serait-ce qu'une montée en température des corps -, à « goûter » et à « savourer ». *« Qu'on retourne le problème en tous sens, le théâtre est fait par des corps pour des corps... »* [REY 80, p.186]. Où encore comme le synthétise Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 01, p.54] : « *Au théâtre, c'est un ensemble de sollicitations organiques, chimiques, moléculaires, somatiques, hormonales qui assaille le spectateur, et qu'il lui appartient d'interpréter dans l'instant. Là, réside en réalité toute la limite de l'analyse des signes, qui ne sont que symboles, icônes, abstractions, au contraire des signaux qui ne peuvent se défaire de leur poids de matière, chair et sang mêlés* ».

Nécessité fructueuse de l'analyse des signes, aussi loin et poussée que faire se peut, mais radicale insuffisance, croyons-nous, de cette analyse considérée comme grille de lecture exclusive, au regard de la nature profonde du théâtre. Comme le reconnaît implicitement la sémiologue Anne UBERSFELD [UBE 81][234] : « *quelque part dans notre rapport au théâtre,*

233 [BAR 61] BARRAULT J.L., *Le phénomène théâtral,* Oxford, Clarendon Press, 1961, page 21.

234 [UBE 81] UBERSFELD A., *L'école du spectateur. (Lire le théâtre 2),* Éditions sociales, Paris, 1981, page 343.

dans notre regard et notre écoute, il y a comme une pause, comme une suspension du sens ; ce que nous regardons, c'est ce qui ne peut être sémantisé, et n'a pas à l'être : le corps du comédien est ce qui arrête le sens et nous interdit de le rechercher plus loin ; non pas parce que cette recherche du sens est illégitime, mais parce que là, elle s'arrête, ne trouve plus d'aliment. Le corps de l'autre est inexplicable comme notre propre corps ». Il convient pourtant de tenter d'avancer de quelques pas dans la compréhension de cet « inexplicable » dont la *présence* du comédien est le « point » emblématique.

Le processus théâtral est donc un phénomène particulier de méta-communication. Pour en rendre compte, le modèle émetteur-récepteur séquentiel et « télégraphique » issu de la théorie de l'information de SHANNON est tout à fait inapproprié. Le modèle de l'orchestre, qui s'inscrit dans le sillage du modèle interactionniste-systémique, avec un accent sur la performance qualitative du système de communication, relève par contre d'un tout autre niveau de pertinence. Il ne lui manque peut-être que la réflexion multi-contextuelle du modèle situationnel, tel qu'a pu le théoriser Alex MUCCHIELLI, et selon lequel les processus de communication sont en premier lieu des processus de contextualisation [MUC 98].

Selon l'angle d'attaque du modèle orchestral, « *toute communication est interréagissante et circulaire, émettant à plusieurs niveaux, de manière multilinéaire. Il y a des centaines de variables à la fois : les mots, la parole, le sens des mots, le ton, l'accent, la prononciation, le message et son commentaire, tout le corps avec les distances interpersonnelles, la position, la posture, les gestes, les regards, les sourires, les mimiques, les tics ... L'entassement des niveaux produit une grande complexité : « La communication est un tout intégré ». Isoler un seul élément de l'ensemble, c'est changer tout le sens du contexte. Deux corps dans un endroit fonctionnent selon une partition invisible de manière orchestrale »* [DES 89][235].

Ce modèle « *fait retrouver le premier sens du mot communication. Le mot communiquer apparaît pour la première fois en français dans le livre de l'évêque Oresme, en 1361, comme traduction du latin* communicare *: mettre en commun, être en relation avec, partager, être en communion* » [DES 89, p.114]. Yves WINKIN [WIN 81][236] précise que cette « mise en commun » comprend même apparemment l'union des corps. Outre-Manche, « *l'évolution*

235 [DES 89] DESCAMPS M.A., *Le langage du corps et la communication corporelle*, Presses Universitaires de France, 1989, pages 113-114.

236 [WIN 81] WINKIN Y., *La nouvelle communication*, Éditions du Seuil, 1981, 2000. pages 13-14.

générale du terme anglais est semblable à celle de son homologue français. Quand le mot apparaît dans la langue anglaise au XVe siècle, la racine latine communis *en imprègne encore très fortement le sens. Le terme est quasi-synonyme de communion et signifie l'acte de partager, de mettre en commun. À la fin du XXe siècle, « communication » devient aussi l'objet mis en commun et, deux siècles plus tard, le moyen de mettre en commun.* Le modèle orchestral de la communication, polyphonique et simultané, et non plus univoque et « télégraphique », opère donc un recentrage tout autant qu'un retour à la source étymologique. Cela étant, ce modèle semble avoir été peu utilisé, exploré, et développé jusqu'à présent, peut-être en raison de sa très haute complexité, et de son insistance sur les relations plus que sur les personnes : *l'analogie de l'orchestre a pour but de faire comprendre comment on peut dire que chaque individu participe à la communication plutôt qu'il n'en est l'origine ou l'aboutissement* » [WIN 81, p.25].

Jean-Marie PRADIER note que dans un spectacle vivant, « *il n'y a pas seulement du visuel, ni seulement de l'auditif, mais aussi de l'olfactif, du tactile, du magnétique... La présence effective et simultanée d'individus en interaction volontaire suffit à constituer une organisation complexe de stimulations biologiques endogènes et exogènes qui - situées à différents niveaux d'organisations - pourraient fort bien ne jamais être révélées par le langage* ». L'auteur nomme système phanique [PRA 94][237] « *la dynamique de l'interprétation qui, au niveau biologique, est engendrée par la mise en présence réelle de deux organismes vivants* ».

À ce concept aux ramifications fertiles, je souhaite adjoindre celui d'*autopoïese* théâtrale, suite ininterrompue de boucles de perceptions et d'actions innombrables à de multiples niveaux souvent enchevêtrés. Processus de construction enactive du sens[238] dans le couplage de l'être vivant au monde extérieur. Interactions coopératives, propriétés émergentes, globales, dynamiques de réseau, actions, etc. Et tout d'abord, « *que signifie action ? Action ne signifie pas seulement mouvement ayant une application et un effet. Actions signifie* interactions, *terme clé et central (dont je rappelle la définition : actions réciproques modifiant le comportement ou la nature des actants), lequel comporte diversement des* réactions *(mécaniques, chimiques), des* transactions *(actions d'échanges), des* rétroactions *(actions qui agissent en retour sur le*

237 [PRA 94] PRADIER J.M., « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre « Public Théâtre, Science, Imagination »*, N°120, novembre-décembre 1994.

238 L'*énaction* désignant selon Francisco VARELA, rappelons-le, la cognition comme émergeant de la relation entre un sujet et son environnement. Cf. le début de ce premier chapitre.

processus qui les produit, et éventuellement sur leur source et ou leur cause) » [MOR 77][239]. L'autopoïèse théâtrale définit une forme tout à la fois stable le temps d'une représentation, et perpétuellement changeante, dans le couplage d'êtres vivants eux-même autopoïétiques, « structures dissipatives »[240] constamment en train de s'auto-re-générer, de s'autoproduire, chacun ayant pour fonction de participer à la production ou à la transformation des autres, à travers de multiples interactions mettant en jeu les processus d'ouverture et de clôture opérationnelles. « *Ainsi l'organisation vivante s'ouvre pour se refermer (assurer son autonomie, préserver sa complexité) et se referme pour s'ouvrir (échanger, communiquer, jouir, exister...).* [...] *Les organisations actives des systèmes dits ouverts assurent les échanges, les transformations qui nourrissent et opèrent leur propre survie : l'ouverture leur sert à se re-former sans cesse ; ils se re-forment en se refermant, par boucles multiples, rétroactions négatives, cycles récursifs ininterrompu* » [MOR 77, p.135].

Dans le champ opératoire du processus théâtral, cette dynamique autorise l'apparition de « fulgurances », de « beautés radicalement nouvelles » non-réductibles à la somme des parties du niveau sous-jacent considéré, à travers la dynamique ondulatoire complexe des interactions[241] incessantes et fugaces d'ouverture et de fermeture entre la scène et la salle. Comme le rappelle Edgar MORIN depuis plus de 25 ans [MOR 77, p.110], « *les émergences, qualités nouvelles, sont en même temps les qualités phénoménales du système.* [...] *Elles sont logiquement indéductibles et physiquement irréductibles (elles se perdent si le système se dissocie). Mais, par là même, elles constituent le signe et l'indice d'une réalité extérieure à notre entendement. Nous retrouverons cette idée sur notre route : le réel est, non ce qui se laisse absorber par le discours logique, mais ce qui lui résiste. Il nous semble donc ici que le réel ne se trouve pas seulement tapi dans les profondeurs de l' « être » ; il jaillit aussi à la surface de l'étant, dans la phénoménalité des émergences* »[242].

239 MORIN E., *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1977, page 155.

240 Selon la terminologie d'Ilya PRIGOGINE élaborée il y a plus de 25 ans. Cf. [PRI 96] PRIGOGINE I., *La fin des certitudes*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1996.

241 La notion d'interactions soulève la question de l'interdépendance, concept en lui-même paradoxal et « embarrassant » : en effet il présuppose l'existence d'éléments qui « inter-dépendent » au sein d'un immense réseau d'interactions généralisées. Or, si tout élément, quel qu'il soit, est lui-même interdépendant, peut-il exister un seul élément singulier, une seule entité existant « en soi », indépendamment de tout autre chose ?...

242 « *Il semble difficile pour n'importe quel agrégat de connexions suffisamment dense d'échapper aux propriétés émergentes, ce qui explique le pont que de telles propriétés forment entre les différents niveaux de description des phénomènes naturels et cognitifs* » [VAR 96] VARELA F.J., *Invitation aux sciences cognitives*. Editions du Seuil, Paris, 1996, page 67.

1.2.3.3. Résonance et synchronie

Sous le familier, découvrez l'insolite. Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.
Bertold Brecht

Rappelons que l'événement théâtral dans la synchronie de la scène et de la salle est une œuvre vivante dans ses rythmes biologiques qui organisent notamment l'actualisation sémiologique du texte via l'interface fictionnelle, laquelle en retour propose dans un va et vient tourbillonnaire constant une grille de structuration interpersonnelle des corps en action. « *Peter Brook donne l'exemple de l'acteur qui saisit quasi instantanément un personnage extrêmement complexe, et « acquiert cette compréhension alors qu'un docteur mettrait pour cela des années d'étude » ; un acteur peut revêtir et ôter un personnage « aussi aisément qu'un costume ». Cette expérience quotidienne de l'acteur « demeure pour moi un extraordinaire mystère » (Brook)*[243] » [MOR 01][244].

Le théâtre, comme processus, n'existe pas pour être « vu », mais pour être vécu, partagé, par l'activation intense de tous les organismes en couplage synchronique : systèmes oscillants, vibratoires, champs de force... Acteurs comme spectateurs, « *nous ne pouvons ignorer, ou retenir indéfiniment en porte-à-faux, les énergies qui nous sont incorporées ou asservies, motrices ou informationnelles : elles inclinent irrésistiblement à des échanges ou transferts. Et nous sommes bien pris dans quelque « énergétique » de nos rencontres existentielles !* » [DE P 99][245]. Comme dans la vie, les acteurs au théâtre ne miment pas la réalité en premier lieu : ils la construisent en la vivant, encore plus intensément, dans la mesure même où ils y participent de mille et une façons. Nous sommes des êtres « résonateurs » dans toutes les strates et les niveaux de notre corps avant d'être des êtres « raisonneurs ». Il est important de noter que les stimuli formels perçus peuvent être très faibles et la résonance intérieure immense.

Hugues HOTIER [HOT 00][246] émet l'hypothèse qu' « *une certaine façon de parler, une certaine façon d'être, crée une reconnaissance implicite propre à augmenter l'attention au*

243 [BRO 00] BROOK P., « Does nothing come from nothing?", in *Rencontres transdisciplinaires*, Paris, Ciret, 15 mai 2000.

244 [MOR 01], MORIN E., *La méthode*, t.5, *L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, page 101.

245 [DE P 99] DE PERETTI A., *Energétique personnelle et sociale*, Éditions L'Harmattan, 1999, p. 8.

246 [HOT 00] HOTIER H., « Non verbal et structuration du discours », in : *Non-verbal et organisation*, GRECO (Groupe de Recherche en Communication des Organisations), L'Harmattan, 2000, page 115.

message, qui va favoriser les conditions de la réception et, in fine, *amplifier la globalité du message, contenant et contenu. Pour dire les choses autrement, si le sens est un construit, l'apport du récepteur à la construction du sens sera plus important dès lors qu'il sera en résonance, au sens où nous l'entendons, avec l'émetteur ».* Il ne s'agit pas là de la résonance émotionnelle éventuelle liée au contenu d'un message, mais à la relation de communication. Le phénomène de résonance suppose que *« les stimuli émis par l'émetteur soient en accord avec le récepteur, s'accordent sur sa fréquence, une des relations entre composantes. Peut-être même une relation définissante telle que l'entend la systémique »* [HOT 00, p.110].

Ces phénomènes de résonances sont aussi susceptibles de s'inscrire dans des rythmes aussi variés que multiples. L'anthropologue Edward T. HALL [HAL 84][247], mondialement connu pour ses travaux sur l'organisation sociale de l'espace entre individus, pronostique que l'*« on reconnaîtra bientôt, je crois, dans le rythme l'ultime unité dynamique de construction, non seulement de la personnalité, mais aussi de la communication et de la santé ».* Il affirme ainsi qu'*« il nous faut comprendre que le rythme est la caractéristique essentielle de l'organisation naturelle ».* Concernant l'absence d'études nombreuses sur le sujet, Jean-Marie PRADIER cite Alain REINBERG, l'un des pionniers en France de la chronobiologie, lequel *« attribue à l'efficacité de la perspective analytique, le retard dans l'étude des rythmes biologiques. La pensée occidentale - note-t-il - est mal préparée à concevoir le temps, en biologie, comme un ensemble de phénomènes rythmiques ou périodiques. La fissuration du macrocosmique et la brisure des savoirs en de multiples territoires ont servi les sciences en leur permettant d'explorer des niveaux d'organisation infra-comportementaux du vivant »* [PRA 97][248]».

Edward T. HALL fait référence aux travaux de BIRWHISTELL et de CONDON[249], lequel *« a démontré, à plusieurs reprises, que lorsque des individus conversent ensemble, chacun d'eux a sa propre synchronie interne, et qu'il s'établit aussi une synchronie interindividuelle ; mais encore, que l'activité électrique de leur cerveau se fond en une seule séquence unifiée»* [HAL 84, p.211]. Ainsi, *« les êtres humains se synchronisent les uns avec les autres, exactement comme l'ingénieur du son synchronise la bande son d'un film. On fait donc maintenant référence à cet aspect du comportement humain en termes de synchronie »*

247 [HAL 84] HALL E.T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

248 [PRA 97] PRADIER J.M., *La scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en occident (Ve siècle av.J.C.-XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pages 168-169.

249 [CON 74] CONDON W.S., SANDER L.W. "Neonate Movement Is Synchronized with Adult Speech : Interactional Participation and Language acquisition", *Science*, vol 183, 1974a.

[HAL 84, p.265][250]. L'auteur va même plus loin lorsqu'il affirme : « *Où que l'on se trouve sur cette terre, là où des individus sont présents, on observe qu'ils se synchronisent quand on joue de la musique. Mais il existe une conception fausse et très répandue concernant la musique. Parce que la musique a une cadence, on croit généralement que le rythme a son origine dans la musique. Mais au contraire,* la musique est un déclencheur extrêmement élaboré de rythmes déjà ancrés dans les individus.[...] *On peut aussi considérer la musique comme une projection assez extraordinaire des rythmes internes aux êtres humains* » [HAL 84, p.206].

Enfin, Edward T. HALL ne craint pas de s'interroger sur « *une autre forme d'entraînement dont beaucoup d'individus font l'expérience, et pour laquelle nous n'avons, dans notre culture, aucune explication scientifique valable. Je fais ici référence au concept de « synchronicité » utilisé par Carl Jung et décrit par lui dans un article qui porte ce titre, ainsi que dans ses derniers travaux. Les Occidentaux pensent généralement toute réalité en termes de cause à effet. Ceci s'explique en partie par l'influence qu'exercent notre langage et notre système temporel sur notre mode de pensée, qui ne nous laissent d'autre possibilité que de donner à nos pensées une structure linéaire qui considère un objet après l'autre. « Post hoc, ergo propter hoc » (après le fait, donc à cause du fait)* [HAL 84, p.221]. « *Jung a écrit : « Nous ne pouvons imaginer un autre monde régi par de tout autres lois, parce que nous vivons dans un monde spécifique qui a contribué à former nos esprits et à établir nos structures psychiques fondamentales... Nos concepts de temps et d'espace n'ont qu'une valeur approximative, et il existe de ce fait un vaste champ de possibles déviations mineures et majeures ».*[251]

L'explication hautement spéculative que propose Edward T. HALL des cas étudiés est une « forme de communication » qui défierait l'imagination : « *La seule explication que je puisse donner est qu'il existe une forme de synchronie à un niveau inconscient, qui transcende l'espace et parfois le temps. Nous sommes habitués au fait de parfaitement nous synchroniser en dansant avec les autres – en fait, nous sommes parfois tellement en synchronie avec eux que nous devinons même ce qu'ils vont faire. La synchronicité dont parle Carl Jung n'est qu'un pas*

250 Il est à remarquer qu'au niveau d'organisation des réseaux neuronaux de nos cerveaux, le concept de *synchronie neuronale* a été développé par Francisco VARELA et son équipe. Celui-ci traduit le fait, pour les cellules nerveuses, de travailler ensemble par résonance, l'activité du cerveau montrant un mécanisme de type musical. Ces processus sont étudiés par des branches encore marginales des sciences du cerveau : neuro-dynamique (étude du système nerveux comme un système dynamique) et neuro-phénoménologie (l'analyse combinée dans leur couplage de l'expérience subjective et de ses corrélats neurologiques).

251 C.G.JUNG, *« Synchronicity : An Acausal Connecting Principle », The Structure and Dynamics of the Psyche,* seconde édition, 1969.[JUN 78] JUNG C.G., *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées, Éditions* Gallimard, collection Témoins, 1978. Sources citées par [HAL 84] HALL E.T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu,* Éditions du Seuil, Paris, 1984.

de plus sur le même chemin. Je pense, pour ma part, qu'on expliquera tout à fait ce phénomène en explorant le domaine de l'ensemble des rythmes humains, et en étudiant comment ils sont liés aux champs des énergies terrestres » [HAL 84, p.223].

Marc-Alain DESCAMPS [DES 89][252] cite à ce sujet les travaux de STORK[253], qui a longuement étudié aux Indes les relations corporelles entre la mère et l'enfant : « *les mères indiennes (ou les sœurs) n'utilisent pas de couches pour bébé, car elles sentent corporellement que leur enfant a un besoin au moment où il naît et facilitent son évacuation sans qu'il se salisse*». Entre autres exemples, notamment celui d'une technique de psychothérapie[254], il rend aussi compte du fait « *que certaines personnes sont capables de faire se retourner quelqu'un rien qu'en le regardant fixement dans la nuque par derrière. Ceci peut être réalisé aussi bien dans un groupe que dans la rue. Mais la démonstration expérimentale n'en a pas été faite, à notre connaissance. Et l'explication théorique est encore plus difficile à apporter : s'agit-il simplement de l'action du regard, ou en plus d'une sensation, d'une énergie, d'une action de la pensée ? Par là se montre que nous ne savons pas encore ce que c'est qu'un regard* » [DES 89, p.99]. Comme Edward T. HALL, Marc-Alain DESCAMPS ne voit pas d'autres conclusions à avancer que : « *sans passer par le mental les corps peuvent communiquer directement. Ils se mettent en résonance et ressentent ce qui se passe dans l'autre. Cette voie, qui n'a pas encore été explorée, est une voie d'avenir* » [DES 89, p.214].

Je laisserai à Edgar MORIN le soin d'apporter une conclusion provisoire, dans ce domaine « délicat » où les charlatans tout autant que les crédulités et les frilosités sont nombreuses : « *non seulement il nous reste beaucoup de ténèbres dans la compréhension de l'humain, mais le mystère s'épaissit à mesure que nous avançons dans la connaissance. Ainsi, connaître le cerveau dans son organisation hypercomplexe de milliards de neurones ne fait qu'approfondir le mystère que le cerveau pose à l'esprit et que l'esprit pose à l'esprit. Le fait qu'un esprit humain ait émergé demeure un mystère. Le fait qu'il ne puisse sonder son propre mystère est un mystère. Et même, connaissons-nous vraiment toutes ses qualités, toutes ses propriétés ? Y-*

252 [DES 89] DESCAMPS M.A., *Le langage du corps et la communication corporelle*, Presses Universitaires de France, 1989. Pages 214-215.

253 [STO 86] STORK H., *Enfances Indiennes*, Paris, Le Centurion, 1986.

254 « *On en est venu récemment à une utilisation systématique de cette connaissance directe par le corps. Il s'agit d'une technique de psychothérapie, utilisée par plusieurs méthodes et nommées le focusing ou concentration. Le psychothérapeute garde son corps relaxé, se vide l'esprit, ne pense à rien et se laisse envahir par le vécu de son client. Il est ainsi à même de percevoir corporellement son angoisse, son irritation, son état dépressif, etc.* » [DES 89], Op.cit., page 214.

a-t-il des virtualités de l'esprit que notre esprit ignore ? N'avons-nous pas en nous, mais endormie, cette faculté qu'ont des chats au petit cerveau de deviner de loin ? S'il est vrai, comme je l'ai prétendu ailleurs, que nous sommes en la préhistoire de l'esprit humain, alors bien des potentialités de l'esprit n'ont pas encore été exprimées » [MOR 01][255].

1.2.3.4. Une expérience quantique

> *Nous sommes face au monde comme face à un miroir qui ne nous dit ni comment le monde est, ni comment il n'est pas.*
> Francisco Varela

Le résultat d'une expérience récente d'intrication quantique déjà « historique » - pourtant prédit par la théorie il y a huit décennies - s'est révélé fort surprenant en prouvant de manière indiscutable que le temps « ne coule pas » dans l'infiniment petit[256]. Certes, dès les années 20, la mécanique quantique prédisait la possibilité que les destins de deux particules puissent être intimement liés par delà le temps et l'espace. Mais les moyens d'expérimentation n'existaient pas encore, et ces résultats théoriques heurtaient le sens commun. Albert EINSTEIN lui-même y voyait là un facteur d'invalidation de la mécanique quantique. John BELL a pourtant réussi en 1964 à quantifier ce phénomène, Alain ASPECT l'a fait rentrer dans les laboratoires à Orsay en 1982, et vingt ans plus tard, Nicolas GISIN, Hugo ZBINDEN, Valerio SCARANI et André STEFANOV du groupe de physique appliquée de l'université de Genève, et Antoine SUAREZ, du Centre de philosophie quantique de Zurich en ont apporté la preuve sans échappatoire possible [POI 03][257].

Ces scientifiques ont imaginé une expérience très ingénieuse dans laquelle miroirs et détecteurs de photons s'éloignent suffisamment vite dans des directions opposées : au moment de faire le choix de traverser ou de se réfléchir sur le miroir, chaque photon, dans son propre référentiel, est alors persuadé que l'autre ne l'a pas encore fait. Aucun ne peut plus prétendre tenir compte du choix de son partenaire [POI 03]. Et pourtant, on observe toujours la même

255 [MOR 01], MORIN E., *La méthode*, t.5, *L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, page 335.

256 *« Jusqu'à présent, on n'a pas réussi à donner un modèle intelligible du fondement de la mécanique quantique* [...] *Il est vrai que dans une certaine mesure ceci est intellectuellement grave, et en un certain sens la mécanique quantique soulève* [...] *du point de vue de la compréhension du monde, les problèmes les plus difficiles de toutes les sciences ».* [THO 86] THOM R., « Qu'est-ce que la science » in : *Approches du réel*, Editions le Mail, 1986, page 117.

257 [POI 03] POIRIER H., « L'expérience qui a tué le temps » in : *Science et Vie*, n° 1024, janvier 2003. Cf. aussi www.quantumphil.org/communique_de_presse.doc pour les détails de l'expérimentation.

corrélation des photons face aux miroirs dans ce dispositif... Celle-ci ne peut plus être considérée comme programmée, ou « téléphonée », comme l'envisageait jusqu'alors la majorité des physiciens - et même les auteurs de l'expérience -, acharnés à vouloir, on les comprend aisément, sauver à tout prix « notre » causalité spatio-temporelle.

Cette dernière, si efficace pour appréhender notre monde, se révèle de fait incapable d'expliquer pourquoi des photons se comportent de la même façon en face de miroirs, alors qu'ils ne se sont pas mis d'accord auparavant sur leur futur comportement ni échangé de signaux au moment de leur choix. Selon Antoine SUAREZ, « *ce résultat est d'une grande importance culturelle. L'expérience d'Aspect montrait la non-localité de l'intrication quantique, les particules se comportant comme s'il n'y avait pas de distance entre elles. Mais ce n'était que la moitié de la vérité : notre expérience montre, elle, la non-temporalité de ce phénomène. Il y a une dépendance entre événements, mais cette dépendance ne correspond à aucun ordre temporel. Le monde quantique ne peut plus être défini en termes d' « avant » et d'« après ». Des choses se passent, mais le temps, lui, ne passe pas* » [POI 03, p.43].

Cette expérience est cruciale, parce qu'elle ne porte pas sur un domaine marginal, comme cela a été longtemps supposé : « *jusqu'à la fin des années 80, la physique dominante considérait que ce n'était pas un sujet intéressant, souligne Nicolas Gisin. Mais aujourd'hui, on se rend compte que quasiment tous les états quantiques sont intriqués et ce phénomène devient l'élément central et fondamental de la physique quantique* » [POI 03, p.40]. Et Hervé POIRIER, journaliste scientifique très « pointu », de conclure finement : « *plus qu'avec des réponses, la science progresse avec des questions. L'expérience genevoise marque ainsi une étape en soulevant de nombreuses interrogations comme autant de défis* »[258].

258 Il convient aussi de préciser que pour certains physiciens comme Etienne KLEIN, la théorie quantique peut être interprétée sous l'angle de l'information : « *les propriétés de l'information étant radicalement différentes de la matière, ce point de vue a l'avantage de rendre intuitifs les phénomènes quantiques les plus bizarres. L'intrication, par exemple, correspondrait au partage d'un seul bit d'information entre deux particules, et non pas deux dont il faudrait expliquer la corrélation. Les chercheurs qui travaillent dans cette voie ont ainsi l'espoir de pouvoir dériver les notions « secondaires » d'espace et de temps à partir de cette notion « primaire » d'information. Mais il n'y a pas de consensus : lancé dans les années 20, le débat n'est toujours pas clos* » [POI 03].

Puisque le temps n'est peut-être qu'une conséquence de notre incapacité à traiter le très grand nombre d'informations élémentaires en jeu dans les phénomènes macroscopiques[259], il est tentant d'envisager ces états d'intrications quantiques comme jouant un rôle dans certains états de *synchronie*, selon des modes et des niveaux d'organisation encore parfaitement inconnus[260]. Si cette hypothèse très spéculative se vérifiait, dans ce cas notre appréhension scientifique de la réalité du monde et de l'homme serait évidemment à réévaluer, rejoignant par là l'intuition beaucoup plus générale du physicien Jean-Marc LEVY-LEBLOND [LEV 86][261] : « *je suis persuadé que la science va muter, devenir radicalement autre, car tout laisse penser dès maintenant qu'elle va toucher à ses limites, matérielles et conceptuelles* ».

En fin de compte, et comme le résume succinctement René BARBIER, « *toute mesure quantique met en présence un appareil à notre échelle qui perturbe immanquablement un phénomène microscopique que nous croyons saisir à l'état pur alors que nous ne saisissons qu'une interaction appareil/phénomène. Il n'existe donc pas d'objet en soi, de « réalité » d'un photon, d'un champ, d'un électron. Notre certitude s'arrête à la lecture d'un instrument. Où en est-on alors de « l'objectivité » dans les sciences ? Les régularités que nous constatons sont simplement un phénomène de masse caractéristique du monde à l'échelle humaine. En microphysique, rien de tel, et seulement des probabilités. Serait-il la fin du déterminisme des phénomènes naturels ? La logique même de la Mécanique quantique, son formalisme, reste inchangé quel que soit le sens du temps. Théoriquement on peut influencer le passé à partir de mesures présentes. Est-ce la fin de la causalité dans la nature ?* » [BAR 97][262].

259 Comme Antoine SUAREZ est tenté de le penser [POI 03]. Dans cette perspective, le temps serait donc pour nous un « effet de perspective » découlant de notre déficit d'informations sur la réalité. La « théorie de la décohérence » élaborée au début des années 80 par Wojciech ZUREK et Murray GELL-MANN avance, quant à elle, que si une pomme ne disparaît pas subitement de notre main avant qu'on ne la croque, c'est que chacun de ses atomes est entouré de nombreux autres qui interagissent avec lui, ce qui brouille et fait disparaître les phénomènes quantiques à notre niveau.

260 Et pour certains d'entre eux probablement destinés à le rester « ad vitam aeternam ». Concernant l'intelligibilité potentielle du monde, Edgar MORIN écrit ainsi : « *Pour moi, l'idée fondamentale de la complexité n'est pas que l'essence du monde est complexe et non pas simple. C'est que cette essence est inconcevable. La complexité est la dialogique ordre/désordre/organisation. Mais, derrière la complexité, l'ordre et le désordre se dissolvent, les distinctions s'évanouissent. Le mérite de la complexité est de dénoncer la métaphysique de l'ordre* ». [MOR 90] MORIN E., *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990, page 137.

261 [LEV 86] LEVY-LEBLOND J.M., « Quantique. Propos recueillis par Joël André », in : *La science et ses doubles*, Autrement, 1986, page 31.

262 [BAR 97] BARBIER, *L'approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines, Éditions* Economica, 1997, pages 20-21.

1.2.3.5. Conclusion

Sous le seul angle de la transmission d'un message, voici le schéma récapitulatif proposé par Jean-Marie PRADIER [PRA 94] d'après les travaux de BUSNEL [BUS 74][263], et cité par Sylvie LELEU-MERVIEL [LEL 01, p.49].

<table>
<tr><th>Source</th><th>Canal de transmission</th><th colspan="2">Récepteur biologique</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Emetteur de signaux physiques</td><td rowspan="2">L'EMPIRE DU SIGNAL
(Les données circulent)</td><td>Etage des transducteurs périphériques</td><td>Etage d'analyse centrale</td></tr>
<tr><td>Capteurs sensibles (Oreilles, yeux, peau...)</td><td>L'EMPIRE DU SENS (Cerveau et autres...)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Domaine de la physique</td><td>Domaine de la physiologie</td><td>?</td></tr>
</table>

Tableau 3 : Composantes du processus de transmission/réception/interprétation d'un message

Maintenant que nous avons balisé selon plusieurs niveaux notre approche multiréférentielle de la construction du sens dans la communication théâtrale, nous pouvons à présent nous poser la question des critères autorisant l'élaboration d'une trace audiovisuelle **fidèle** d'un spectacle vivant.

263 [BUS 74] BUSNEL R.G., *L'intelligibilité et certaines données psychophysiologiques sous-estimées*, London, 8ème International Congress on Acoustics, p.123-148, juillet 1974.

1.2.4. De la *présence-absence* théâtrale à *l'absence-présence* audiovisuelle

Au théâtre on joue, au cinéma, on a joué ».
Louis Jouvet [264]

Illustration 5 : Photo du spectacle « L'Histoire du soldat » de PASOLINI, accueilli à (La Métaphore) en 1996 dans une mise en scène de Giorgio BARBERIO CORSETTI, Gigi DALL'AGLIO et Mario MARTONE

1.2.4.1. Concept de fidélité

Nous venons de voir que dans le processus théâtral, c'est au travers d'un dispositif instantané extrêmement complexe que s'élabore le sens, résultat subtil d'une co-construction de flux continus de significations entre les divers « acteurs » en présence. Alors, comment transposer ce processus à l'écran, dans une « absence », en générant des réseaux de significations d'une densité au moins similaire ? L'objet filmique fossilisé et duplicable à l'infini n'est-il pas fondamentalement impropre à rendre compte du spectacle théâtral qui n'existe que par la

264 Mot entendu et rapporté par l'acteur François PÉRIER, « François Périer, brûleur de planches », par Josyane SAVIGNEAU, *Le Monde,* 23-24 mars 1986 (Le Monde aujourd'hui, page XII).

rencontre évidente, quoique éminemment complexe et improbable[265], de la scène et de la salle, dans l'instant, et à chaque instant de la représentation[266] ? D'autant plus qu'une représentation théâtrale, contrairement à un film, n'est jamais un événement isolé, un prototype, bien au contraire : elle vibre et résonne toute entière de l'éventail de chacune de ses représentations publiques singulières et irréductibles les unes aux autres[267]...

Récapitulons :

Côté Jardin[268], le Théâtre. Une « *structure faite pour communiquer* » [REY 80, p.188], un art de la représentation distribué et partagé « en temps réel », plusieurs fois millénaires sous des formes très diverses dans la plupart des cultures. Rappelons-le : « *La représentation théâtrale est une mêlée, collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes d'humains* » [BAR 61, p.13][269].

Côté Cour[270], l'enregistrement et l'assemblage linéaire, à la communication majoritairement différée, d'images et de sons d'origines diverses : pratique de l'abstraction à visée objectivante désignée usuellement sous le vocable générique « audiovisuel » quel que soit le support technique employé.

Le cinéma étant un outil détourné de sa finalité initiale, il est possible de s'étonner que ce dispositif si réductionniste ait donné des résultats aussi extraordinaires et convaincants. Ceux-ci s'expliquent par l'inter-subjectivité humaine, et les oscillations constantes entre subjectivité et objectivité. Le tableau ci-dessous d'Edgar MORIN concerne les distinctions entre « *le pôle des arkhe-machines et des moteurs sauvages d'une part, le pôle des machines artificielle de l'autre* » [MOR 77][271]. Il me semble bien adapté à une description de quelques différences entre processus théâtral et processus audiovisuel.

265 Improbable, *telle quelle*, au détriment de milliards de milliards d'autres « rencontres » potentielles...

266 Le théâtre sans public n'existe pas, chacun peut en convenir sans trop de peine... Il faut au moins un acteur, un spectateur, et un dispositif conventionnel qui règle la communication pour qu'il y ait théâtre.

267 « *En chaque représentation vibre sa répétition essentielle* [...]. *Chacune d'elle est fugue, suite et variations, reprise, ligne de fuite devant celle qui la précède* » [MES 91] MESGUICH D., *L'Eternel éphémère,* Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1991, page 72.

268 Côté gauche de la scène pour le public.

269 Jean-Louis Barrault, *Le phénomène théâtral,* 1961, Clarendon Press Oxford, p13.

270 Côté droit de la scène pour le public.

271 [MOR 77], MORIN E., *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, page 177.

Processus théâtral	Processus audiovisuel
D'UN COTE	DE L'AUTRE
- La spontanéité (dans l'assemblage, la régulation, l'organisation) - Existe et fonctionne avec et dans le désordre - La production de produits extérieurs est un sous-produit - Production-de-soi (générative) - Réorganisation spontanée - Poïesis créer	- La préconception des éléments, de la constitution, de l'organisation de la machine - Ne peut exister ni fonctionner avec désordre - La production de produits extérieurs est la finalité première - Pas de production-de-soi - Pas de réorganisation spontanée - Fabrication copier

Tableau 4 : Comparaison processus théâtral - processus audiovisuel

Au cinéma comme devant son écran de télévision, le spectateur n'assiste qu'à la projection des cendres du brasier du tournage, « le spectacle » d'un certain point de vue a déjà eu lieu (pour l'équipe de réalisation) ; il ne reste plus qu'un acteur réduit à l'état d'illusion fantomatique, de mort vivant, d'objet virtuel animé 24 fois par seconde. Le corps au cinéma est un corps traduit, « interprété », recréé par la science positiviste, donc « fragmenté », morcelé, décomposé. Une abstraction. Tous les spectateurs sont en ce sens de purs intellectuels. Le metteur en scène Peter BROOK souligne avec une rare acuité : « *entre le cinéma et le théâtre, il n'y a qu'une différence digne d'intérêt. Le cinéma projette sur un écran des images au passé. Comme c'est ce que fait notre esprit tout au long de la vie, le cinéma nous semble absolument réel. Il ne l'est évidemment pas. Le cinéma réussit à exprimer l'irréalité de la perception quotidienne. En revanche, le théâtre s'affirme toujours dans le présent. C'est ce qui peut le rendre plus réel que ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience. C'est aussi ce qui le rend si troublant* »» [BRO 77][272].

272 [BRO 77] BROOK P., *L'espace vide, écrits sur le théâtre,* Éditions du Seuil, 1977, page 134.

Définition : le concept de **fidélité** du document audiovisuel est constitué par l'opération de traduction visant à l'harmonisation (mise en résonance) de la *trace* et de l'intentionnalité intrinsèque du spectacle vivant dans l'alliance singulière, momentanée et performative de deux groupes d'humains, elle-même co-déterminée par les intentionnalités couplées d'un auteur et d'un metteur en scène.

Compte-tenu de cette définition, quels sont les critères fondamentaux qui vont permettre de mesurer la **fidélité** réelle de la trace audiovisuelle au spectacle théâtral ?

1.2.4.2. Présence du spectateur et du réalisateur-spectateur

> *« Exister, c'est être relié (...) Il faut partir de ce thème de base de nos études si nous voulons comprendre la variété de nos médias et la richesse de nos jeux de communication ».*
> Daniel Bougnoux[273]

> *« La scène est un puissant moyen d'action sur l'âme, parce que plus riches sont les moyens d'expression, plus fort est le résultat – cette vibration intérieure qui n'a pas de nom, qui est une émotion de l'âme sans paroles et qui est la visée éternelle de tout art. Que résonne un seul son, aussitôt lui répondra une certaine vibration intérieure. Que l'œil aperçoive une tache blanche ou colorée, et le résultat sera à nouveau une vibration intérieure. C'est le même mouvement que provoque également tout mouvement (passif ou actif). Ces vibrations sont indéterminées ».*
> *Victor KANDINSKY*[274]

1.2.4.2.1. L'ouverture de l'écoute

Le réalisateur d'un enregistrement élaboré de spectacle vivant est toujours et avant tout un spectateur de théâtre. Même s'il se trouve géographiquement déporté dans un car régie ou dans un local adjacent à la salle de spectacle, il a à organiser et à gérer en direct un faisceau de flux visuels issu de plusieurs points de vue de spectateurs sur le spectacle. Les rythmes sonores de ce dernier lui servent alors de guides très précieux. Par ailleurs, il a normalement pris soin

273 [BOU 98], Op.cit., page 18.
274 Cité dans : [BOI 98] BOISSEL J., *Du Théâtre. Kandinsky,* Société Kandinsky/A.D.A.G.P., Paris, 1998, page 144.

durant la phase de préparation d'assister à plusieurs représentations, en occupant plusieurs places correspondants à des positions de caméras potentielles, et avec des intentionnalités variées : à telle représentation, il s'abandonnera complètement au spectacle ; à telle autre, il cherchera majoritairement à comprendre la construction et les présupposés de mise en scène ; à telle autre encore il s'imaginera une mise en cadre possible...

C'est avant tout à ces divers ressentis préliminaires qu'il lui faudra être fidèle. Il lui reviendra donc d'organiser toute cette provision d'impressions, de sensations, et d'idées diverses dans le cadre de son découpage. Puis de remettre ses conclusions en jeu lors du ou des enregistrements successifs du même spectacle. Il est donc demandé au réalisateur, comme à tout spectateur, dans un premier temps de « s'ouvrir » complètement aux signaux issus du spectacle, tant dans la sphère somato-émotionnelle que conceptuelle. Surtout pas d'avoir une idée pré-conçue du spectacle, forcément réductrice. Seule cette ouverture inconditionnelle dans l'instant, à chaque instant, permet une écoute profonde et sensible.

Il est normalement impossible de disposer de cette qualité d'écoute dans la vie quotidienne, sauf dans des circonstances privilégiées. Son accès est conditionné par le sentiment de sécurité et de confiance. Gilles LE CARDINAL [LE C 83][275] qui a développé des recherches spécifiques la concernant la définit ainsi : « *La confiance apparaît comme une énergie potentielle où l'on vient puiser pour surmonter les difficultés inhérentes à toutes relations interpersonnelles et qui est réalimentée au travers des succès qu'elle a elle-même rendus possibles, comme un phénomène autocatalytique. La méfiance apparaît au contraire comme une barrière de potentiel qui est renforcée par les échecs* ».

275 [LE C 83]LE CARDINAL G., « *Communications, relations et confiance : vers l'élaboration d'un modèle mathématique* », Séminaire UTC-CNAM, 1983, pages 276-317, cité par [LEL 96] LELEU-MERVIEL S., Op.cit., page175.

Or, nos existences sont jalonnées, jonchées, balafrées de multiples refus, de multiples insécurités et méfiances vis-à-vis de l'autre, de soi, et de la vie en général. Il en résulte une tendance au repliement sur soi, au renforcement égotique, une fermeture presque généralisée. De par l'interface fictionnelle, le théâtre est donc un lieu où il devient possible de s'ouvrir à l'autre sans risquer d'être agressé et de souffrir[276]. De mettre spontanément en place une stratégie subconsciente de *non-défensivité*[277]. La trop forte « présence de l'autre » est alors positivement « tenue à distance ». Ce processus concerne les deux pôles de la relation : acteurs et spectateurs.

Anne UBERSFELD ne dit pas autre chose : « *le théâtre convoque et désamorce un autre type d'angoisse, celui des rapports humains, du rapport à l'Autre, qui peut me détruire et me dévorer, de l'autre qui est plus puissant que moi, ou plus fort, et le théâtre, c'est aussi le plaisir d'une relation humaine montrée dans ses dangers, mais mise à distance* » [UBE 81][278]. Et ce qui est finalement partagé au théâtre, c'est la relation d'ouverture à l'autre. C'est tout ce qui fait son prix. Il n'y a rien d'autre. La dynamique de résonance de l'ouverture entraînant l'ouverture, la création de relations et la convivialité, le théâtre a une « fonction curative » certaine, tout autant qu'une fonction sociale voilée quoique évidente : il favorise à mon sens dans la vie quotidienne l'aptitude à bien communiquer avec l'autre dans toute sa présence *non contrôlable.* Dans la relation à l'autre, la devise de la Marine Anglaise « *Etre prêt à tout. Espérer le meilleur. S'attendre au pire* »[279] n'est-elle pas parfaitement fondée dans les faits ?

276 Cela aussi bien pour le spectateur que pour l'acteur, protégé par le « masque » du personnage : « *la possibilité de vous cacher annule la nécessité de vous cacher. C'est le paradoxe fondamental qui existe dans tout jeu : parce que vous êtes en sécurité, vous pouvez aller vers le danger. C'est très étrange, mais tout le théâtre repose là-dessus. Parce qu'il y a une plus grande sécurité, vous prenez de plus grands risques ; et parce que ce n'est pas vous, et donc que tout ce qui vous entoure reste caché, vous pouvez vous laisser apparaître* » [BRO 92], BROOK P., *Points de suspension*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, page 324.

277 Selon le concept formulé par André de PERETTI. Cf. [DE P 69], *Les contradictions de la culture et de la pédagogie,* Éditions de l'Epi, Paris, 1969.

278 [UBE 81] UBERSFELD A., Op.cit., page 340.

279 Citée de mémoire.

Le cinéma permet la même ouverture, encore plus profonde puisque la sécurité est totale dans ce dispositif de médiation : l'Autre n'est là qu'à l'état de *trace*, de *spectre*, de *revenant*... Ouverture plus grande certes, mais avec qui ? L'autre a irrémédiablement disparu, malgré les velléité de permanence du média (« réalisme », esthétique de la transparence, construction des stars, etc.) pour palier son absence, son déficit de présence, pour faire croire à sa réalité. Le cinéma est toujours un dialogue presque direct avec soi-même, avec les différentes couches structurées d'expériences inconscientes et conscientes de notre cerveau tri-unitaire.

Le document filmique est un catalyseur puissant qui porte heureusement l'empreinte de son concepteur. Pour le meilleur avec les œuvres portées par une intentionnalité qualitativement élevée, parfois pour le pire avec des produits stéréotypés qui ne sollicitent l'activation que des pulsions directes et des émotions grossières dans le cadre d'une hypnose de masse. Le risque est alors grand pour l'audiovisuel de ne constituer qu'un anesthésiant provisoire pour l'individu, ne supprimant en rien la souffrance existentielle liée à son sentiment d'insécurité primaire et l'enfermant encore plus dans sa solitude et dans ses habitudes. Comme l'écrit Daniel BOUGNOUX, « *on discute trop souvent la « question des médias » en termes de vérité, et l'on déplore régulièrement qu'ils nous endorment ou nous abusent. Mais on les juge alors selon les critères de l'information, en méconnaissant leur fonction première de communication, c'est-à-dire de liaison et d'enveloppe.* [...] *Nous ne demandons nullement à nos médias une ouverture indéfinie sur le monde, mais d'abord une circonscription sécuritaire et identitaire, la production et la stabilisation d'un monde miroir qui donne le sentiment d'être chez soi, où le réel ne filtre qu'à petites doses, et où la question de la vérité au fond se pose assez peu* » [BOU 98][280].

Du fait de la libération plus ou moins accentuée de l'ouverture intérieure, la qualité de l'écoute permise au théâtre est donc potentiellement élevée. Elle dépend cependant de la structuration cognitive de chacun. Elle nécessite une adhésion au spectacle qui tranche avec son état de conscience inhabituel, tour à tour identifié et distancié.

280 [BOU 98] BOUGNOUX D., Op.cit., page 77.

1.2.4.2.2. La théorie distanciatrice

1.2.4.2.2.1. Une prolifération anarchique d'images

L'image, parce que partout présente, est aujourd'hui de moins en moins un acte volontaire. Selon Wim WENDERS, « *nous sommes bombardés d'images comme jamais avant dans l'histoire de l'humanité. Et ce bombardement ne va pas s'arrêter, au contraire, il va encore s'intensifier* ». Certes, « *les hommes ont appris à s'adapter à cette évolution. Ils « voient plus vite » et ils comprennent plus vite les rapports visuels. En revanche, d'autres sens s'atrophient* » [WEN 92][281]. L'être humain « hypermoderne » [PAG 79][282] ou « surmoderne » [AUG 92][283] est donc d'un certain côté en train de s'appauvrir, non seulement dans l'exercice des sens non sollicités par l'audiovisuel, mais aussi dans la vision de plus en plus superficielle et l'audition de plus en plus passive : « *moins un sens est nécessaire à la bonne marche de nos déplacements et de nos déchiffrements à l'intérieur de l'environnement quotidien, moins nous nous exerçons à le faire fonctionner ; or l'exercice de l'ouïe est peut-être moins indispensable à la survie dans l'environnement quotidien occidental que ne l'est celui de la vue* » [JUL 95][284]. Les sciences humaines semblent manquer cruellement d'outils, et surtout de moyens, pour étudier l'ampleur épidémiologique de ces phénomènes de manière détaillée.

Daniel BOUGNOUX constate qu'il ne faut pas oublier que, d'un certain côté, « *les représentations virtuelles, comme les spectacles d'ailleurs, ont d'excellente fonction d'alléger le poids sur nous du réel, d'en desserrer l'étau. On dénonce la montée du virtuel sans s'aviser que celle-ci commence avec la culture et se confond avec son histoire, c'est-à-dire avec l'essor du monde des signes en général, et de la mise en représentation. Parler, compter, combiner des signes, c'est éloigner la présence du réel dans la représentation, contenir le matériel par le logiciel et développer un espace mental d'initiative et de liberté* » [BOU 98, p.117]. C'est vrai et hautement souhaitable dans le cadre d'une relation équilibrée, de l'individu avec son corps et avec son environnement. Il faut toujours que s'établisse un dipôle dynamique, un couplage entre activités concrètes et abstraites, entre temps imaginé et présent vécu, entre introspection et

281 [WEN 92] WENDERS W., *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Éditions de l'Arche, Paris, 1992. p134.

282 [PAG 79] PAGES M., DE GAULEJAC V., BONETTI M., DESCENDRE D., *L'Emprise de l'organisation*, 1979, Éditions Desclée de Brouwer, 1998. Le concept critique d'hypermodernité souligne l'exacerbation de la modernité, le dépassement de ses limites, une fuite en avant dans l'inconnu, sans freins et toujours plus rapide, notamment par le trop plein d'informations impossible à traiter avec le minimum de recul conscient.

283 [AUG 92] AUGE M., *Les Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

284 [JUL 95], Op.cit., page 13.

relation conviviale, etc. Or, c'est ce couplage particulier qui apparaît aujourd'hui dans sa rotation de plus en plus déséquilibré, faute d'un contrepoids suffisant.

D'autre part se pose le problème préoccupant de la « violence des images » que la philosophe Marie-Josée MONDAIN [MON 02][285] aborde avec beaucoup de perspicacité : *« quelle est la nouvelle donne de l'imaginaire quand il y a écran et, sur cet écran, un flux qui ne répond plus du traitement de la distance ? La bonne distance ou la place du spectateur est une question politique. La violence réside dans la violation systématique de la distance. Cette violation résulte des stratégies spectaculaires qui brouillent volontairement ou non la distinction des espaces et des corps pour produire un continuum confus où s'égare toute chance d'altérité. La violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran, lorsqu'il n'est plus constitué comme le plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens. Ce qui colle aux yeux n'est pas vu, ce qui colle aux oreilles n'est pas entendu, c'est à distance seulement que se mesure la chance offerte aux yeux et aux oreilles de voir et d'entendre quelque chose ».*

On rejoint là l'une des constatations précédentes de Régis DEBRAY [DEB 92][286] : « *L'immédiateté ou le comble de l'illusion médiatique : croire qu'on peut avoir accès directement à une expérience vécue sans illusions sciemment pensées et interposées* ». Dans notre environnement médiatique, se pose une question récurrente et lancinante [MON 02, p. 53] : *« l'outil n'est-il pas utilisé comme un instrument d'hallucination confusionnelle, de déréalisation qui prive le spectateur de toute distance préservant sa puissance critique ? ».* Et Marie-Josée MONDZAIN de relever les « *contradictions évidentes d'un monde qui semble vouloir défendre une figure de la démocratie et qui ne fait que suivre la pente inexorable où sont trahis puis abandonnés les lieux inassignables d'un sens partagé»* [MON 02, p. 86].

285 [MON 02], MONDZAIN M.J., *L'image peut-elle tuer ?,* Paris, Bayard, 2002, page 54.

286 [DEB 92] DEBRAY R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident,* Éditions Gallimard, Paris, 1992, page 432.

Pour un réalisateur, il importe idéalement de construire des images sensibles, respectueuses de la dignité humaine du spectateur, et susceptibles par mille et un détours d'aider tout individu à grandir en humanité, ce qui suppose une capacité de distanciation de plus en plus maîtrisée. Ce n'est certes pas la tendance de fond actuelle, bien au contraire, mais les tendances, prises dans des cycles temporels de régulations homéostasiques complexes, finissent toujours par s'inverser un jour.

« Si la construction du regard est un devoir politique, dès lors, quand cette construction existe, aussitôt tout spectacle est mesuré à l'aune de la liberté qu'il donne. Mais qui construit le regard sinon celui qui donne à voir ? Il faut bien reconnaître alors que le producteur d'images à l'écran est responsable de cette construction. Partant de là, chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée face à l'écran par le cinéaste ou le vidéaste. Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible. C'est sans doute en ces termes qu'il faut aborder l'éducation des regards. Un enfant peut tout voir à condition d'avoir eu la possibilité de construire sa place de spectateur. Or cette place est longue à construire. Il faut donc en conclure qu'un enfant ne peut pas tout voir s'il n'est pas soutenu par la parole de ceux qui voient avec lui et qui eux-mêmes doivent avoir appris à voir » [MON 02, p. 52].

Pour construire des images sensibles, il lui faut donc, lui-même, impérativement apprendre à VOIR. Et la vision est un gouffre explorable à l'infini. S'il parvient à faire quelques pas dans cette direction, il lui sera alors possible de partager son niveau de vision avec les spectateurs. À condition que ceux-ci, dans le même mouvement, aient appris à mieux déchiffrer les images, ce qui met en jeu un mécanisme complexe que nous allons maintenant évoquer. Car comme toujours, et c'est un lieu commun, « *nous ne voyons que ce que nous avons appris à voir, selon la conception de la société dans laquelle nous évoluons* » [ISH 86][287].

287 [ISH 86] ISHAGHPOUR Y., *Cinéma contemporain de ce côté du miroir*, Éditions de la Différence, Paris, 1986. Les chefs d'œuvres artistiques qui ont été ignorés ou dénigrés à leur sortie sont là pour témoigner de cette « cécité » du regard spectatoriel. L'audiovisuel étant aussi une industrie, les conséquences sont beaucoup plus graves que dans les champs pictural ou musical : l'artiste peut se voir de fait interdit d'exercice, « économiquement censuré ». Rencontrer son public lorsque celui-ci devient de plus en plus « indifférent » ou « fusionnel » est un paradoxe douloureux, certes parfois fécond, auquel doivent faire face plus que d'autres les créateurs de formes théâtrales : il faut que le couplage scène-salle s'opère dans le présent, et donc que l'œuvre plaise immédiatement

1.2.4.2.2.2. La théorie distanciatrice

Dans l'introduction de son ouvrage, Jean-Luc MICHEL écrit *: « la distanciation est une des caractéristiques les plus fondamentales de l'espèce humaine, une de celles qui nous détache le plus de l'animalité. L'homme naît avec cette possibilité unique de savoir ce qu'il fait au moment même où il le fait. Dans les pires formes du travail aliéné, dans l'esclavage pur et simple, il lui reste la possibilité (au moins théorique...) de rester conscient jusqu'à l'ultime moment, celui de sa propre mort. Les prisonniers des camps de concentration l'ont souvent raconté, c'est en eux-mêmes qu'ils ont trouvé la possibilité de « résister »* [MIC 92][288]. C'est-à-dire, d'après les témoignages de nombreux rescapés, et de manière toujours paradoxale si l'on s'en tient à une vision sur un seul plan, « d'accepter l'inacceptable ». Sur ce niveau premier d'ouverture et d'acceptation stable à ce qui est la vérité du moment présent, sans fuite dans le futur imaginaire (espoir) ou refuge dans le passé (nostalgie), tout se passe comme s'il devenait possible de poser les actes les plus lucidement conscients, distanciés et efficaces possibles dans une situation donnée.

Il existe de multiples niveaux de « distanciation ». Il semble que ce soit une propriété émergente des systèmes vivants tout au long de l'échelle des nivaux d'organisation biologique. Nous en avons rencontré des exemple au début de ce chapitre lors de l'examen de la grille d'analyse proposée par Joëlle PROUST [PRO 03][289], et notamment au 3ème niveau de la représentation « détachée ». En ce qui concerne l'être humain, et selon Douglas HOFSTADTER [HOF 85][290] « *la véritable intelligence dépend intimement d'une capacité d'appréhension globale de son environnement, c'est-à-dire d'une possibilité programmée de « sortir du système », tout au moins, à peu près dans la mesure où nous avons, nous cette possibilité ».*

La distanciation médiatique, terme générique proposé par le théoricien et praticien des médias Jean-Luc MICHEL pour insister sur la spécificité de la communication médiatisée ou hyper-médiatisée, se compose de deux dipôles dynamiques couplés. Le premier dipôle présente deux fonctions : une fonction de communication et une fonction de création, propres à chaque média : *« à la variabilité sociétale correspond le profil médiatique en termes de capacité de*

288 [MIC 92] MICHEL J.L., *La distanciation. Essai sur la société médiatique*, Éditions L'Harmattan, 1992, p121.

289 [PRO 03] PROUST J. *Les animaux pensent-ils ?*, Bayard, 2003.

290 [HOF 85] HOFSTADTER D., Escher et Bach, Op.cit., p. 763. Cité par J.L. MICHEL [MIC 92], Op.cit., page146.

création et de communication » [MIC 95, p.315]. L'auteur avance l'exemple du théâtre occidental, au sein duquel la fonction de « communication » est tardive : « *la notion de répertoire était totalement étrangère aux Grecs d'alors. Le théâtre était création perpétuelle, éventuellement très ancrée dans l'actualité pour ce qui concerne les comédies d'Aristophane par exemple, de sorte qu'il eût paru certainement choquant à un citoyen de l'époque que l'on montre à nouveau ce qui avait été créé (selon le vocable moderne) l'année précédente* » [MIC 92, p.167]. Le second dipôle, celui qui a la valeur opératoire la plus grande, regroupe le couple d'opposés « distanciation/identification ».

Selon son concepteur Jean-Luc MICHEL, « *la théorie distanciatrice s'inscrit dans les sciences de l'information et de la communication. Elle présente une tentative de modélisation des phénomènes de la réception médiatique, et plus largement de toute forme de communication, basée sur une alternance continuelle mais variable des fonctions de distanciation et d'identification ou de projection* » [MIC 95][291]. Elle entend répondre aux défis posés par l'évolutivité foudroyante de notre société de communication, *« dans laquelle les échanges sont majoritairement médiatisés et minoritairement médiés »,* et prévenir autant que faire se peut le délitement des liens sociaux « de contact » supposés corrélés : « *la relation interpersonnelle, elle-même vécue sur le mode mimétique, diminuera au profit de la médiatisation généralisée* » [MIC 92].

L'auteur distingue une distanciation de premier niveau, simple, immédiate, neutre, et commune à tous les être humains qu'il nomme « distanciation critique », et une autre réflexive, active et plus évoluée qu'il appelle « distanciation dialectique ».

La première est continûment variable selon les attitudes spectatorales individuelles et l'environnement communicatoire. Elle forme un dipôle avec son opposée, l'identification. Ce dipôle n'est pas statique mais « tournant », et c'est dans son oscillation irrégulière, donc dans le jeu des contraires, que réside son intérêt théorique principal : « *la représentation dipôlaire apporte du dynamisme, de la diversité, et surtout une liberté épistémologique plus que jamais nécessaire pour sortir des théories de l'aliénation médiatique (Adorno, Marcuse, Debord,*

291 [MIC 95] MICHEL J.L., Conférence donnée au CREFI (Paris-Sorbonne) à l'invitation du Professeur Michel BERNARD en décembre 1995. URL : www.cetec-info.org/JLMichel/Distanciation.Crefi.htm Page consultée le 12 avril 2004.

Popper) ou de leur contraire moins usité, c'est-à-dire des théories "libératrices " qui affirment que les médias nous libèrent » [MIC 95][292].

L'auteur postule l'immanence du phénomène de distanciation propre à l'espèce humaine. On peut le rapprocher des mécanismes de l'attention dynamique et mouvante et surtout de ceux de la « pré-attention »[293]. J.L. MICHEL nomme ce pôle « *auto-distanciation immanente* » (ADI). C'est le niveau de la « *distanciation critique* », cette capacité de se désidentifier spontanément et naturellement d'un objet momentanément perçu par les sens. « *C'est le plus souvent à elle que l'on fait implicitement référence en parlant de distanciation* » [MIC 92]. L'auteur précise que dans la plupart de ses acceptions, elle acquiert un sens plutôt négatif, en ce sens que l'épithète « critique » est souvent perçue elle-même -à tort- au sens négatif. La question est certainement plus complexe. Ainsi, dans le champ théâtral, la distanciation brechtienne[294] me semble ressortir à la fois de la distanciation critique et de la distanciation dialectique (tout en intégrant une composante d'« étrangeté » particulière, inutile et non souhaitable dans le modèle plus général de Jean-Luc MICHEL) : « *Brecht, en ce que sa théorie du théâtre épique radicalise l'illusion au moyen de la distanciation, brise ainsi la fascination qu'exerce l'identification émotionnelle, afin de restituer au spectateur sa distance critique et son pouvoir de réflexion, favoriser sa prise de conscience et l'obliger à la décision* » [LEL 01][295]. Par ailleurs, BRECHT appelle à dépasser les oppositions apparentes : « *Très nette est la volonté de*

292 [MIC 95] MICHEL J.L., Conférence donnée au CREFI (Paris-Sorbonne) à l'invitation du Professeur Michel Bernard en décembre 1995. URL : www.cetec-info.org/JLMichel/Distanciation.Crefi.htm Page consultée le 12 avril 2004.

293 « *Pour bon nombre de théoriciens, l'analyse des mécanismes de l'attention a débouché sur l'existence de deux sous-ensembles, l'un dit domaine de l'attention consciente (Ac) contenant les données effectivement sélectionnées et retenues au niveau conscient (ce que l'on attend en quelque sorte de la définition même du processus attentionnel), l'autre domaine abritant un ensemble beaucoup plus vaste d'informations captées, pertinentes ou non, mais pouvant rester à l'état de « stock inconscient » ou « préattentif » (Pa) et dont beaucoup d'études ont laissé soupçonner l'existence* » [BUS 98] BUSER P., Cerveau de soi, cerveau de l'autre, Odile Jacob, Paris, 1998, page 152.

294 « *Brecht maintint et renforça la coupure entre le personnage et l'interprète en plaidant pour un théâtre modulaire, dont chaque scène s'isole dans l'îlot d'un gestus, d'un code, d'un hiéroglyphe ; un théâtre qui ne se laisse pas contaminer par la nature, d'où qu'elle vienne, une scène cloisonnée qui résiste aux déferlements mimétiques-hystériques. Comme on divise un sous-marin en compartiments étanches de sorte qu'une voie d'eau y reste circonscrite, Brecht élabora un théâtre qui serait insubmersible malgré les tempêtes extérieures...*» [BOU 92] BOUGNOUX D., Op.cit., page 66.

295 [LEL 01] LELEU-MERVIEL S., Op.cit., page 38. Pour Bertold BRECHT, « *l'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondé sur l'identification, en une attitude critique* [...] *une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange* » [BRE 63] BRECHT B., *Petit Organon pour le théâtre* (1948-1954), *Éditions* de l'Arche, Paris, 1963, page 42. Patrice PAVIS la définit dans le sens contemporain comme « *un procédé de mise à distance de la réalité représentée : celle-ci apparaît alors sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier* » [PAV 96] PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 3ème édition, Paris, 1996, page 99. Le terme « *effet de distanciation* » écrit Patrice PAVIS provient de la traduction du terme de CHKLOVSKI qui signifie « *effet d'étrangeté* ». C'est un procédé esthétique qui consiste à modifier notre perception d'une image littéraire. « *Car les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons, mais nous ne le voyons plus.* [...] *Le but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance* » (CHKLOVSKI, in TODOROV, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, pages 83-90, cités par PAVIS [PAV 96]).

Brecht de faire du théâtre une pratique de la contradiction. Brecht nous invite à nous défier des dualismes sommaires qui réduiraient, comme on l'a vu, les contradictions à des oppositions » [PEY 90][296]. Daniel MESGUICH se réclame lui-même, quoique partiellement, de l'héritage brechtien : *« j'approuve Brecht, mais je crois aussi qu'une part d'illusion doit exister. D'ailleurs, le terme illusion vient de ludisme. Il y a illusion lorsqu'il y a jeu. Le théâtre n'est qu'un jeu sur le jeu, c'est-à-dire sur l'illusion »*[297].

Le second pôle du dipôle, celui de l'identification, se voit étendu à la projection et au transfert, dans leur acceptation psychologique et psychanalytique. Il prend le nom d'« *identification/projection/transfert* » (IPT)[298].

L'auteur peut alors poser son hypothèse de base[299] : l'être humain ne cesse d'osciller d'un pôle à l'autre, entre l'auto-distanciation immanente (ADI) et l'identification/projection/transfert (IPT), en fonction de son « profil » cognitif, de son histoire personnelle, des différents contextes, etc. Lorsque l'IPT est activée, l'ADI est en veille, et vice-versa : « *aucun de ces pôles n'exclut l'autre. Au cours de tout processus communicatoire, l'individu passe alternativement par une phase d'identification, de projection ou de transfert, puis par une phase de distanciation* » [MIC 92, p.315]. Dans son couplage avec les stimuli communicatoires, l'individu offre ainsi consciemment ou non une réponse évolutive dont le seul degré de liberté dépend de la rotation non déterminée a priori de son dipôle ADI/IPT. Ainsi selon l'auteur, « *seul un modèle dipolaire, grâce à son équilibre symétrique et à sa rotation,*

296 [PEY 90] PEYRET J-F, « Note sur quelques concepts brechtiens » in *Brecht*, L'Arc, Editions Duponchelle, 1990, p.21.

297 *Vivre ensemble* n°126, novembre 1992.

298 *« La ligne distinctive entre l'identification et la projection passera par l'intériorisation effective ou non par l'identifié des actions menées par l'identificateur. Dans le cas de l'identification, le sujet vivra les actions de son modèle avec les réactions et la psychologie prêtées à celui-ci. Dans le cas de la projection, le projeté cherchera à faire vivre au « projecteur » ses propres actions ou passions en attribuant aussi à ce dernier son propre tempérament ou sa psychologie pour les résoudre. Dans certains cas très complexes, on pourra observer une sorte de mélange des personnalités ou des caractères avec une dominance accordée au projecteur ou au projeté selon le degré d'influence du « modèle ». Dans le cas du transfert, le candidat au transfert fera vivre à son « porteur » ses propres actions ou passions avec sa propre psychologie (à lui), comme dans la projection, mais de façon plus ou moins inconsciente, de manière à se dédouaner de ses éventuels échecs, de les revivre par personne interposée pour ce qui concerne les événements du passé, ou bien, mais plus rarement, de faire des sortes de brouillons des événements futurs. Dans le transfert, le candidat au transfert gomme la personnalité ou l'ego du porteur du transfert. La séparation entre ces trois cas n'est pas toujours aussi simple, ce qui donne une raison supplémentaire de recourir au concept de l'IPT (identification/projection/transfert), plus général, plus ouvert et finalement plus opératoire »* [MIC 92] MICHEL J.L., Op.cit., page 70.

299 Hypothèse déjà connue dans le champ de la théorie théâtrale : *« il est agréable d' « éprouver » par personne interposée des sentiments et des passions, des douleurs dont, par chance, la vie quotidienne nous a jusqu'à présent dispensés. Peut-être vaut-il mieux, malgré Brecht, ne pas faire fi de ce type de plaisir, surtout dans la mesure où il est assez vain de le nier, et où le théâtre épique ne travaille pas dans la négation de ce processus, mais dans sa compensation : le plaisir de la distance critique équilibrant le plaisir de l'identification,* ***le spectateur une fois de plus fait une sorte de va-et-vient rapide entre les deux*** » [UBE 81] UBERFIELD A., Op.cit., page 337. C'est nous qui soulignons.

paraît pouvoir permettre de progresser dans la connaissance des processus interactionnels » [MIC 92, p. 245]. Le décodage médiatique ressortirait de cette dynamique[300].

L'auteur précise qu'*« en données brutes, non corrigées par l'emploi des déclencheurs ou des procédés artistiques, créatifs ou communicatoires, le théâtre serait le média le plus distanciateur, mais aussi un des plus identificateurs ou projectifs. Si l'on excepte les médias interactifs, le cinéma apparaît comme le média le plus identificateur* [...] *Au cinéma, la rotation du dipôle perceptif est plus lente, et l'on s'identifie ou l'on(se) projette sur des périodes plus longues, dictées et ponctuées par le montage des plans et l'organisation des séquences. Ainsi, dans une course poursuite d'un film de suspense, on ne sort vraiment de l'IPT qu'à la fin de la séquence si celle-ci est bien réalisée... La rotation du dipôle est fortement ralentie* [...] *alors qu'au théâtre les phénomènes d'IPT semblent plus brefs, même s'ils sont répétés à intervalles rapprochés. L'ADI remonte à cause de quantités de phénomènes parasites dûs aux conditions de création ou de réception du vrai direct »* [MIC 92, p.312]. Jean-Luc MICHEL avance donc que « l'IPT théâtrale » recourt à un mode particulier d'émergence et de développement, avec des identifications moins longues, plus fragiles qu'au cinéma, mais sûrement plus intenses parce que « médiées », c'est-à-dire « de contact ». Selon lui, *« l'étude comparée de l'IPT déclenchée par une grande tirade théâtrale, selon qu'elle est entendue au théâtre (IPT de contact), au cinéma ou à la télévision (IPT médiatisée) ferait peut-être découvrir des tendances lourdes, liées à la spécificité des médias. Cette question ne pourra être réglée que si l'on parvient à mettre au point des protocoles permettant de repérer les variations d'ADI/IPT en fonction des degrés de médiatisation, ce qui fournit un nouveau sujet de recherche aux sciences médiatiques »* [MIC 92, p.312].

Jean-Luc MICHEL distingue ensuite une distanciation de second niveau, qu'il appelle distanciation dialectique : « *la distanciation dialectique intègre la logique dipolaire dans son propre déclenchement alors que la distanciation critique était pur automatisme* [MIC 92, p.246]. C'est-à-dire qu'elle met en jeu la pensée réflexive, et qu'il devient possible de surveiller, voire de contrôler, la rotation du dipôle ADI/IPT. L'individu *« crée du sens, il émet des messages, il en reçoit, il décode et surcode à tout moment, et comme le dit Bateson il a la capacité de métacommuniquer »* [MIC 92, p.315]. L'auteur postule ainsi « *une médiation auto-*

300 Les aptitudes plus ou moins distanciatrices ou identificatrices de chaque média (ses capacités à générer plus ou moins d'ADI ou d'ITP), permettent selon l'auteur de définir son propre profil perceptif ADI/IPT, qu'il est possible de croiser avec un champ de critères circonscrivant la variabilité individuelle.

personnelle du récepteur/consommateur comme co-auteur du message reçu et surtout comme co-réalisateur réel ou imaginaire de sa mise en forme médiatique. On la rencontrera plus souvent du côté des canaux interactifs » [MIC 92, p.122].

Pour étayer sa grille de lecture, l'auteur recourt au début de l'histoire du théâtre occidental, et à la littérature, avant de citer SHAKESPEARE : « *un examen minutieux montrerait sans doute que la force et l'originalité des tragédies de Shakespeare, dans une sorte de mouvement parallèle à celui de Montaigne, résident dans la conscience du mal au sein même de l'exercice du mal auquel se livre le héros* » [MIC 92, p.195] et MONTAIGNE : « *ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre* » [MIC 92, p.194]. Il précise que « *les nombreux chapitres des Essais ne cessent de montrer comment se dégager de la réalité, s'échapper du contingent, jouir du temps qui passe en étant conscient qu'il passe* ».

Cependant, sa conception de la distanciation dialectique me paraît fort peu précise, comme il le reconnaît je crois lui-même en souhaitant une compréhension scientifique plus précise des mécanismes distanciateurs. Lorsqu'il parle par exemple de SHAKESPEARE, sa réflexion est exacte mais réductrice car insuffisante. Concernant MONTAIGNE, la présence à soi a-conceptuelle semble d'une autre nature que l'exercice de la pensée réflexive. En conséquence, il convient à mon sens de bien distinguer les deux : conscience réfléchie d'une part, écoute de soi et conscience « silencieuse » de soi, sans pensée, de l'autre. La première ressortirait bien de la distanciation dialectique, mais pas la seconde. Je proposerai de créer un troisième niveau, et de nommer cette dernière « distanciation empathique ». Ce concept apparemment paradoxal sera explicité un peu plus loin.

Certes, la distanciation dialectique liée à l'éducation du regard permettrait d'amorcer un recentrage sur l'être humain par la reconquête d'un espace de liberté vis-à-vis de l'hyper-sollicitation médiatique : « *Appliqué aux systèmes de communication interactifs complexes, le « recul », la prise de distance, volontaire et consciente paraissent être les moyens intellectuels de maîtriser les médias actuels et les hypermédias futurs* » [MIC 92, p.164]. Mais c'est sûrement dans la *distanciation empathique* (et non « dialectique »), laquelle « oblige » à être somato-émotionnellement conscient dans l'instant de ce que l'on voit et écoute pour mieux s'identifier, mieux projeter ou mieux transférer, que réside à mon sens la plus grande part de la jouissance esthétique.

Je rejoins cependant complètement Jean-LUC MICHEL dans ses conclusions : « *plus la représentation du réel se trouve médiatisée, plus notre appréhension du monde se doit d'être médiée et distanciée des artefacts et de leurs réductions unidimensionnelles, sous peine d'enfermement perceptif. C'est le propre de la leçon distanciatrice de Montaigne* ». [MIC 92, p. 195]. Le grand mérite de la théorie distanciatrice et de sa modélisation dynamique est de montrer « *que le poison de l'aliénation possède en lui-même son propre antidote. En passant continûment d'attitudes distanciatrices à des attitudes identificatoires (ou projectives), nous possédons tous, à des degrés divers, la capacité d'apprendre à nous distancier. Le "déterminisme " théorique global débouche sur une variabilité locale, une indétermination individuelle quasiment illimitée, comme dans certains modèles biologiques* ».

1.2.4.2.3. La distanciation empathique

> *Y a-t-il dans l'esprit de l'homme des facultés vraiment séparées?*
> Antonin Artaud[301].
>
> *« Il ne s'agit pas d'avoir raison, mais d'ouvrir le champ des questions ».*
> Peter Brook[302].

Nous avons envisagé une approche spectatorale de la relation aux médias susceptible de rendre sa liberté de distance et d'analyse au spectateur, tout en lui permettant de continuer à goûter aux plaisirs délicieux de l'identification[303]. Le réalisateur en tant que spectateur doit évidemment maîtriser parfaitement ce dispositif dynamique bi-polaire. Par ailleurs, il se doit de posséder sa technique audiovisuelle, notamment par l'analyse préalable de ce qu'il est possible de faire ou de ne pas faire à chaque instant en fonction des multiples paramètres liés à l'enregistrement d'un spectacle particulier.

301 [ART 79] ARTAUD A., *Héliogabale, ou l'anarchiste couronné*, Éditions Gallimard, 1979, (1ère édition 1934), page 59.

302 [BAN 91] BANU G., Peter Brook. De Timon d'Athènes à la Tempête, *ou Le metteur en scène et le cercle*, Éditions Flammarion, 1991, page 235.

303 Certains cinéastes de grand talent ne visent d'ailleurs pas à autre chose. C'est le mouvement de « va et vient » entre les niveaux et les différents états de conscience, la rotation du dipôle ADI/IPT, qu'ils recherchent. Ainsi d'Alain RESNAIS (Télérama, 20/10/86), cité par J.L.MICHEL [MIC 92, p.133] : « *Brecht était pour une « distanciation » perpétuelle. Moi, ce que je trouve amusant, c'est de jouer tantôt la distanciation et tantôt l'identification. Je me souviens d'une pièce de Sacha Guitry : lorsque le rideau se levait, il était assis, en train de lire un journal (...) et il restait comme cela deux minutes. (...) On était en pleine distanciation. Ensuite on identifiait...* ».

L'ouverture intellectuelle est donc requise. C'est pour l'avoir oublié que certaines recréations se révèlent pitoyables, superposant par exemple une grille de lecture à la cohérence univoque et réductrice sur une mise en scène théâtrale se déployant en spirale sur de multiples niveaux[304].

Mais s'il en restait là, ce ne serait pas suffisant. Le processus de la **fidélité** audiovisuelle à un spectacle vivant s'engendre à un niveau de compréhension beaucoup plus profond, dans une qualité évolutive de couplage fragile et intermittente du néo-cortex avec la sphère somato-émotionnelle. Il s'agit en effet de filmer une relation particulière, mettant en œuvre une *qualité de présence* sur scène et dans la salle. Une qualité de présence à laquelle le réalisateur a lui-même participé en tant que spectateur, qu'il a ressenti, et dont il va lui falloir tenter de recréer les conditions d'émergence dans le défi du temps réel, pourtant assailli par de multiples stimuli à traiter dans l'instant et susceptibles de nuire à la qualité de son écoute.

1.2.4.2.3.1. L'empathie

André de PERETTI a beaucoup contribué à faire reconnaître le travail du psychologue américain Carl ROGERS (1902-1987) en France. Ce dernier a développé de nouvelles méthodes thérapeutiques destinées aux enfants maltraités et a créé ce que l'on appelle aujourd'hui la psychothérapie non-directive. Celle-ci prône la neutralité attentive, la non-intervention, la qualité de l'écoute perceptive. Elle est axée sur l'usage que l'individu choisit de faire de la relation avec le thérapeute, et vise à la réconciliation intérieure, socle de tout véritable progrès. *« Le besoin de croissance (*growth*) est incoercible. Il s'effectue au sein d'un être personnel grâce à l'élaboration d'une image de soi-même qui organise de façon dynamique l'actualisation des potentialités, le contrôle des conduites »* [DE P 69][305].

Le postulat de base de Carl ROGERS est fondé sur un « optimisme humain » qui lui a été souvent reproché. Pour lui, et à l'encontre de la tradition psychanalytique dominante, le refoulé le plus profond est celui des sentiments positifs d'amour, de bonté, de confiance, lesquels sont beaucoup plus risqués et dangereux à exprimer que les sentiments négatifs : ainsi *« si je dis : « je vous aime », je suis vulnérable et sujet à une réjection* [potentielle] *des plus affreuses. Si je dis : « je vous hais », on peut au maximum m'attaquer, ce contre quoi je peux me défendre »*

304 Cf. chapitre 3, la recréation par Robert MAZOYER de *Marie Tudor* de Victor HUGO dans une mise en scène de Daniel MESGUICH.

305 [DE P 69]. DE PERETTI A., *Les contradictions de la culture et de la pédagogie,* Éditions de l'Epi, Paris, 1969, page 59.

[ROGERS][306]. L'auteur défend une hypothèse dite de « *l'orientation positive* » dégagée à partir et dans son expérience clinique : « *Je ne crois pas avoir une vue naïvement optimiste de la nature humaine. Je suis tout à fait conscient du fait que, par besoin de se défendre contre des peurs internes, l'individu peut en arriver à se comporter de façon incroyablement cruelle, horriblement destructive, immature, régressive, anti-sociale et nuisible. Il n'en reste pas moins que le travail que je fais avec de tels individus, la recherche et la découverte des tendances très positivement orientées qui existent chez eux comme chez nous tous, au niveau le plus profond, constituent un des aspects les plus réconfortants et les plus vivifiants de mon expérience* » [ROG][307].

L'attitude thérapeutique dans la relation suppose dans la terminologie rogérienne une « attention positive inconditionnelle » (*unconditional positive regard*), évidemment non professionnellement simulée. Un état de couplage coopératif et de mise en résonance, un processus d'adaptation réciproque, un sentiment de *congruence,* dans l'acceptation partagée de ce terme par André DE PERETTI et par le philosophe François JULLIEN : *« Con-gru » signifiant, au sens propre, ce qui est parfaitement adapté à un moment - situation ; ce congru est l'« à propos », son accord se déploie sur le plan, non du connaître (ou de l'agir), mais du « vivre »* [JUL 01][308].

La démarche curative vise alors à ce que dans un processus de résonance mimétique, *« ...l'individu, en état d'authenticité ou de congruence, s'accepte activement, c'est-à-dire qu'il se prend en compte sur la totalité de ce qui est émergeant en lui. Et cette acceptation de soi est acceptation d'évolution, sous la poussée du* growth. *S'accepter revient à être mobile, et utiliser la « négation » pour défaire les liaisons établies et défensives : cela revient à être vraiment présent à soi-même, à ses contradictions et à leur dépassement »* [DE P 69, page 61]. L'acceptation de lui-même par l'individu est alors à même de « *s'accompagner d'« empathie » pour autrui, c'est-à-dire de participation à ses sentiments exercée sans confusion ni défensivité.. »* [DE P 69, page 42].

L'attitude d'« écoute empathique » suppose la participation activement passive de la sphère somato-émotionnelle du thérapeute, et pas seulement de son intellect. En cela elle est tout à fait

306 Note ronéotypée, citée in [DE P 69]. DE PERETTI A., Op.cit. page 55.

307 [ROG 66] ROGERS C., *Le développement de la personne*, Éditions Dunod, 1966, pages 24-25, cité par [DE P 69] DE PERETTI A., Op.cit., page 68.

308 [JUL 01] JULLIEN F., *Du « temps ». Eléments d'une philosophie du vivre, Éditions* Bernard Grasset, Paris, 2001, p.157.

d'actualité. Plus que cela, cette congruence engage tout l'*être*. Elle exige beaucoup de travail sur soi, n'est pas aisée à construire, et surtout à maintenir, car elle ne prend place que dans le moment présent, instant après instant : *« une telle empathie ne peut être soutenue qu'autant qu'une attention positive à autrui et à soi se réalise de façon aussi inconditionnelle que possible, toute censure reviendra à établir un jugement, une défense, ou à perdre une partie de sa propre congruence. Cette « considération positive inconditionnelle » (présence d'autrui sans approbation ni rejet, sans pression ni éloignement), cette « confirmation » selon le terme de Buber que cite Rogers, est difficile à maintenir... »* [DE P 69, p. 62].

René BARBIER [BAR 97][309] a développé, dans une filiation rogérienne, un concept multiréférentiel très proche d'« écoute sensible » en sciences humaines. L'auteur appelle « sensibilité » la forme élaborée du sentiment de reliance *: « une "empathie généralisée " à tout ce qui vit et à tout ce qui est »* [BAR 97, p.228]. Pour lui, nous entrons dans le sentiment *« lorsque nous avons la certitude que nous ne pouvons comprendre le monde du vivant, en particulier de son affectivité, à partir du "déjà-connu " . Le réel est ce qui, sans cesse, nous impose des situations que nous n'avons jamais vues ou prévues »* [BAR 97, p.285]. En conséquence, l'écoute sensible *« suppose une inversion de l'attention, un passage psychique de l'intention à l'attention*[310]*»* [BAR 97, p.293]. C'est ce mouvement décisif de bascule intérieure qui permet l'ouverture réelle à l'autre : *« l'écoute sensible reconnaît l'acceptation inconditionnelle d'autrui. Il* [l'individu] *ne juge pas, il ne mesure pas, il ne compare pas. Il comprend mais il n'adhère ou ne s'identifie pas pour autant »* [BAR 97, p.221]. Enfin, l'auteur insiste sur une phénoménologie particulière du moment présent : *« l'écoute sensible et multiréférentielle* [...] *est simplement la pleine conscience d'être avec ce qui est, ici et maintenant, dans le moindre geste, la moindre activité de la vie quotidienne. Elle demande un autre genre d'*épochê *(Husserl) : une suspension non seulement de toute théorie et conceptualisation, mais également de toute représentation imaginaire sur le monde. Voire de tout désir de « faire » quelque chose, de toute intentionnalité »* [BAR 97, p.298].

Comme le rappelle Daniel BOUGNOUX, *« toute communication s'analyse en contenu et relation » : le premier est négociable, nos relations le sont d'autant moins que leurs contenus nous les cachent. Une relation n'est pas un objet, et se laisse difficilement verbaliser*

309 [BAR 97] BARBIER R., *L'approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines*, Éditions Economica, 1997.

310 [BAR 97] BARBIER R., Op.cit., page 293 *« Avant de situer une personne dans sa « place » commençons par la reconnaître dans son être, dans sa qualité de personne complexe dotée d'une liberté et d'une imagination créatrice ».*

(indicibilité de l'indice) » [BOU 92][311]. Il est aisé de voir que l'approche de la communication en terme d'écoute sensible concerne en premier chef le pôle « relation », et qu'elle vise à mettre en parenthèse le second pour éclairer les réseaux enchevêtrés d'un conscient et d'un inconscient « *non pas « structuré comme un langage » (quelle prétention logocentrique !), mais* ***communicationnel par les indices*** » [BOU 92, p.72].

1.2.4.2.3.2. Concept de distanciation empathique

Dans l'interprétation de Max PAGES [PAG 65][312] : « *L'attention positive inconditionnelle de Rogers est si l'on veut un amour, mais un amour non ambivalent... une sorte d'affection désespérée et lucide qui lie deux êtres séparés, unis seulement par leur condition commune d'être séparés. Du coup, nous voyons mieux sans doute pourquoi l'on peut dire que la compréhension rogérienne est distincte et même opposée à l'identification* ». Il me paraît utile à ce stade de mon argumentation d'introduire le concept apparemment paradoxal de « distanciation empathique ». Nous avons examiné dans la section précédente la théorie distanciatrice de Jean-Luc MICHEL. Nous en avons retenu l'hypothèse féconde de la rotation du dipôle ADI/IPT pour appréhender les relations « de contact » (dites « médiées ») et les médiations artificielles. Nous avons adopté le concept de *distanciation critique* et circonscrit celui de *distanciation dialectique* - précieux pour contrebalancer de manière dynamique les impacts de l'inflation médiatique - au champ de la pensée réfléchie.

Définition : la *distanciation empathique* est ce processus relationnel qui met en jeu dans un degré d'ouverture élevé, et dans une grande disponibilité intérieure, tout à la fois la communion envers l'Autre (en soi ou à l'extérieur de soi) et la conscience a-conceptuelle de la dissociation des formes.

Cette dissociation singularisante entre sujet et objet n'est pas séparation dualiste, tranchée, étanche. Elle laisse libre cours à la complexité des interactions connues et inconnues entre niveaux d'organisation, et aux jeux subtils de leur enchevêtrements. Ce concept complexe de « reliance/dissociation » des formes présente, me semble-t-il, une valeur opératoire certaine. Il peut inclure tous procédés et processus de déconstruction et de fragmentation dans un cadre systémique ouvert qui pointe potentiellement sur l'infini.

311 [BOU 92] BOUGNOUX D., Op.cit., page 72.

312 [PAG 65] PAGES M., *L'Orientation non-directive, en psychothéraphie et dans les sciences humaines*, thèse présentée en 1965, Éditions Dunod, 1965, page 67. Cité par André DE PERETTI [DE P 69, page 38].

Cet état d'ouverture, d'abandon conscient à la relation dans le moment présent, de vide intérieur[313], d'écoute sensible et empathique, de *présence*, peut se révéler difficile à laisser émerger avec certaines personnes avec lesquelles, spontanément, nous semblons n'entretenir aucune résonance particulière[314]. Pour un réalisateur d'enregistrements de spectacles vivants, encore marqué par de nombreux « effets de fermeture », la « distanciation empathique » sera difficile à mettre en œuvre en certaines circonstances. En témoigne les difficultés que j'ai personnellement rencontrées lors des enregistrements de *Bérénice* de Jean RACINE et de *Flandrin acteur* de Pierre DEBAUCHE dans des mises en scènes de Daniel MESGUICH[315].

Par contre, l'état particulier de conscience que pointe du doigt ce concept pourra être atteint en certaines circonstances, tant par l'acteur dans la construction imaginaire de son personnage, que par le spectateur disponible, ouvert à sa propre sensibilité et ayant intégré les codes de réception sémiotique de l'œuvre. En fin de compte, il s'agira toujours de la même question « distanciée » : « *Puis-je me permettre d'entrer complètement dans l'univers des sentiments d'autrui et de ses conceptions personnelles et les voir sous le même angle que lui ? Puis-je pénétrer dans son univers intérieur assez complètement pour perdre tout désir de l'évaluer ou de le juger ?* » [ROG 66][316].

313 Comment accueillir l'Autre si on a pas, déjà, en soi, libéré un espace intérieur conscient, pour que la *relation* puisse naître et se déployer dans toute sa plénitude ? « *Il s'agit de sortir de soi et de partir de l'autre, de ses pratiques, de ses discours, de ses produits, en fin de compte de son propre univers symbolique et imaginaire. On comprendra que cette attitude nouvelle implique de faire « le vide » plutôt que d'avoir la « tête bien pleine ». Nous devons devenir réceptifs à l'autre et tenter d'être « disponibles » et « impressionnables » par des catégories de pensée, de faire et de sentir qui ne sont pas dans notre habitude ».* [BAR 97] BARBIER R., Op.cit, pages 152-153.

314 Dans le film *Sonate d'automne* (1977), Ingmar BERGMAN a présenté de manière magistrale le cas limite d'une pianiste célèbre à la *sensibilité* artistique aiguë (jouée par Ingrid BERGMAN), mais simultanément *insensible* dans la vie quotidienne envers sa propre fille (interprétée par Liv ULLMANN).

315 Cf. chapitres 3 et 4. Je me retrouvais alors dans l'incapacité de me situer dans un état de résonance avec le jeu de certains acteurs, et d'éprouver une réelle empathie à leur égard.

316 [ROG 66] ROGERS C., *Le développement de la personne*, Éditions Dunod, 1966, page 42, cité par [DE P 69] DE PERETTI A., Op.cit.

1.2.4.2.4. Être présent au présent

1.2.4.2.4.1. Deux expériences

> *Parce que je crois que les gens de théâtre, en raison du matériau sur lequel ils travaillent, sont un peu en avance sur leur époque, j'ai toujours été curieux et attentif au théâtre, comme si il y avait là, jeté pêle-mêle sur la scène, les fragments dispersés de ce qui sera, peut-être, un jour.*
> Jean-Claude Coulbois[317]

Le dispositif théâtral favorise, de par l'interface sécurisante de la fiction, cette « *attention positive inconditionnelle* » à l'Autre dans la relation, dont parle Carl ROGERS. Elle permet au spectateur de déployer toute la finesse et l'intensité de son écoute purifiée de ses scories et pesanteurs sans risquer de souffrir. De « s'ouvrir » à tous les contrastes de l'existence, à la perception authentique de la « beauté » comme aux situations mémorisées comme douloureuses. Le corps peut bien réagir, tressaillir dans le fauteuil, la « sphère cognitive » sait que ce n'est que « pour de rire », que ce qui a lieu sur scène, ici et maintenant, est tout à la fois *réel* et *non réel* selon le point de vue au niveau considéré. Ainsi, selon Peter BROOK, le théâtre *« est une possibilité donnée à l'homme d'accroître pendant une certaine durée l'intensité de ses perceptions. C'est tout et c'est gigantesque* » [BAN 91] [318].

L'ouverture peut se déployer dans la profondeur, comme les ondulations générées par un caillou projetée dans l'eau accueillante d'un étang, les résonances atteindre des zones usuellement inaccessibles, dissoudre momentanément les multiples clôtures énergétiques que le « moi fantomatique » croit devoir ériger entre lui et le monde pour tenter d'exister de manière autonome...

La porte est alors ouverte aux « expériences esthétiques » du moment présent, lorsque l'*être,* inconnaissable et « voilé » par nature, devient en quelque sorte partiellement transparent à lui-même. Celles-ci rejoignent selon des degrés divers les élans amoureux partagés de l'adolescence, les états de communion (« *comme*-union » et non « fusion ») à la nature, ces

317 Extrait de la note de présentation du film *Un miroir sur la scène* de Jean-Claude COULBOIS, in : [COU 98] *Filmer le théâtre vivant*, update to « Bibliography of theatre history in Canada, The Beginnings through 1984 », ECW Press, 1993. Originally published in : Newsletter of the Association for Canadian Theatre Research, Volume 88 (sept 1998), pp 81-86. Disponible à l'adresse http://www.umoncton.ca.focarts/anglais/actr/news/biblio.htm

318 [BAN 91] BANU G., Peter Brook. De Timon d'Athènes à la Tempête, *ou Le metteur en scène et le cercle*, Éditions Flammarion, 1991, page 164.

moments rares d'« ouverture des cœurs » où nous avons l'impression tout à fait réelle de la mise en suspens du temps dans la beauté et la singularité d'un présent soudain « a-temporel ». Spectateurs comme acteurs sont toujours en attente inconsciente profonde de ces moments précieux qui les font échapper à leur finitude[319]. Louis JOUVET, dans une formulation théâtrale occidentale classique, rend bien compte de ce processus singulier [*Le Figaro*, 23 février 1937] : *« Il y a dans l'exécution même, au moment où l'acteur agit sur scène son propre rôle... une sorte de dédoublement où sa sensibilité atteint un degré de chaleur et de conscience qui lui confère par-delà l'intelligence une rare et spéciale intuition... C'est le moment où le comédien rejoint le personnage, où il sent le personnage se substituer à lui et où il cesse d'être lui-même. Minute ravissante où, dans une sorte de paroxysme, dans une étonnante plénitude, il a le sentiment de détenir la vérité et la vie même de l'œuvre, où, par une émulation faite de tension intérieure, cherchant à atteindre et à dépasser le personnage, à le saisir, tout, autour de lui, dans une sorte de miracle et de délivrance, prend enfin l'apparence d'un rêve vrai. Alors, pendant quelques secondes, cesse ce tourment que donne l'effort d'une diction juste, d'une déclamation équilibrée et sensible, d'une respiration mesurée ; s'écoutant avec sécurité, le comédien sent le personnage parler lui-même, et il s'entend enfin dire exactement, justement et sans effort. Ce phénomène d'évasion, cette espèce de délivrance rappelle l'ivresse physique que l'on éprouve tout à coup quand sur les balançoires, au bout d'une assez longue amplitude, l'oscillation se changeant en point d'orgue, dans le vide de l'espace, on a le sentiment d'être projeté hors de soi-même. C'est alors que le comédien prend pied dans un royaume inaccessible aux autres facultés. Dans le court espace, dans l'entre-deux des répliques, il sent venir à lui une pensée et un sentiment d'une qualité exceptionnelle, un état intérieur rare... ».*

Dans le champ expérientiel de la réalité ordinaire, Paul WLATZLAWICK cite un exemple de cet état intérieur rare comme point d'orgue final à son ouvrage *La réalité de la réalité* [WAT 78][320] : *« L'expérience de l'instant éternel ne se limite pourtant pas aux auras ou à l'intoxication. Les moments de paix et de satisfaction intérieures, comme, paradoxalement, les situations de danger, sont favorables à son occurrence. Koestler le connut dans la cellule des condamnés d'une prison espagnole, où son esprit se trouvait occupé par l'élégance*

319 Moments précieux que l'on peut tout aussi bien rencontrer aux portes de la mort, lorsque le mourant n'a plus aucun espoir, et qu'il accepte de tout perdre en s'abandonnant totalement à l'existence. Il y a des regards, en ces moments là, dont l'intensité rayonnante ne trompent pas.

320 [WAT 78] WATZLAWICK P., *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication,* Éditions du Seuil, 1978 *(1ère édition :* Random House, New York, Toronto, 1976), page 228.

intellectuelle de la démonstration d'Euclide selon laquelle il y a une infinité de nombres premiers [...] :

« [Il] passa sur moi comme une vague. La vague s'était formée sur l'émergence d'une phrase articulée, mais qui s'évapora tout de suite, ne laissant dans son sillage qu'une essence muette, un parfum d'éternité, un frémissement du trait dans le bleu. J'ai dû rester ainsi plusieurs minutes, en transe, avec une conscience indicible que "cela est parfait... parfait ". [...] Puis j'étais sur le dos, flottant à la surface d'un fleuve de paix, sous des ponts de silence. Il venait de nulle part et ne s'écoulait nulle part. Puis il n'y eut plus de fleuve et plus de je. Le *je* avait cessé d'exister. [...] Quand je dis "le *je* avait cessé d'exister ", je me réfère à une expérience concrète qui est aussi incommunicable verbalement que la sensation ressentie à l'écoute d'un concerto pour piano, et pourtant tout aussi réelle – seulement beaucoup plus réelle. En fait, sa première marque est le sentiment que cet état est plus réel que tout autre éprouvé auparavant » [KOE 69][321].

Ces deux exemples introduisent une *présence* observatrice et silencieuse, une *qualia* particulière toute condensée dans le moment présent[322], un état d'être non mesurable objectivement. Il se rapproche semble-t-il d'un certain type d'états méditatifs, lorsque la zone néocorticale du cerveau qui traite de l'orientation de l'organisme humain dans l'espace, et donc de la séparation physique entre le « moi » et le « non-moi » (le cortex pariétal supérieur arrière), parvient à être mise en veilleuse par des exercices appropriés[323].

Le neurophysiologiste Pierre BUSER définit d'ailleurs la méditation ouverte comme l'apprentissage consistant « *à désautomatiser les perceptions et les actions, c'est-à-dire à maintenir une attention soutenue sur les sollicitations à la fois extérieures et intérieures en se focalisant tantôt sur un stimulus, tantôt sur un autre* » [BUS 98][324]. Il en résulterait à force d'exercices une modification qualitative de la conscience : « *cet état particulier de bascule de*

321 [KOE 69] KOESTLER A., *The Invisible Writing,* Macmillan, New York, 1969, page 429.

322 Comme l'écrit Paul WATZLAWICK [WAT 78, p.226] en évoquant ce « présent éternel » « *dont les mystères sont encore plus grands que ceux du futur et du passé : le présent infiniment court, à la charnière de ces deux étendues infinies qui s'allongent dans les deux directions opposées. Il est notre expérience de la réalité à la fois la plus immédiate et la plus impalpable. « Maintenant » est un instant sans durée, et pourtant il est le seul moment du temps où ce qui arrive arrive, et ce qui change change. Il est passé avant même que nous n'en prenions conscience et pourtant, comme tout instant présent est immédiatement suivi d'un nouvel instant présent, « Maintenant » est notre seule expérience directe de la réalité* ».

323 Des expériences récentes d'imagerie cérébrale (scanographies de TEMP à l'aide d'une caméra tomographique à émission monophotonique, mesurant les traces de la circulation sanguine dans le cerveau) vont dans ce sens. Cf. par exemple, [NEW OO] NEWBERG A., ALAVI A., BAIME B., POURDEHNAD M., *Cerebral blood flow during meditation : comparison of different cognitive tasks,* European Journal of Nuclear medicine, 2000.

324 [BUS 98] BUSER P., *Cerveau de soi, cerveau de l'autre,* Odile Jacob, Paris, 1998, page 344.

l'attention vers une conscience différente serait peut-être la clé d'une de ces nombreuses expériences qui, à travers les siècles, les pays et les doctrines, ont été traduites dans les récits du vécu de certains méditants. Le fait que seraient impliquées tout à la fois la sphère cognitive et la sphère émotive complique singulièrement la recherche d'une explication qui puisse rester dans le domaine du rationnel » [BUS 98, p.348]. Pierre BUSER se pose lucidement la question, difficilement soluble semble-t-il en l'état actuel des sciences du cerveau strictement confinées « en 3ème personne », de la possibilité d'*«être à la fois matérialiste et de ne pas ignorer ces états conscientiels si extraordinaires et si souvent délaissés »* [BUS 98, p.359]. Edgar MORIN pouvait écrire il y a plus de 20 ans [MOR 80, p.118] que « *la science oublie le caractère réel et profond de l'intériorité* ». De nombreux indices, dont témoigne le souci de Pierre BUSER, indiquent que cette situation commence à évoluer lentement dans certains domaines.

1.2.4.2.4.2.Temps et moment présent : approche philosophique

> *Quand je danse, je danse ; quand je dors, je dors ; ...*
> Montaigne.

Revenons momentanément à la philosophie de MONTAIGNE pour tenter de mieux cerner les conditions temporelles de cet « état intérieur rare », selon les termes de Louis JOUVET. Etat dont je postule, de manière hypothétique, qu'il constitue une émergence possible des processus de la « distanciation empathique » à un degré qualitativement élevé.

« *Quand je danse, je danse ; quand je dors, je dors ;...* ». Comme l'écrit François JULLIEN, *« en imposant un surplace momentané du sens - en ne le laissant pas progresser discursivement comme on l'attend - la tautologie signifie que je me garde de* devancer. *Je ne déborde du moment ni par le désir ni par la pensée. Je coïncide : quand je danse,* je danse, *je ne fais que ce que je fais, j'épouse ce fait de danser. Ou, pour le dire dans les termes de Montaigne, ce moment, je ne l'« écume » pas, je le «sonde » et « plie ma raison à le recueillir »; je ne m'y « cloue » ni ne m'y « vautre », mais je m'y « applique », je le « retâte », je m'y « tiens »* [JUL 01][325]. Plus d'attente, plus de tensions, plus de futur. Toutes les énergies centrifuges s'inversent, se polarisent et se densifient à travers la vie du corps - comme mouvement et lieu de passage - sur un point qui se découvre sans dimensions : « le

325 [JUL 01] JULLIEN F., *Du « temps ». Eléments d'une philosophie du vivre, Éditions* Bernard Grasset, Paris, 2001, p.153.

moment ». « *Un moment n'a pas de début et fin, mais il s'ouvre et se referme ; il ne se définit pas par des extrémités mais,* en se creusant, *il se borde de seuils et de degrés : à la différence du temps qui est extensif, le moment est un intensif ; tandis que tout laps de temps est fini, le moment est un infini - voire, c'est dans le moment que la vie trouve sa dimension d'infini -, il est un inépuisable. Car, au lieu de tendre indéfiniment vers sa suite, vers sa fuite, comme le fait hémorragiquement le temps, un moment se définit, ou plutôt se constitue par le fait qu'il se tourne vers lui-même, tandis qu'il s'écoule, se centrant sur sa qualité et s'approfondissant en elle* » [JUL 01, p.154].

La pensée est inopérante pour saisir cet insaisissable, à l'image de la vie : « *vivre est sans extrémités assignables, début et fin, et si « dates » il y a* - data -, *celles-ci lui sont seulement « données » du dehors. Autrement dit, vivre, en soi, est sans bords : à aucune échelle, vivre ne se vit comme un « trajet »* - d'*ici* à *là ; vivre* en soi *est sans bornes : même à ses extrêmes, la naissance et la mort n'en sont pas* » [JUL 01, p.113].

Vivre selon le philosophe, c'est vivre « à propos », dans *l'opportunité* du moment, et la *disponibilité* à tout ce qui se présente. La disponibilité se voyant définie comme vide, comme ouverture, « *capacité de se laisser traverser de part en part, irriguer, disposer* » [JUL 01, p.176]. François JULLIEN, fin connaisseur de la pensée chinoise, invite à sortir du grand drame « existentiel » du temps construit par la philosophie occidentale dualiste. En fin de compte, la formule de Montaigne, dans sa simplicité abrupte, est à même d'opérer une réévaluation radicale des catégories de notre raison : « *cette formule est sans recul et sans perspective. Danser - dormir, rien n'y dépasse cette alternance des moments, elle s'auto-justifie par sa variation, à l'image des saisons, il n'y a pas là de perspective* projetante *(temporelle) permettant l'être-en-avant-de-soi qui fait l'existant « exister »...*[...]*; de même que, par son insignifiance, celui d'avoir à donner sens à cette formule est résorbante. En quoi elle n'est pas qu'une simple « formule », à caractère discursif, mais suffit à constituer par elle-même un dispositif anti-spéculatif enrayant la pensée du temps. Bref, elle dit - ou plutôt, elle* opère, *par cette monstruosité discursive qu'est sa quasi-tautologie - le refus de la « thèse » par laquelle Heidegger résume à quoi aboutit, pour une si large part, la pensée européenne : « le sens du* Dasein *est la temporalité »* (Der Sinn des Daseins ist die Zeitlichkeit[326]) » [JUL 01, p.165].

326 [HEI 27] HEIDEGGER M., *Etre et temps* -Sein und Zeit-, (1927), Éditions Authentica, Paris, 1985.

Le *présent*, dans son acuité potentielle de point sans dimension, et appréhendable semble-t-il à des niveaux plus ou moins profonds en de très rares moments, serait donc de nature radicalement autre que *le temps* ; il serait « tout » sauf, justement, un « morceau de temps ». La *différance* derridienne n'aurait alors plus cours, ou plutôt aurait cours et n'aurait pas cours simultanément... Ce présent serait, de fait, la réalité, ou non-réalité, ou réalité et non-réalité, irréductible, indestructible, et inconstructible par les sens. Donc logiquement inaccessible par la pensée qui, elle, appartient au monde phénoménal et donc au temps. Le temps ne serait de fait qu'une catégorie du présent, et il nous faudrait, en tant qu'êtres humains incarnés, apprendre à vivre simultanément *sur les deux plans*. Dans cette optique hypothétique, et selon René BARBIER, *«seule la reconnaissance d'un statut ontologique à la non-pensée* [...] *pourra provoquer l'invention de formes de sociabilité pertinentes pour son expression. Cette reconnaissance doit avoir lieu, non seulement dans la vie personnelle économique et sociale, mais également dans l'ordre de la science et de la philosophie occidentales pour lesquelles elle constitue un enjeu révolutionnaire »* [BAR 97][327].

Nous retrouvons aussi dans cette étape de notre parcours en spirale les sciences cognitives, lesquelles aujourd'hui « *déconstruisent la conception classique du sujet humain que nous a léguée la philosophie* [occidentale]. *En fait, elles vont si loin dans ce sens qu'elle nous permettent de penser l'esprit en dehors de toute référence à la notion du sujet* ». [VAR 93][328]. Selon Francisco VARELA et ses confrères, il faut éduquer notre *expérience* à la déconstruction de l'image classique et rassurante du sujet humain, ce qui peut « *nous permettre, existentiellement, de nous voir comme des êtres pensants sans sujet et de faire nôtre, " sans angoisse ", une éthique du " sans fond " »*[329]. Celle-ci, assurément, ne peut plus se fonder sur les seules catégories spatio-temporelles qui régissent – fort heureusement ! - notre vie pratique.

327 [BAR 97] BARBIER R., Op.cit., pages 89-90.

328 [VAR ; THO ; ROS, 93] VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine, Éditions* du Seuil, Paris, 1993.

329 Ainsi que l'énonce Cornélius CASTORIADIS, l'homme, lui-même, « *est un puits sans fond, et ce sans-fond est, de toute évidence, ouvert sur le sans-fond du monde* ». [CAS 86] CASTORIADIS C. *Domaines de l'homme. Carrefours du labyrinthe, II*, Editions du Seuil, Paris, 1986, page 252.

1.2.4.2.4.3. Temps et moment présent : approche esthétique

> *Le plus profond, le plus bel effet d'un spectacle serait que les spectateurs cessent de vieillir en y assistant.*
> Jean-Claude Carrière[330]

Quittons à présent ces spéculations sur les « cas-limites » du temps, et intéressons-nous au moment présent tel qu'il est plus aisément accessible, c'est-à-dire à notre niveau de conscience habituel. Dans le champ de l'*esthétique*, les artistes insistent tous d'une manière ou d'une autre sur la nécessité de la présence dans l'acte de création. Prenons le temps de les écouter. Dans le champ cinématographique, par exemple avec le témoignage de Wim WENDERS [WEN 92][331] dont les « images-temps » des années 70/80 (*Au fil du temps, Alice dans les villes, l'Etat des choses*, etc.) ont hanté bien des mémoires par leur intensité de présence, ici, là, maintenant, assis devant l'écran : « *dans chaque scène, il faut créer quelque chose à partir d'un présent. Il faut être là, et la plus grande qualité d'un acteur est justement de savoir être présent, présent dans le présent. En même temps, pour être présent dans le présent, un acteur doit être capable de puiser dans le souvenir, c'est-à-dire être en mesure de transposer dans le présent quelque chose de ses souvenirs et des situations qu'il a vécues pour pouvoir être vraiment là de manière crédible dans le présent. Et en tant que cinéaste aussi, quand on s'imagine quelque chose et qu'on est dans un lieu : il y a un paysage, il y a les acteurs, il y a le scénario, l'histoire, et si l'on veut faire quelque chose à partir de ces ingrédients, on a besoin en même temps du souvenir pour trouver dans sa tête quelque chose qui donne une vérité et une force à ce qu'on est en train de créer. En même temps, si l'on se retourne trop loin en arrière, on n'entre jamais dans le présent permanent qu'exige le film. C'est donc un singulier conflit. Parfois, on se retrouve trop dans le souvenir ou dans le traitement du souvenir, et la présence du film vous échappe pour ainsi dire. On fait des films très cérébraux. Parfois, on arrive à se consacrer complètement au présent sans écarter ses souvenirs, et ce sont des coups de chance. Des coups de chance entre les acteurs et le réalisateur aussi. Les films tiennent dans ce conflit entre le passé et présent* ».

330 [CAR 98] CARRIERE J.C., « Les questions du sphinx », in : *Entretiens sur la fin des temps,* Editions Fayard, 1998, page 133.

331 [WEN 92] WENDERS W., *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Éditions de l'Arche, Paris, 1992, page 87.

Dans le champ théâtral contemporain à son plus haut niveau[332], l'insistance sur la présence est encore plus radicale. En témoigne ces propos d'Ariane MNOUCKHINE [FER 95][333]: *« Etre au présent, c'est être au présent de chaque mot, ne pas être déjà dans le vers suivant, ne pas être déjà dans la réplique suivante puisque la réplique suivante, en fait, n'est pas encore écrite.* [...] *Pour ne pas être déjà dans ce qu'on va dire tout à l'heure ou dans ce qu'on va nous dire, puisqu'on ne sait pas, il va falloir écouter.*[...] *Un comédien qui agit, c'est-à-dire qui joue et qui est au présent, a de la présence évidemment. Ce n'est pas lui qui a de la présence d'ailleurs. C'est le personnage qui a de la présence à ce moment-là* [...] *Si on n'est pas présent, on reste global. On se prive donc d'une infinité d'émotions que, nous, nous appelons des états.*[...] *Il faut absolument être présent au présent pour pouvoir tout jouer. On ne joue pas deux émotions à la fois ; on les joue parfois extrêmement rapidement, mais l'une après l'autre. C'est cela le présent ».*

Commentaire immédiat d'un acteur du Théâtre du Soleil : « *c'est ce qu'a dit Ariane : si on sait qu'on va prendre une gifle sur scène et qu'on est déjà en train de reculer, on n'est pas au présent. (Rires)* » Ariane MNOUCHKINE enchaîne : « *Il y a de l'instant, il y a une rencontre et tout est là. Et je pense que cela ne peut certainement pas avoir lieu tout le temps, tout le long d'un spectacle. On n'est pas encore assez grands, je crois* » [FER 95, p.64].

Pour elle, il importe de retrouver avant tout le présent et la spontanéité de l'enfance, de croire à 100 % à tout ce que vit le personnage (et non pas à 99 % seulement, ce qui revient à ne pas croire du tout), mais lucidement, consciemment, « empathiquement distancié », et avec aisance et légèreté comme le rappelle Laurence LABROUCHE [LAB 99][334] : « *cet enfant imaginaire, le même que celui de Nietzsche, notre roi intérieur libre et tout puissant, celui qui s'engage tout entier dans l'instant, et qui pourtant ne s'attarde jamais, celui qui joue, celui qui*

332 « *A notre époque de crise de civilisation ou fleurissent les fausses valeurs* [...] *il est des hommes pour penser que les jeux du théâtre ne sont pas innocents, que la partie est grave et que l'art implique un engagement vital. Otomar Krejca, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Peter Brook, Gueorgui Tovstonogov, sont de ceux-là* [...] *Sans doute leurs méthodes ne sont-elles pas identiques, ni semblables leurs esthétiques, mais ils savent que faire du théâtre, d'est d'abord, loin des enceintes bureaucratiques, travailler avec un groupe d'hommes pour d'autres hommes. Qu'il ne s'agit pas de délivrer un message préfabriqué, mais d'interroger notre monde, de nous aider à poser les bonnes questions et à entrevoir les réponses possibles et que l'art frappe juste lorsque, comme le dit Krejca, il est une " activité de découverte " ».* BABLET D., « introduction au 33ème Festival d'Avignon », *Cahiers du Festival,* Avignon, mai 1979, n°22, cité dans : [BAB 82] BABLET D., *Les voies de la création théâtrale, Krejca - Brook,* études, textes et témoignages réunis par, CNRS Editions, Paris, 1982, page 8.

333 [FER 95] FERAL J., *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine,* Éditions théâtrales, 1995, 2001, pages 55-56.

334 [LAB 99] LABROUCHE L., *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur,* Éditions L'Harmattan, 1999, page 314.

est dans la légèreté et la facilité de vivre ». Il s'agit juste d'être ouvert envers tout ce qui arrive, parce que c'est exactement *tout* ce qui arrive dans le moment présent, au sein duquel le temps s'est comme résorbé : *« le* " battement essentiel " *à la vie demeure au bout de compte le plaisir de vivre, le plaisir du vivant, le plaisir de faire du théâtre, le plaisir des autres, la réjouissance* » [LAB 99, p.312].

Et cependant dans la plus grande discipline d'attention : « *à la seconde où il entre, il faut que l'assistance joue, elle aussi, son rôle, et entre dans une écoute attentive et active. L'acteur et l'assistance ont le droit à l'erreur. Il ne s'agit pas d'être immédiatement bon, il s'agit d'être immédiatement là, d'être à ce qu'on est en train de faire. Maurice Béjart disait un jour de la concentration qu'elle n'était pas des positons de faux yoga, la concentration, ajoutait-il,* "c'est le boulot " » [LAB 99, p. 295].

Peter BROOK propose un univers théâtral différent, plus encore centré sur la relation humaine. Les processus de la *présence* sont au centre de ses recherches. Fort de ses 50 années d'expérimentations théâtrales et de sa grande reconnaissance internationale, il ne craint pas d'affirmer dans son dernier livre au titre significatif « *Oublier le temps* » [BRO 03][335] : « *ma vie m'a apporté une certitude, une seule, mais lumineuse. La qualité existe, et elle a une source. À chaque moment, de toute action humaine, une qualité nouvelle et inattendue peut jaillir – et tout aussi vite se perdre, se retrouver, se perdre encore* ». Pour lui, « *une partie de l'esprit se rapporte à un ordre qu'aucun autre animal ne peut percevoir, mais auquel le cerveau humain peut avoir accès à travers les mathématiques, la géométrie, l'art et le silence. Si les conditions justes sont là, le cerveau humain peut s'ouvrir à des vibrations qui nous touchent en profondeur au-delà de toute idée ou image* » [BRO 03, p.265]. Le théâtre a les moyens de viser à l'émergence de cette qualité et à son partage : « *Une représentation théâtrale est une action forte, elle a de l'effet sur tous ceux qui sont présents. L'image s'évanouit, mais une ouverture s'est faite* » [BRO 03, p.219]. Ou encore : *« une forte présence des acteurs et une forte présence du public peuvent produire un ensemble d'une intensité unique, au sein duquel les barrières sont brisées, où l'invisible devient réalité. Alors, la vérité de tous et la vérité de chacun se confondent. Elles sont une même expérience. Inséparables* » [BRO 92, p.67].

335 [BRO 03], BROOK P., *Oublier le temps,* Paris, Éditions du Seuil, 2003, page 245.

Ces expérimentations théâtrales sur tous les continents du monde ont conduit Peter BROOK à des conclusions embarrassantes pour bon nombres d'anthropologues : « *les signes et signaux émanant de cultures diverses ne sont pas ce qui compte. Ce qui est derrière les signes est ce qui leur donne un sens. Le fait est très dur à accepter pour un esprit du XXème siècle, car notre terreur de l'indéfinissable a fini par nous faire croire que chaque aspect du comportement humain vient obligatoirement d'un conditionnement génétique ou social. Le théâtre existe pour nous ouvrir à une vision plus large* » [BRO 03, p.179]. Ces propos sont peut-être excessifs, mais ils ont le mérite de souligner que c'est la *présence* de l'acteur qui compose le « moteur » vital de la représentation, le « pôle d'émission » d'une qualité de relation sur laquelle le public peut s'accorder à son propre rythme. Elle ne dépend pas d'une intention préalable trop précise : « *un acteur ne doit pas se contenter de ne présenter que ce qu'il comprend : il ramènerait le mystère de son rôle à son propre niveau. Il doit laisser le rôle faire résonner en lui tout ce qu'il ne pourrait jamais atteindre seul* » [BRO 92, p.80].

Encore une fois, la spontanéité créatrice de l'acteur est complémentaire de sa discipline d'attention perceptive intense : « *c'est la vigilance silencieuse qui donne un sens à chaque choix et à chaque action* » [BRO 92, p.324]. Et la question centrale est en fin de compte toujours insaisissable : « *pour moi, ce qui compte c'est qu'un acteur puisse se tenir immobile sur la scène, et capter notre attention, alors qu'un autre ne nous intéresse pas une seconde. Quelle est la différence? Où se trouve-t-elle, chimiquement, physiquement, psychiquement? Qualité de vedette, personnalité? Non. C'est trop facile, ce n'est pas une réponse. Je ne connais pas la réponse. Je suis pourtant certain qu'elle existe. Nous pouvons trouver dans cette question le point de départ de tout notre art* » [BRO 92, p.325].

Pour Daniel MESGUICH [MES 91][336] qui aime les belles métaphores, « *le grand acteur est comme un faisceau de* [projecteur] *"basse tension " très ouvert : son centre est vide. Plus il s'ouvrira, plus il sera prêt à tout, plus ce vide grandira. Et ce vide c'est la scène* [...] *Le grand acteur ne montre pas une concentration, un super-moi.* [...] *C'est dans son propre effacement qu'il s'inscrit* ».

336 [MES 91] MESGUICH D., *L'Eternel éphémère*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

Nous avons cité des propos de metteurs en scène autour des *états de présence* : mais qu'en dit l'acteur lui-même[337] ? Au pays du Soleil Levant[338], théâtre nô et butoh sont les écrins de *performances* « spectrales » d'acteur étonnantes, et qui ont longtemps déconcerté les occidentaux : ne rien montrer, ou si peu, et cependant parvenir à tout signifier... Nourri de ses décennies de pratiques avec Peter BROOK, l'acteur japonais Yoshi OIDA [OID 98][339] définit la *présence* de l'acteur comme un mouvement de toupie : « *Quand elle est droite et dans l'axe, sa rotation devient extrêmement rapide. Sur scène, il en va de même pour le corps : quand il est demandé à l'acteur d'être calme et immobile, sa dynamique interne est immense.* [...] *L'inverse est également vrai. Quand on entreprend des actions fortes ou violentes, on doit préserver un noyau de tranquillité. Comme la toupie, si on met à tournicoter, on perd son axe et on ne peut plus continuer sa « rotation ».* [...] *Qu'entend-on exactement par « calme intérieur »? Ne pas être prisonnier d'émotions turbulentes. L'intérieur est vide; aucune préoccupation ne l'agite.* [...] *Si on est déjà saisi par une émotion forte, on est en un sens rempli de l'intérieur. Il ne reste plus de place où puisse pénétrer ne serait-ce que la sensation ou l'émotion la plus infime. On est prisonnier de cette émotion. Par exemple, si on est envahi par la colère, il est impossible à toute autre émotion de naître spontanément ; rien ne peut changer. Aussi faut-il se débarrasser de cette colère pour créer le vide dans l'esprit.*[...] *Et dès qu'on ouvre cet espace, on acquiert la liberté de réagir et de répondre à tout ce qui peut advenir ici-même et dans l'instant »*[340].

Yoshi OIDA donne l'exemple d'un moment de jeu où il était « *intensément concentré sur une chose unique. En conséquence un grand espace s'ouvrait « en moi » ; lequel espace*

337 Dans le champ cinématographique, l'actrice Sandrine BONNAIRE évoque sa méthode de travail : « *pour moi, l'intérêt c'est de faire tout à l'instant (c'est comme ça que je joue d'ailleurs). Sur des scènes par exemple : même si c'est très découpé, c'est un instant. C'est-à-dire que là, maintenant, on parle... après je ne sais pas. Le jeu c'est ça. Pour moi, c'est la vie. Même si on connaît les scènes d'après ou même ce qui s'est passé avant, pour moi, ça doit toujours être une surprise* ». [BON 88] « Entretien avec Sandrine BONNAIRE », propos recueillis par Serges Le PERON, *Cahiers du Cinéma*, « Acteurs », Numéro Spécial, mai 1988, page 33.

338 « *Le Japon laisse deviner à quel point la scène peut passionner en tant que lieu où "l'invisible devient visible ". Matériel. Concret. Le lieu où le corps et l'objet saisissent l'irreprésentable et deviennent ses messagers.*[...] *Un lieu de la présence. "Là où le théâtre est le plus fort c'est quand il nous révèle les choses irréelles ", aime dire Kafka. Le corps de l'homme apparaît sur scène comme véhicule de l'invisible, mais il n'aura jamais la perennité d'un corps statuaire. Si aimer le corps humain qui incarne l'irreprésentable c'est légitimer le théâtre comme activité du concret, par contre aimer le corps dans ses représentations définitives - scultures, tableaux – c'est s'éloigner du théâtre et de son essence au nom d'une nostalgie du durable qui lui est étrangère. Aimer la fleur, dit Zeami, c'est savoir aimer la beauté d'un jour : voilà la métaphore du grand maître du nô. La fleur, c'est cette incarnation de la beauté qui passe et qui vous laisse les mains vides.* [...] *Le théâtre est vécu comme une dépossession et le Japon ancien l'entend comme tel* ». [BAN 93] BANU G., *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon, Éditions* Gallimard, 1993 (1ère édition, Aubier, 1986), pages 67-69.

339 [OID 98] OIDA Y., *L'acteur invisible*, Actes Sud, 1998, page 64.

340 Dans le même sens, la remarque d'Ariane MNOUCHKINE [FER 95, p.43], qui précise que « *ce sont des leçons que donne Shakespeare. On sent avec lui qu'on peut commencer un vers dans une colère assassine, avoir un instant l'oubli de cette colère pour n'être que joyeux de quelque chose qui est dans le texte, pour retomber dans une atroce envie de vengeance, et tout cela en deux vers, c'est-à-dire en quelques secondes. Donc le présent est hyper-présent. C'est le présent à la seconde* ».

permettait à l'imagination du public d'entrer. Je ne m'encombrais pas à l'intérieur avec tout un fatras psychologique. Je me contentais de respecter la situation et ensuite de me concentrer sur la musique. En retour, cette concentration provoquait une sorte de vacuité intérieure. Et dans cette vacuité, le public pouvait projeter son propre imaginaire » [OID 98, p.93].

Cette *présence* à soi vide de formes[341] est le résultat d'années d'entraînement discipliné sur le corps que « l'on est » et sur ses émotions, comme me l'a confirmé l'acteur lors de la première de la création par Peter BROOK de *Tierno Bokar*[342] au Théâtre du Nord le 30 septembre 2004, dans le cadre de la programmation artistique de « Lille 2004, capitale européenne de la culture ». Yoshi OIDA confie d'ailleurs qu'*« avec le travail, on obtient une conscience plus aiguë du corps, de ses préférences, et on commence à remarquer comment la plus infime variation physique peut affecter nos états intérieurs.* [...] *Sentir cette mystérieuse connexion, à chaque instant, quand on joue est tout à fait merveilleux* [OID 98, p.59].

La construction du personnage et de l'émotion part chez lui principalement du corps[343]. À chaque mouvement, même imperceptible, doit correspond une sensation, un état intérieur particulier, un sentiment ou une émotion. « *Une fois toutes les formes essentielles trouvées, on peut ensuite les relier pour former une sorte de « carte » du parcours émotionnel. Il suffit alors de suivre la « carte » physique chaque fois que l'on joue. Mais il est indispensable de prendre le temps de trouver les détails justes, si l'on veut créer la « carte » juste* ». [OID 98, p.99]. Ce type de travail « hyper-perceptif » réclame une attention parfaite au corps, choyé et parfaitement discipliné comme un pur-sang de compétition. Des efforts aussi soutenus que

341 De manière plus générale, « *la présence de l'acteur, supportée par une action produite par artifice dans un espace lui-même construit et artificiel, n'est-elle pas la manifestation de l'irréductibilité des phénomènes de communication spécifiques au théâtre ? N'y-a-t-il pas dans le retour de l'acteur, ou plus exactement dans la conscience de sa présence, une réémergence de la dimension métaphysique du théâtre ? Est-il possible d'examiner ce qui fonde la spécificité de la communication théâtrale à partir de la présence physique de l'acteur en échappant aux illusions de la métaphysique ?* » [CAU 98] CAUNE J. *La médiation théâtrale. Eloge de l'acteur et de l'interprétation.* Manuscrit dactylographié. 266 pages, page 64.

342 D'après l'écrivain Amadou HAMPATÉ BÂ.

343 En Occident, au contraire, la religion chrétienne a, dans son essor et depuis TERTULLIEN (converti en 193), systématiquement réduit le corps au lieu de la faute et du péché. Le théâtre s'est ainsi vu condamné et diabolisé par les Docteurs de l'Eglise : « *la nouvelle religion installe une culture répressive du corps.* [...] *Exilé de ses sensations, appauvri de la communication corporelle et plus tard tactile, réduit à l'image anatomique de lui-même par la science et la médecine, le proscrit du Paradis traînera désormais un corps flétri du sceau du Mal, déjà coupable, avant de naître* [...] *Le comédien a payé le prix fort pour son ancien rôle de médium des dieux. Et peut-être aussi comme témoin vivant et actif d'une culture qui ne séparait pas l'homme en deux* ». [LOR 97] LORELLE Y., « Corps théâtral, corps coupable », in *Du Théâtre*, n°15, hivers 1997, page 44.

réguliers. Une parfaite honnêteté envers soi-même. Il n'a de sens que sur la très longue durée[344]. Il s'affine généralement au fil des décennies : « *les plus infimes variations physiques suscitent des sensations internes distinctes. On peut sentir la différence entre se tenir debout avec l'index tourné vers la paume ou au contraire pointé tout droit. Les émotions associées à ces différents détails sont tout à fait claires. On sent bien que telle position du pouce témoigne d'une certaine autorité, tandis que dans telle autre position, on est plus effacé* » [OID 98, p.99].

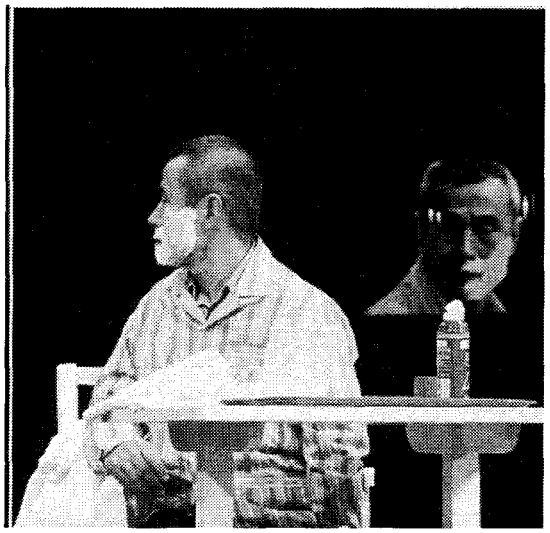


Illustration 6 : Yoshi OÏDA dans « L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau », spectacle de Peter BROOK d'après l'ouvrage du neurologue Olivier SACKS.

Lors des répétitions, « *on se concentre sur l'effort, l'entraînement et le travail. Après une longue période où l'on patauge, une forme de liberté voit le jour. On ne se préoccupe plus de ce qu'on fait ou de savoir si l'on réussit des effets. Le jeu se fait simplement. Cette liberté est le « néant » de l'acteur. Au plus haut niveau, cela revient à être comme un nouveau-né ; rien n'est prémédité ou délibérément fabriqué, mais les pensées et les sentiments affluent avec vitalité et une totale clarté* » [OID 98, p.161]. Cet « état de grâce » et de plénitude intérieure au plus haut niveau, au sein duquel rien ne manque, fonde une *qualité de présence*[345] dense et subtile dont les effets sont parfaitement ressentis par les spectateurs.

344 « *En occident, aucun entraînement n'est unanimement adopté, défini, rigoureux, à la différence de l'Orient où il s'agit de transmettre des formes complexes et codifiées dans lesquelles texte, chant, gestuelle, mouvement sont inextricablement imbriqués et doivent être précisément mémorisés, où la formation de l'artiste de théâtre commence dès son plus jeune âge, et où toute sa vie professionnelle n'est qu'une longue formation continue, d'autant que le théâtre y est un art de synthèse qui requiert la maîtrise de disciplines différentes.* [PIC 00] PICON-VALLIN B., « L'acteur a l'exercice : de quelques expériences remarquables », in : *Le training de l'acteur,* Actes Sud / CNSAD, 2000, page 51.

En témoigne parmi d'autres cette anecdote marquante pour Peter BROOK, et racontée par ce dernier [BRO 03, p.207]. Elle fut vécue plusieurs décennies auparavant lors d'un travail d'expérimentation théâtrale, très inabouti, et présenté d'abord à des enfants pour leurs réactions sincères, immédiates et fortes : « *Nous rassemblâmes calmement les enfants autour d'une plate-forme. Les acteurs n'eurent aucun mal à capter leur attention et leur imagination en utilisant des actions simples, comme l'exploration d'une boîte en carton. Ensuite, ce fut plus difficile. Les comédiens devaient quitter la plate-forme, marcher parmi les enfants et voir s'ils étaient toujours capables, en perdant leur position dominante, de faire que le même silence et la même concentration soient maintenus. Naturellement, l'attention des enfants fondit comme neige au soleil. C'est Yoshi qui réussit facilement là où les autres avaient échoué. Par un effort inexplicable, et cependant précis, qui demandait une subtile maîtrise de ses énergies - en "créant le vide " comme il disait-, il devint un aimant si puissant que même en allant marcher parmi les enfants, tout en disparaissant par instants et délibérément de leur champ de vision, ceux-ci restèrent silencieux et attentifs jusqu'à son retour sur la plate-forme. Ce résultat concret fut d'une grande importance. Il s'ouvrit sur d'autres expérimentations dont le but était de découvrir de quoi est faite cette chose qu'on expédie commodément sous le mot vague de "présence " ».*

Dans le champ de la civilisation indienne, et dans un théâtre populaire qui n'a pas séparé danse, chant et théâtre, l'acteur doit, pour accéder et faire partager un état de présence intense, tout autant faire preuve de sensibilité, de recueillement en soi que de maîtrise technique du corps. Selon Lyne BANSAT-BOUDON [BAN 04][346], « *cela se traduit par un incessant va-et-vient entre distanciation et sensibilité, extériorité et intériorité. Mouvement continu d'ouverture et de fermeture qui traduit, emprunté au Sivaïsme cachemirien, le couple de notions* unmesa /

345 En fin de compte, il y a pour Yoshi OIDA trois composantes dans l'acte de jeu au moment unique de son accomplissement : « *on a trois niveaux d'activité et de conscience : la présence physique dans l'espace, la relation aux autres et cet observateur silencieux* » [OID 98, p.105]. Il est difficile de parler de cet « observateur silencieux », tout comme de l'état de « vacuité » qui résulte d'une expérience approfondie de réel : « *si on réfléchit consciemment à la vacuité, il ne s'agit plus d'une véritable " vacuité " mais d'une idée dénommée " vacuité " . En tant que telle, un autre " phénomène " . La véritable vacuité est au-delà des mots et elle jouit d'une liberté illimitée. S'attacher à la notion de " vacuité " ou constamment s'ingénier à atteindre la vacuité n'est qu'une autre prison ou une autre entrave au jeu* » [OID 98, p.160]. STANISLAVSKI quant à lui parle de la nécessité cognitive de s'observer soi-même ainsi que les autres dans un couplage dynamique ininterrompu : « *ces oscillations perpétuelles rendent nécessaire la présence, en nous même, d'un " observateur " pour nous guider.*[...] *Imaginez qu'un acteur soit en parfaite possession de toutes ses facultés, sur scène. Il a une telle maîtrise de son état intérieur qu'il peut en séparer les divers éléments sans sortir de son rôle.*[...] *Qu'un léger désaccord apparaisse, et il poura immédiatement rechercher l'élément défectueux et rétablir l'équilibre, tout en continuant à jouer avec aisance et à s'observer* ». [STA 79] STANISLAVSKI C., *La Formation de l'acteur*, Éditions P.B. Payot n°45, 1979, page 264.

346 [BAN 04] BANSAT-BOUDON L., *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne, Éditions* Mille et une nuits, Barcelone, 2004, page 148.

nimesa, *qui dit les paupières qui se lèvent ou s'abaissent sur le regard, le lotus qui s'épanouit ou replie ses pétales* [...] *De fait, l'acteur indien pourrait être ce « merveilleux pantin » dont parle Diderot, un pantin toujours au bord de se laisser disloquer par une technique d'une complexité inouïe. S'il ressemble pourtant à un homme, celui-là même qu'il est chargé d'incarner, il le doit à son pouvoir de recueillement et d'intériorisation qui lui donne un corps unifié par l'intensité de la présence à soi-même ».*

Cependant, comme l'avance Jean-Marie PRADIER dans une analyse détaillée [PRA 97][347] « *la discussion que Diderot argumente à propos de l'opposition entre la tête et le diaphragme sert une théorie du théâtre qui, en définitive, est une théorie d'un acteur sans public. La réflexion scientifique et philosophique de l'encyclopédiste porte sur un individu aussi décontextualisé que l'est un écorché placé dans une salle d'études».* Si cette hypothèse est exacte, le *Paradoxe du Comédien* de DIDEROT soulignerait a contrario la propension à l'évanouissement de la *présence* dans la temporalité conceptuelle, et le déficit relationnel, tant à son propre corps dans sa totalité organique qu'aux autres « totalités organiques » spectatoriales. Le théâtre indien, centré lui sur la relation humaine se préoccupe constamment du public, et de son élévation esthétique et spirituelle (le *rasa*).

C'est ce que précise Anne UBERSFELD [UBE 81, p.341] en évoquant BHARATA[348] : « *dans le théâtre classique indien (sanscrit), Bharata fait la théorie du plaisir théâtral : après la connaissance (*vibhara *ou connaissance des sentiments et* anubhava *ou connaissance des connaissances des dits sentiments) vient le (ou les)* bhava *qui est le (les) sentiment propre au spectateur de théâtre (et il y a toute sorte de sentiments, y compris des réactions physiques ; nous dirons qu'il y a toute sorte de « plaisirs »). Après quoi vient le plaisir proprement dit, le* rasa, *que Varma commentant et citant Bharata définit ainsi : « Le rasa est le résultat d'une combinaison parfaite des* bhavas, vibhavas *et* anubhavas, *cette combinaison procurera une*

347 [PRA 97] PRADIER J.M., *La scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en occident (Ve siècle av.J.C.-XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, page 304.

348 Bharata : « *la tradition sanskrite se fonde sur un ensemble de* Shâstras (sastra , *«traité normatif»), où sont énoncées les règles propres à chaque technique : médecine, astrologie, érotisme, etc. Dans le domaine littéraire, le plus célèbre de ces Shâstras est celui qui concerne l'art dramatique ; attribué à un certain Bhârata et concernant notamment la danse (* nâtya *), on le nomme* Bhâratîya-Nâtya-Shâstra *(* bharatiyanatya'sastra *). Il s'agit d'un ensemble de trente-huit chapitres, rédigé en shlokas (strophes de quatre octosyllabes) et couvrant tous les secteurs de l'activité théâtrale : non seulement la danse, déjà mentionnée, mais également la musique, le chant, la mise en scène, la composition des œuvres, l'art poétique, etc. Il comporte même un chapitre sur la construction du théâtre (architecture, machinerie, etc.)* [...] *Comme très souvent, il est impossible de déterminer à quel moment le traité a été composé : on pense, le plus généralement, aux tout premiers siècles de notre ère ; mais la matière première devait être notablement plus ancienne. Bhârata lui-même n'est qu'un nom, très probablement mythique, celui d'une école plutôt que d'un individu ».* Encyclopædia Universalis, 1996.

expérience globale différente des sentiments individuels [...] *L'expérience totale du spectateur de cette combinaison(...) est pure, unique et tout à fait paisible : une telle expérience s'appelle le rasa qui n'est que béatitude ».*

Lyne BANSAT BOUDON confirme que, *« dans la pensée esthétique indienne, en effet, c'est la beauté qui défait « les cœurs du cœur qu'ont rétréci les passions, telles que chagrin, colère, etc »., ou, selon une autre image, c'est elle qui rend à sa limpidité le cœur-miroir du spectateur, ordinairement terni par les scories de l'expérience empirique »* [BAN 04, p.111]. Le sens intense du beau et du « vrai » pour « résorber », étape après étape, le temps dans le présent et rendre l'individu à sa profondeur empathique...

1.2.4.2.4.4.Temps et moment présent : une fidélité audiovisuelle

A travers ces multiples exemples utilement fécondés par la pensée orientale[349], je crois avoir souligné l'importance cruciale de la *qualité de présence* dans le jeu de l'acteur au théâtre. Celle-ci est une puissance « aimantation » donnée en partage aux spectateurs placés en état momentané de *non-défensivité* et d'ouverture intérieure, aptes donc à percevoir des sensations et des résonances beaucoup plus subtiles que dans leurs vies quotidiennes. Pour un réalisateur d'enregistrement de spectacle vivant, c'est cette qualité de présence « verticale », « cette densité de vie » plus ou moins prononcée selon les spectacles et les représentations, qu'il conviendra de régénérer et de traduire. Par définition, la *présence* échappe au temps et à la mesure. Elle est potentiellement accessible à tout à chacun, en diverses occasions. Elle dépend d'une « énergétique personnelle » encore mystérieuse pour la science occidentale dualiste, laquelle n'est pas « construite » pour la concevoir. Elle est peut-être liée en partie aux effets des champs quantiques et aux particules intriquées, mais il n'y a absolument aucune certitude

349 *« Les théories orientales ont marqué tous les gens du théâtre. Elle ont marqué Artaud, Brecht et tous les autres parce que l'Orient est le berceau du théâtre. On va donc y chercher le théâtre ; Artaud disait : "*le théâtre est oriental " *. Cette réflexion va très loin. Artaud ne prétend pas qu'il y a des théories orientales intéressantes pour le théâtre, il affirme que "le théâtre est oriental " . Et je pense qu'Artaud a raison. Donc, je dirai que l'acteur va tout chercher en Orient. A la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps. On va y chercher aussi le non-réalisme, la théâtralité. L'Occident n'a donné naissance qu'à la Commedia dell'arte- mais celle-ci vient d'Asie – et qu'à un certain type de réalisme auquel échappent les grands acteurs. C'est vrai qu'un grand acteur, même quand il est dans un théâtre réaliste, réussit, on ne sait pas très bien comment, à ne pas être réaliste, lui. Mais c'est difficile ».* Ces propos d'Ariane MNOUCHKINE [FER 95, p.47] soulignent bien le mouvement de réévaluation contemporaine du théâtre occidental, et son « recentrage » précurseur, à la pointe de la « modernité » dans la rencontre avec l'Asie. Il est possible de dire que l'Occident a de son côté la dramaturgie, de sublimes documents, l'Histoire, le *temps*. Les théâtres orientaux qui ont *« très peu de très grands textes (Ramayana, il y a, au Japon, le Chikamatsu)* » sont quant à eux centrés sur la personne, l'attention approfondie à la corporéité, la relation avec le spectateur, le *présent* : *« l'art théâtral asiatique, c'est l'art de l'acteur, du danseur, du chanteur. Par contre, nous depuis les Grecs, nous avons un grand nombre de très grands textes* [...] *mais cette tradition-là ne s'oppose pas à l'autre »* [FER 95, p.63]. Elles semblent bien au contraires inter-fécondantes, pour peu que l'on ne les mélange pas inconsidérément par ignorance et paresse.

scientifique à ce sujet[350]. Trop de niveaux d'organisations nous échappent encore. Elle ne se communique pas non plus « directement » par des « tuyaux », ou par n'importe quel dispositif technique. Cela n'est donc pas une mince affaire que d'en « rendre compte ».

Si toute traduction est une annexion, pour ne pas dégrader la qualité du travail théâtral, il va être demandé au réalisateur de vivre un niveau de *présence* élevé, dans l'idéal aussi haut que celui de l'acteur totalement présent à son corps et à ses partenaires. Dans le cas de figure de l'enregistrement en temps réel, cette tâche sera redoutable, et il échouera la plupart du temps. Déporté du lieu du spectacle, il ne pourra même pas bénéficier de « l'énergétique » de la salle, de ces faisceaux subtils d'énergies croisées qui se renforcent, tels des oscillateurs harmoniques, et qui sont si agréables à ressentir dans le corps, lorsqu'une salle vibre à l'unisson des passions vécues sur scène sous le contrôle des mécanismes cognitifs non conscients de dénégation. Il ne pourra jamais bénéficier de la même disponibilité intérieure en action devant sa régie qu'assis dans la salle sur un fauteuil le cœur ouvert. La moindre contrariété, le moindre stress s'il perd sa vigilance et son ouverture pour les neutraliser, activera des circuits neuronaux mettant en jeu des fonctions phylogénétiquement plus anciennes de son cerveau et momentanément non souhaitables[351].

Et pourtant... Les rares fois où il réussira, dans une authentique « distanciation empathique » avec les acteurs et avec son équipe, sans recours à la pensée (par ailleurs beaucoup trop lente), ses gestes s'enchaînant eux-mêmes, dans une expertise spontanée consciente riche en heureuses surprises, il se trouvera plongé dans un état momentané de grande plénitude. Il sera alors très créatif, et susceptible d'anticiper intuitivement ou/et d'agir en totale synchronie avec le cours

350 Il est paradoxal de constater que c'est la science la plus matérialiste qui soit, la physique sub-atomique, qui est amenée dans sa compréhension du réel à remettre en cause, le plus frontalement, la dualité observateur/observé, le temps, etc., leur substituant les concepts de non-séparabilité des phénomènes (donc d'interdépendance), de non-localité et de non-temporalité (donc de « présent »), etc. *« Bohr et Heinsenberg ont renoncé aux anciennes constructions théoriques en se disant :* « Je voudrais m'en tenir à ce que je peux observer vraiment, c'est-à-dire enregistrer et mesurer et j'essaierai de n'introduire aucune notion qui ne soit directement liée à l'expérience *». C'est la stratégie qui s'est avérée la plus efficace, et curieusement c'est par elle que la métaphysique a fait retour. Par ce déni même de toute attitude métaphysique ! On a commencé à avancer sans se préoccuper des significations conventionnelles, en se contentant de prendre acte dans les équations de tout ce que révélaient les expériences. Chaque fois qu'une attente ou qu'une certitude préalable était anéantie par de nouveaux résultats en micro-physique, on changeait de cap sans tarder, sur le thème :* « Nous n'avons pas à nous prononcer sur la nature réelle des objets quantiques, nous nous contentons de formaliser des résultats d'expérience *». Et la conception profonde des objets physiques s'en trouvait toujours plus bouleversée, sans qu'on ait l'air d'y toucher.*[...] *C'est donc ce refus de « faire de la métaphysique », cette métaphysique négative, qui a permis l'édification de la nouvelle théorie »* [LEV 86] LEVY-LEBLOND J.M., Op.cit., pages 28-29.

351 L'amydale en particulier (liée à l'hypothalamus « reptilien »), structure limbique située au milieu du lobe temporal et qui agit pour analyser l'importance de tout stimulus sensoriel et lui affecter automatiquement une valeur émotionnelle de base (en fonction de la finalité de survie de l'organisme).

du spectacle. La **fidélité** de la trace audiovisuelle, *à ce moment là*, sera optimale. Sa « vibration » sera juste, sonnera juste. Même en cas d'imperfections techniques et stylistiques.

Il ne lui restera plus qu'à espérer que les téléspectateurs à venir puissent à leur tour vibrer aux mêmes fréquences élevées. Mais cela, alors, ne dépend plus de lui, mais de beaucoup d'autres facteurs sur lesquels il n'a aucune prise. Comme il a été exposé précédemment, la perception des images repose sur un construit, et celui-ci semble aujourd'hui d'une pauvreté grandissante chez de nombreux individus habitués à survoler leur vie au lieu de la « vivre » au sens de MONTAIGNE. Comme le relève la chorégraphe et metteur en scène Pina BAUSCH, « *que ressentons-nous quand, par exemple, nous marchons dans l'herbe ou dans l'eau ? Entendons-nous le souffle de notre respiration ou non ? Tout compte, tout ce dont on est conscient. On ressent les choses selon la façon dont on les fait. Ceci est également valable pour ce qui est de la perception des images* » [BAU 95][352].

1.3. Conclusion du chapitre

Ce chapitre a avancé de multiples affirmations et hypothèses qui se verrons soumises à l'épreuve du réel dans les 3 chapitres suivants. La principale étant que la **fidélité** au spectacle dont on souhaite enregistrer une trace requiert en première instance de la part du réalisateur une « écoute sensible » très développée, une attention aussi fine à *la relation* qu'au contenu dans le fait communicationnel, une grande capacité de « distanciation empathique ». Ces qualités, longues et ardues à cultiver, lui permettront, ainsi qu'à son équipe, de s'adapter avec aisance à des univers esthétiques qui ne sont pas spontanément les siens. Cela malgré un outil audiovisuel a priori inadapté pour cette tâche, prolongement artificiel de la pensée, et donc du temps.

Dans l'approche de la communication esthétique médiatisée ou de contact, la nécessité de recourir à des outils théoriques supplémentaires a été constatée en chemin. Le concept apparemment paradoxal de « distanciation empathique » a été proposé - dans le prolongement de la « théorie distanciatrice » élaborée par Jean-Luc MICHEL en Sciences de l'Information et de la Communication et des concepts d'empathie et d'écoute sensible en Sciences Humaines définis par André DE PERETTI et René BARBIER dans la mouvance des travaux de Carl ROGERS.

352 [BAU 95] BAUSCH P, *Parlez-moi d'amour. Un colloque,* l'Arche Editeur, Paris, 1995, page 157.

Dans le sillage des travaux de Francisco VARELA, le théâtre a été envisagé comme « acte autopoïétique », spectacle vivant synchronique partagé entre deux assemblées d'hommes et de femmes, et « laboratoire sensible » de « l'intersubjectivité empathique » et de l'écoute, alternativement distanciée et identificatrice, des états somato-émotionnels et conscients humains. Là ou la science « en 3ème personne » se voit contrainte de s'arrêter, faute de connaissances vérifiables expérimentalement, il semble que les arts, dans leur approche naturelle « en 1ère personne » et dans leur plus haute manifestation, soient à même de proposer des intuitions particulièrement fécondes concernant la notion de *présence*. Il a été notamment avancé que celle-ci ne constituerait pas un état subjectif temporel. Ces hypothèses spéculatives indiquent des voies de recherches possibles, et sont susceptibles dans une certaine mesure de théorisation scientifique ultérieure, dans des délais certes indéterminés.

Les données de base relationnelles et techniques liées aux interrogations que suscitent les tentatives de couplage de l'art cinématographique et de l'art théâtral sont maintenant à même d'être développées, discutées et surtout expérimentées dans les 3 chapitres suivants. Le fil conducteur en sera le souci d'exactitude, le concept de **fidélité** sous ses multiples formes : *fidélité* dans l'opération délicate de traduction d'une intentionnalité spécifique, *fidélité* dans le processus de transcodage créatif des différentes matérialisations « densifiés » d'un art dans un autre et des « effets de présence » corrélés, *fidélité* dans le mouvement de transposition du processus vivant partagé à la trace illusionnante, au plus près de l'original, offerte à l'activité imaginante et bien réelle du spectateur cognitif.

Processus de captation et représentation de type hétérotrophe 2

Hétérotrophe : *se dit des organismes qui se nourrissent non de composés minéraux, mais de substances organiques, c'est à dire d'aliments déjà transformés par un organisme.*

2.1. Une expérience humaine : (La Métaphore) 1991-1998

Que veut Snorri ? Ce que veut le poète : retrouver la vérité. Mais à la chercher, il se voit pris lui-même dans la toile qu'il regarde se tisser. Le passé qui était son objet de désir, le cède au présent brusquement violent, menaçant, le voilà lui-même personnage du récit qu'il comptait faire. L'Histoire qu'il espérait raconter se jette sur lui et l'emporte. Hélène Cixous[353]

2.1.1. Préliminaire

Cette thèse reposant essentiellement sur une expérience vécue, sa compréhension juste implique l'inclusion d'une information détaillée sur le contexte, le « contexte du contexte », et les rapports humains qui seuls, comme on pourra s'en rendre compte, ont rendu cette expérience possible.

Pour situer l'action : (La Métaphore) de Daniel MESGUICH succède durant l'été 1991 à La Salamandre de Gildas BOURDET au cœur de la Cité Lilloise. Naissance d'une utopie, celle de « *TOUT VOIR EN THEATRE* » laquelle, entre le slogan généreux quoique utopique de la

353 Notes de présentation de *L'histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, spectacle de Daniel MESGUICH créé au Théâtre de la Ville à Paris puis joué à Lille, sur un texte original d'Hélène CIXOUS, 1994. Snorri Sturlusson est le célèbre poète et historien imaginé par l'auteur qui entre dans la pièce, à la cour des rois du Rhin, pour élaborer son récit.

première saison : *Faites entrer tout le monde !* et celui de la clôture de la dernière : *Fermez la parenthèse* s'est consumée au feu du réel. (La Métaphore) a pourtant, durant ses sept années d'existence, accompli un travail considérable et très varié, dans le cadre d'une « politique d'auteur » centrée sur un paradigme artistique singulier, celui de la « métaphysique théâtrale » de son directeur/metteur en scène Daniel MESGUICH.

2.1.2. Liminaire

Flash-back : j'avais fait la connaissance de Daniel MESGUICH 9 ans plus tôt, en août 1982, sur le tournage de « *La Belle Captive* », film produit par Anatole DAUMAN et réalisé par Alain ROBBE-GRILLET dans lequel il jouait le rôle masculin principal. Introduit auprès de ce dernier grâce à la médiation de François JOST, dont j'étais l'un des nombreux étudiants de première année en cinéma à l'Université de Paris III, j'eus la possibilité d'assister à l'intégralité du tournage[354]. Cette expérience qui me permit de découvrir de multiples facettes du cinéma « en action » se révéla le contrepoint idéal des études théoriques universitaires de l'année écoulée, et de mes interrogations concernant notamment les liens du processus cinématographique avec la mémoire et l'imagination[355].

Ce n'est que quelques mois plus tard que j'ai découvert l'univers théâtral singulier de Daniel MESGUICH avec *Platonov, l'homme sans père* de TCHÉKOV qu'il créa au théâtre de l'Athénée le 28 octobre 1982. Ce spectacle auquel j'ai assisté à 6 reprises m'a alors enthousiasmé. MESGUICH dans le rôle-titre de *Platonov* composait avec virtuosité un personnage fragile et complexe, d'une grande « *présence* »[356], et en résonance avec ma sensibilité et mes errances post-adolescentes La mise en scène fragmentée du spectacle, comme déployée en étoile autour de « l'astre convulsif » de la psyché du personnage central, était en

354 La contrepartie demandée par Alain ROBBE-GRILLET était de réaliser un petit « making of » en vidéo légère. J'ai aussi donné, de manière informelle, un petit coup de main à l'équipe de réalisation.

355 Dont Michel AUMONT, par exemple, ne pouvait me fournir qu'une précieuse approche théorique à l'Université.

356 Voici ce qu'en écrivait alors le journal *Le Monde* :« *Entrée de Mesguich. Platonov, l'instituteur* [...] *Temps de brouillard... Les inquiétudes, le désarroi. Le vide qui passe. Platonov qui court après le vide, avec des mots aveugles. Ou qui brise le temps, avec des mots qui blessent. Les acteurs qui se coupent la route, qui se cachent la vue* [...] *Tout cela hors du temps. Nulle part. Pas même sur la scène, ce soir, de ce théâtre de l'Athénée. Apparences tout cela.* [...] *Mais des assombrissements, des rires, comme des ruptures d'être, dans telle ou tel de nous qui est là, assis. Et vingt acteurs à dix mètres de nous, en équilibre-déséquilibre sur le fil de leur folie, avec l'abîme dessous, qui se font peur. Entre eux et nous, tout et rien. Un à-jamais qui n'a pas lieu. Une syncope indiscernable. Une mort évitée. Le recommencement de la ville, tout à l'heure.* [...] *Les acteurs qui ne savent jamais comment se ranger, se tenir la main ou pas, pour faire adieu. Acteurs, incapables d'aller dormir, maintenant. Le théâtre sans personnage. Sans histoire. Pur et simple. Entier. Daniel Mesguich* ». [COU 82] COURNOT M., « Juste la voix du docteur, de loin / PLATONOV de Tchekhov par Mesguich », de Michel Cournot, *Le Monde*, 09/11/1982.

tous points remarquable d'intelligence, de subtilité et de clarté. Avec une étudiante intelligente et très motivée, Sabine LENK, je commençai à l'étudier en détail durant quelques mois, encouragés par notre professeur Georges BANU de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris III-Censier.

Grâce au soutien de Georges BANU, il me fut possible tout au début de l'année 1983 d'être choisi pour effectuer un stage de quelques mois au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD), stage réservé à une poignée d'étudiants. Il se trouve que 1982-1983 était la première année d'enseignement de Daniel MESGUICH comme responsable d'une classe d'interprétation au CNSAD. Il devenait ainsi le plus jeune professeur de l'histoire du Conservatoire, avec la volonté d'introduire subrepticement la mise en scène dans cette institution dirigée par le réformiste, polyvalent et très diplomate homme de théâtre qu'était Jean-Pierre MICQUEL. Aucun poste n'était prévu pour remplir cette fonction nouvelle, je tombais donc à pic pour servir d'assistant à MESGUICH dans ses projets de spectacle lors des « Journées de juin ». Celles-ci, une véritable institution, étaient (et sont toujours) constituées des présentations aux professionnels de la plupart des scènes choisies et travaillées pendant toute l'année par les apprentis-comédiens au sein des répertoires classique et contemporain dans chacune des classes d'interprétation. Il convenait donc non plus de travailler ces scènes dans un strict isolement, mais de leur créer une place fonctionnelle au sein d'une structure d'ensemble en auto-organisation progressive.

De façon toute naturelle, le « stage » s'est pour moi prolongé bien au delà des 4 mois officiellement prévus dans la convention. Le spectacle proposé par les élèves de la classe d'interprétation de MESGUICH, a certes fait grincer quelques dents, mais il a connu un triomphe en juin, et j'eus le bonheur de continuer à travailler concrètement avec Daniel l'année suivante[357] en parallèle à mon double cursus universitaire de second cycle cinéma et théâtre à Paris III.

Précisons que ce « double-cursus », lui non plus, n'existait pas officiellement : il était possible d'effectuer un double cursus en Etudes Cinématographiques et en Lettres modernes, mais il était très curieusement interdit de s'inscrire simultanément en cinéma et en théâtre. Alors qu'il me semblait que ces deux derniers champs d'études se complétaient à merveille tout

357 3 matinées par semaine en période creuse, beaucoup plus à l'approche des Journées de Juin de 1984.

en associant action incarnée et abstraction. J'étais obstiné. Suite à l'appui décisif de Michel COLIN, alors Directeur du DERCAV, le Département Cinéma de l'Université[358] et à la compréhension de Martine DE ROUGEMONT, Directrice de l'Institut d'Etudes Théâtrales, l'autorisation exceptionnelle m'a été donné d'effectuer mes études dans les deux filières.

Les échanges multiples avec les élèves-acteurs de la classe d'interprétation de MESGUICH comme Jérôme ANGER, Christian CLOAREC, Clotide DEBAYSER, Philippe DEMARLES, Thierry FRÉMONT, Sylvie LAPORTE[359], Vincent PEREZ, Nathalie RICHARD, Christèle WURMSTER, Marie MATHERON, Pierre BERRIAU, etc., et bien d'autres rencontres dans ce lieu privilégié[360], tout comme mes incursions curieuses, admiratives et fort silencieuses dans la classe d'interprétation de Michel BOUQUET[361] et dans l'Atelier vidéo[362] animé par le cinéaste Francis GIROD, ont été aussi particulièrement formateurs, contrepoint nécessaire d'études théâtrales théoriques très stimulantes suivies avec Georges BANU, Richard MONOD, Patrice PAVIS, Michel VINAVER, et quelques autres chercheurs, enseignants ou praticiens[363].

Je n'ai dû interrompre cette collaboration avec Daniel MESGUICH au CNSAD à l'été 1985 qu'à regret après des « Journées de Juin » jubilatoires[364], une place fort recherchée de monteur et réalisateur vidéo étant disponible à l'automne à l'ECPA (Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées) dans le cadre du Service National.

358 Et à une première année de cursus cinématographique un peu « excessive » durant laquelle j'avais assidûment suivi 17 Unités de Valeurs en 1ère, 2ème et 3ème années au lieu des 7 ou 8 requises en 1ère année.

359 Héroïne en 1985 de mon 1er court-métrage *l'Amour du vampire*, fiction labellisée C.N.C. sur support film 16 mm de 11 minutes, et qui racontait, comme de manière prémonitoire, l'histoire entre réel et imaginaire d'une actrice phagocytée par un metteur en scène « vampire ».

360 Elisabeth VITALI, Etienne POMMERET, Anne-Clélia SALOMON, Bruno WOLKOWITCH, Laurence MASLIAH, Olivia BRUNAUX, etc.

361 Il régnait à l'époque une saine et amusante « émulation », entre les classes d'interprétation de Michel BOUQUET, de Claude RÉGY, et de Daniel MESGUICH.

362 J'ai pour la première fois eu l'occasion de comprendre l'ABC des techniques d'enregistrements multicaméras sur le dispositif à 3 caméras et en format U-Matic du Conservatoire de l'époque.

363 Anne UBERSFELD, Jean-Pierre RYNGAERT, Monique BANU-BORIE, Richard DEMARCY, etc. Les enseignements proposés sur le théâtre étaient riches, souples, variés et moins soumis au joug des concepts importés de la linguistique structurale qu'au sein de certaines unités de valeur du département cinéma.

364 « *La meilleure surprise vient de la classe de Daniel Mesguich. Des scènes brillantes, réglées comme autant de spectacles miniatures d'une intelligence diabolique : le professeur Mesguich a placé très haut, cette saison, les exigences pédagogiques. Pas d'excès tapageurs, de clin d'œil racoleurs, de modernité vieillie, mais une impression régénérante de liberté assumée, d'inventions pensées. Ces jeunes comédiens-là, à l'aise dans leur corps, leur tête, manient le texte avec souplesse, et, pleins d'humour, jonglent avec les situations. Surtout, ils savent user de leurs sensibilité.* [...] *Mesguich a été ici inspiré comme rarement parce qu'il s'efface un peu et met en lumière les personnalités* » [PAS 85] PASCAUD F., « Les journées du Conservatoire », in *Télérama*, 26/06/1985.

Durant les 5 années d'expériences et de réalisations audiovisuelles multiples qui ont suivi ces deux années comme militaire, très actives dans le reportage, les « news » et la fiction courte, je suis resté en contact très épisodique avec Daniel . Ne me sentant pas à l'aise à TF1 malgré une vie facile et d'excellentes conditions de travail, et après l'abandon difficile d'un projet de documentaire pour La Sept/Arte sur le cinéaste Robert BRESSON, qui me tenait très à cœur et sur lequel j'avais énormément travaillé[365], j'étais à presque 30 ans en attente de nouveaux projets, de nouvelles expériences.

Ayant l'idée d'un documentaire sur « la genèse du sens au théâtre », j'en ai parlé à Daniel au Conservatoire en mai 1991. En réponse, celui-ci me propose du tac au tac de participer à ses côtés à l'aventure de la création de (La Métaphore), le maire de Lille de l'époque, Pierre MAUROY, ayant souhaité sa venue comme Directeur du Théâtre National de Région, [366].

L'idée d'associer théâtre et vidéo dans une démarche commune *très ambitieuse*[367] à élaborer à partir de zéro m'enchanta immédiatement. Je demandai néanmoins à Daniel une semaine de réflexion pour réfléchir aux aspects pratiques, notamment à sa remarque évasive selon laquelle aucun financement conséquent de cette activité n'était pour l'instant prévu. Connaissant son goût du risque et l'insécurité qui en résulte toujours, je savais que cela n'allait pas être facile. Mais j'avais confiance en lui, je l'admirais, j'avais déjà eu l'occasion de le voir se sortir de « situations impossibles », et je savais déjà que j'avais une très forte envie d'être de la partie[368].

Maintenant que nous avons précisé dans les grandes lignes l'historique du contexte relationnel entre Daniel MESGUICH et moi-même, qui remonte donc loin fort en arrière, nous pouvons à présent nous consacrer à l'examen de la création de ce pôle vidéo au sein d'un théâtre.

365 Dans le cadre de la série « *Cinéastes de notre temps* » proposée par A.S. LABARTHE. Projet finalement abandonné, alors que les moyens financiers étaient réunis et la diffusion assurée, en regard du très grand âge de Robert BRESSON, source de problèmes inextricables.

366 laquelle se substituait à *La Salamandre* co-dirigée par Gildas BOURDET et André GUITTIER.

367 « *Ce qui m'a séduit dans la proposition de Pierre Mauroy, c'est sa volonté de me confier un théâtre comme un vrai foyer intellectuel et culturel de la ville. Je rêvais moi-même d'un lieu vivant, où l'on s'occuperait tout autant d'opéra que de cinéma, de télé, de formation d'acteurs, de débats philosophiques ou de lectures poétiques. Je garde un mauvais souvenir de la direction du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, à cause de sa solitude, de son isolement* » (Daniel MESGUICH, *Télérama*, 03/04/91).

368 J'ignorai que le véritable « objet » de mon travail allait être Daniel lui-même, le fonctionnement de sa pensée.

2.1.3. Le « Grand Principe » du Pôle vidéo : tout filmer !

Théâtre de (La Métaphore).

C'est un pléonasme. Pour moi théâtre ça veut dire ça : métaphore. Théâtre de (La Métaphore) signifierait : « théâtre de cette opération qu'est le théâtre ». C'est ça son nom. Un nom pour dire cette conception-là du théâtre. Un nom pour ne rien dire, donc, puisque le théâtre, quel qu'il soit, est toujours une métaphore.
Daniel Mesguich

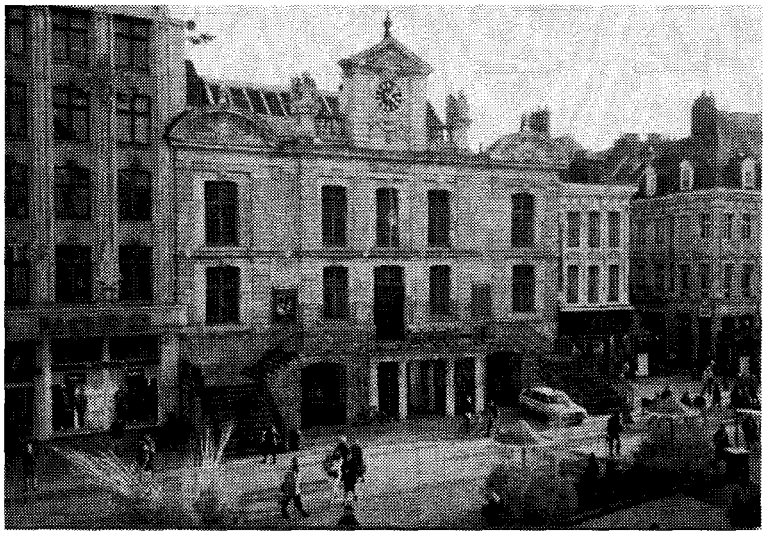


Illustration 7 : Facade du Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord/Pas-de-Calais (Noël 1993)

Très vite, et d'un commun accord avec Daniel qui n'en espérait pas tant malgré son enthousiasme, j'ai souhaité pouvoir TOUT enregistrer de la naissance et de la vie de (La Métaphore) : les spectacles, et autre activités publiques, mais aussi le travail des répétitions (ce que j'appelai alors « *les minutes audiovisuelles du théâtre* »), les « fêtes », le travail de chacun au sein du théâtre, les nombreux événements « parathéâtraux » (débats, lectures, rencontres, etc.) bref la vie de cette communauté saisie dans ses multiples aspects[369]. Et simultanément, dans un « grand écart » constant, me consacrer de manière approfondie à quelques projets privilégiés qui correspondaient à mes compétences professionnelles et surtout à mes envies artistiques : « recréations » de spectacles, enregistrement « expérimental » de

369 C'est pourquoi j'ai fait sans hésiter, et pour me rendre le plus disponible possible, l'acquisition à l'automne 1992 d'un logement situé à 5 minutes de marche du théâtre, tout en conservant mon domicile en plein centre de Paris.

répétitions sur la durée, documentaires... Folle utopie certes, projet éminemment « névrotique » dans sa première partie, mais qui s'accordait alors parfaitement avec les propres « excès » de Daniel MESGUICH et sa volonté paradoxale sous bien des aspects de « *tout voir en théâtre* »[370].

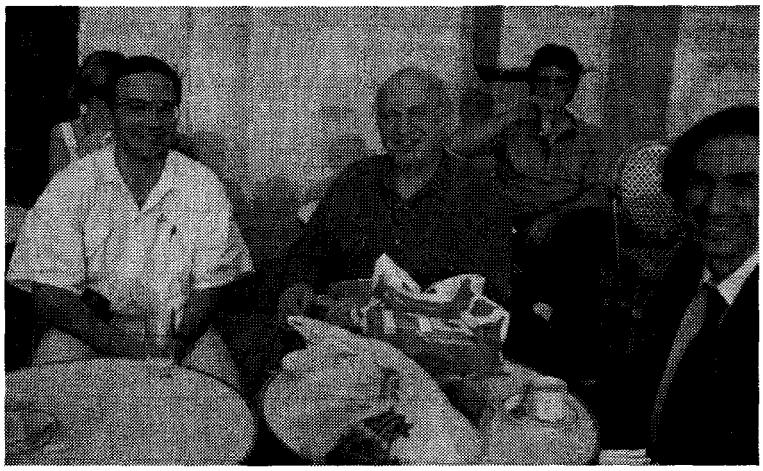


Illustration 8 : Juin 1993, conversation conviviale après l'un des multiples débats filmés par le pôle vidéo de (La Métaphore). De gauche à droite : Pascal BOUCHEZ, Edgar MORIN et Philippe BOBOLA (physicien)

Sur le plan quantitatif, avec un budget total annuel[371] de 250 000 F en moyenne de 1991 à 1994, de 300 000 F en 1995[372] puis de 110 000 F seulement de 1996 à 1998, le pôle vidéo est néanmoins parvenu à filmer approximativement, en BétacamSP et S-VHS, plus de quatre cent heures d'images et de sons chaque année, toutes origines confondues... soit plus de 3 000 heures et 1 500 cassettes en stock[373].

370 « *Et je me suis inventé de tout voir en théâtre et le désert et le plaisir*». Cette citation poétique d'ARAGON a été placée durant deux saisons consécutives (1994/1995 et 1995/1996) en couverture du programme annuel de (La Métaphore). On trouve un écho de cet investissement personnel intense dans la presse sous la plume d'Emmanuel DAYDÉ :« *Daniel MESGUICH s'immerge aujourd'hui dans le théâtre comme d'autres plongent en apnée : toujours plus loin, plus fou, plus fort.* [...] *Réfugié à Lille, au Théâtre national de la Métaphore ou il dirige habilement trois salles, dégoûté d'un parisianisme qui lui apparaît comme le pire des provincialismes, il brûle les planches d'un feu nouveau* ». [DAY 93] DAYDÉ E., *Muséart*, 05/1993.

371 Hormis mon salaire mensuel de 13 500 F bruts versés au titre (fictif) de « régisseur général », et complété par un défraiement mensuel de 3 000 F. J'avais accepté ce poste de « non cadre » annoncé (à tort comme je l'appris plus tard) comme le seul momentanément possible par le co-directeur André GUITTIER - un théâtre ne pouvant engager selon lui de réalisateur - de manière tout à fait exceptionnelle et provisoire. Cet état de fait à cependant perduré au fil des renouvellements de mes C.D.D. jusqu'au départ d'André GUITTIER en décembre 1994. Le 1er janvier 1995, conformément à la promesse de Daniel devenu seul maître à bord, j'étais immédiatement intégré par le nouveau Directeur administratif Patrice BARRET à l'équipe des permanents, donc incorporé structurellement à la masse salariale du théâtre, en tant que « cadre conseiller technique/réalisateur », et avec un salaire brut mensuel légèrement supérieur à 20 000 F.

372 Déduction faite d'une subvention du Conseil Général du Nord de 200 000 F affectée à la réalisation d'un documentaire pédagogique et versée l'année suivante. En l'absence de la prise en compte de celle-ci, le budget annuel vidéo de l'année 1995 aura été de 500 000 F.

373 Cf. listing détaillé en annexe. Documents définitifs, copies de sécurité, rushes de tournage (y compris de productions antérieures de Daniel MESGUICH), généralement destinés à une diffusion dans une qualité moindre (VHS).

2.1.3.1. Les captations hétérotrophes

La programmation théâtrale du maître des lieux ressortissait d'une « politique d'auteur » en phase avec son propre « paradigme artistique »[374]. Pour mener à bien la tâche que je m'étais fixée, et vu le nombre considérable des événements théâtraux et « parathéâtraux » en nombre croissant[375] m'est apparue la nécessité de disposer « en interne » d'une configuration d'enregistrement autonome à plusieurs caméras. C'était surtout pour moi un moyen d'ancrer le pôle vidéo dans la vie quotidienne du théâtre, et de créer une structure stable et solide apte à se développer dans le long terme.

Avec le soutien du Conseil Général du Nord et de son Président Bernard DESROSIERS, et dans le cadre d'une subvention de 450 000 F impartie à la réalisation de « *traces audiovisuelles* » de l'activité du Centre Dramatique National de Région, j'ai minutieusement élaboré le plan d'équipement vidéo du théâtre[376] : principalement deux caméras JVC en configuration de tournage studio, un couple de micros Schoeps, une régie de commutation en Y/C et ses accessoires, deux magnétoscopes, l'un lecteur et l'autre enregistreur Sony dans le format professionnel BétacamSP utilisé par les chaînes de télévision nationale[377]. Nous étions en septembre 1992 le premier théâtre en France équipé de ce format d'enregistrement broadcast. Une troisième caméra, ainsi qu'une console de mixage numérique et d'autres accessoires sont venus compléter le dispositif deux ans plus tard[378].

D'août 1991, début des répétitions simultanées de *Marie Tudor* de Victor Hugo et de *la Seconde Surprise de l'Amour* de MARIVAUX à juin 1992, fin des représentations parallèles de « *Boulevard du Boulevard* » de Gaston PORTAIL et d'*Andromaque* de RACINE, toutes quatre

374 C'est-à-dire que de nombreux metteurs en scène n'ont jamais été invités à (La Métaphore), tels par exemple Peter BROOK,Bernard SOBEL ou Jean-Pierre VINCENT, (lesquels ressortissaient trop nettement, pour certains, d'un autre « paradigme théâtral » - en particulier BROOK ouvert à la « non-directivité » subtile des acteurs et à la co-construction d'une sémiose beaucoup plus partagée). Il m'est arrivé deux ou trois fois de railler gentiment Daniel en imaginant ce que Peter BROOK aurait fait à sa place dans telle situation, ce qui avait le don de l'agacer et de l'inciter à me prouver séance tenante que le second avait absolument tort et lui intégralement raison, sans position de compromis possible. Quoique convaincu du contraire, je n'insistai jamais. Daniel trouvait ses livres intellectuellement « limités », mais il les lisait, ce qui témoignait d'une contradiction que j'avais déjà relevé. Je n'ai à ce propos jamais osé lui avouer que, depuis 1983, le metteur en scène dont j'appréciai le plus le travail théâtral était précisément ... Peter BROOK (lequel connait lui aussi des réussites et des échecs relatifs dans ses spectacles). Encore aujourd'hui, il m'est tout aussi possible de savourer à la fois *Hamlet* sous le regard « intime », empathique et concentré de BROOK et dans une mise en scène « cyclonique » et vertigineusement « électrisée » de MESGUICH. Pourquoi choisir ?

375 Une moyenne de soixante-dix par an environ : lectures, rencontres, « petites formes », etc.

376 Avec les conseils précieux d'un ami, Pascal VEILAND, ancien collègue de l'ECPA, ingénieur chez Thomson en 1991, aujourd'hui responsable technique adjoint à France 5.

377 Format analogique à enregistrement séparé des composantes possible.

378 Voir dispositif technique en annexe.

dans des mises en scène de Daniel MESGUICH[379], je ne disposais encore d'aucun moyen professionnel de tournage. J'ai donc utilisé un camescope S-VHS JVC grand-public haut de gamme[380] pour filmer des répétitions et des spectacles, et emprunté très souvent du matériel vidéo au CRRAV[381], en attendant la rentrée 1992 avec l'arrivée du dispositif d'enregistrement bi-caméras et le renfort d'un technicien.

Tous les spectacles (à l'exception de deux d'entre eux) présentés au public de (La Métaphore) durant 7 ans ont été enregistrés. Toutes les compagnies invitées, sollicitées antérieurement par téléphone ou fax, voire dès leur arrivée, ont accepté de jouer le jeu, d'autant qu'elles avaient la possibilité bien utile de conserver une copie en VHS de la trace d'archives de leur spectacle. Par souci de simplification à court terme dans le cadre d'une conjoncture délicate[382], il n'y eut jamais jusqu'en 1994 pour les captations de ce type, réalisées sur une soirée et sans découpage, de signature de documents-type écrits : il était systématiquement convenu que tout enregistrement audiovisuel était réalisé à des fins d'archivage, et qu'il ne pouvait en aucun cas se prêter à une quelconque utilisation commerciale.

Le recours durant deux ans et demi à un jeune professionnel particulièrement motivé issu du BTS Image et Son du Lycée de Condé-sur-l'Escault, Christophe SAUVET, puis la présence intermittente de deux objecteurs de conscience et d'un professionnel, et surtout celle de stagiaires toujours les bienvenus dans mon service[383], ont permis durant sept ans d'assurer le travail d'équipe nécessaire aux enregistrements multi-caméras du théâtre dans des conditions de plus en plus difficiles.

379 Celui-ci souhaitait montrer au public lillois selon ses propres mots « *qui il était* » et « *de quoi il était capable* », dans un véritable feu d'artifice inaugural étalé sur une année. Ces deux salves de 2 créations, auxquelles s'ajouta la seconde reprise du remarquable spectacle « *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham* de Julius Amédé LAOU (répété à Noël pour être joué début 1992), se révélèrent effectivement une prouesse époustouflante. L'accueil public, si l'on en juge au taux de remplissage des salles et aux rappels « d'après-spectacle », se révéla dans l'ensemble excellent, même si, comme d'habitude en ce qui concerne MESGUICH, de nombreux spectateurs furent d'office « réfractaires » à l'univers théâtral du nouveau Maître des lieux.

380 Avec réglage manuel séparé des niveaux sonores. L'image était remarquable, mais les possibilités d'enregistrement sonore trop limitées.

381 Centre Régional de Ressources AudioVisuelles du Nord/Pas-de-Calais.

382 Liée aux nombreuses divergences de vues (et à leurs conséquences multiples) entre Daniel MESGUICH d'une part, et d'autre part le co-Directeur André GUITTIER aux tâches avant tout administratives.

383 Quelles que soient leurs origines et leurs compétences. Il ne m'est jamais arrivé d'en refuser un seul jusqu'à 1997, date du début de la collaboration avec l'ISTV de l'Université de Valenciennes et les stagiaires curieux et très motivés de la M.S.T. d'audiovisuel.

Illustration 9 : L'équipe de tournage de la multicaptation de « Flandrin, acteur » de Pierre DEBAUCHE au printemps 1993 au Théâtre de l'Idéal à Tourcoing. De gauche à droite : Pascal BOUCHEZ (réal), Olivier DARQUES (stagiaire son), David PERONE (stagiaire cadre), Christophe KORRENY (stagiaire cadre), Christophe SAUVET (script)

Il convient aussi de noter que l'insertion inédite sept années durant d'un « cheval de Troie audiovisuel » au sein d'une « forteresse théâtrale » - sur certains points figée dans ses habitudes – générait de façon quasi-mécanique de fréquentes « résistances » envers le pôle vidéo de la part d'une partie de l'équipe technique théâtrale, encore aggravées par des difficultés de financement permanentes liées au mode de fonctionnement « dans l'excès » de Daniel MESGUICH. D'autre part, la politique très controversée de ce dernier au sein même du théâtre[384], les conflits de pouvoir des années 91/94 et le clivage durable généré par cette situation au sein du personnel, n'arrangeaient évidemment pas les choses, bien au contraire[385].

384 L'adéquation périlleuse entre des moyens limités et des fins potentiellement illimitées. Daniel MESGUICH est un « boulimique » de travail qui adore se fixer des défis quasiment impossibles à relever, des causes apparemment perdues aux yeux de tous (par exemple monter deux fois deux spectacles en même temps la même année, ou encore monter deux spectacles complexes avec 12 acteurs d'une durée totale de plus de 7 heures dans le même temps qu'il met à répéter un spectacle d'une heure trente avec 3 acteurs, développer des projets annexes « tous azimuts » sans l'assurance des financements nécessaires et dépenser une folle énergie pour tenter de tout mener en parallèle. Il attend aussi de ses collaborateurs un comportement similaire, « à hauts risques ».

385 C'est pourquoi je porte un regard plus réservé aujourd'hui, sur cet aspect de mon travail accompli de 1991 à 1998 sous le coup de « *la dictature de l'urgence* » mise en place par Daniel MESGUICH dès son arrivée à Lille, et que je trouvais particulièrement excitante les trois premières années. « *Tout filmer* » était certes une manière préméditée « d'occuper le terrain », d'imposer le pôle vidéo au sein d'un Théâtre dont le personnel restait majoritairement hostile à la présence d'une « entité étrangère » en son sein, mais ce n'était peut-être pas une manière très intelligente... Il manquait le plus souvent le temps de la préparation (l'équipe par exemple ne voyait qu'une seule fois le spectacle avant de le filmer généralement le soir suivant), il en résultait donc une absence de recul, de réflexion générale et de hiérarchisation des valeurs de la mise en scène théâtrale à transposer. J'étais parvenu à imposer l'idée de la constitution d'une seconde équipe de tournage pour la saison 95/96, en vue de travailler plus en profondeur sur la plupart des captations, mais celle-ci n'a jamais vu le jour, le départ imposé de Christophe SAUVET en juin 1995 ayant ruiné tous mes espoirs.

L'équipe de captation étant fluctuante, irrégulière et hétérogène, il était très difficile d'effectuer un travail professionnel avec constance. Marge d'incertitude et d'erreurs diverses[386] d'au moins 20 %, alors que dans le milieu télévisuel, elle est toujours inférieure à 5 % et tend vers « le zéro défaut »... Les objecteurs de conscience en poste à partir de 1995 trouvaient peu d'intérêt dans la fonction de cadreur, et lorsqu'un stagiaire motivé devenait opérationnel, il était temps pour lui de s'en aller, et pour moi de recommencer la formation avec un autre. Après le départ forcé de mon assistant Christophe SAUVET, le renfort très ponctuel et en alternance de deux intermittents du spectacle polyvalents et d'une grande ouverture d'esprit, Bruno DELMOITIEZ et Jérôme BÉTRANCOURT, pour les enregistrements de la programmation théâtrale dans la grande salle, a néanmoins fortement contribué à assurer une cohésion minimale des équipes successives.

2.1.3.2. Expériences plus élaborées de couplage des temporalités théâtrales et audiovisuelles

Elles concernaient toutes des mises en scène de Daniel MESGUICH. C'est dans ce champ que je souhaitais et estimais avoir au mieux l'occasion d'exprimer mes recherches. Après la recréation en 1991 de *La Seconde Surprise de l'Amour* de MARIVAUX s'ensuivirent les deux années suivantes les « multicaptations »[387] de *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham* de Julius Amédé LAOU, de *Titus Andronicus* de SHAKESPEARE, et de *Flandrin, acteur* de Pierre DEBAUCHE. S'ensuivit à l'automne1993, la « simulation de captation »[388] d'*Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI, puis celle à l'automne suivant de *Bérénice* de RACINE.

2.1.4. Contexte relationnel humain

2.1.4.1. Un travail « sans filet »

L'expérience des multicaptations documentaires à multi-découpages, en particulier celle de *Titus Andronicus,* fut cependant à l'origine d'un désaccord entre Daniel MESGUICH et moi-même, dont les conséquences n'apparurent clairement qu'en 1995. Après l'enthousiasme des

386 Pour diminuer ce facteur risque, je voulais simplifier à l'extrême les déplacements du dispositif vidéo en « prééquipant » (liaisons audios et vidéo de la salle à la régie) deux des trois salles de (La Métaphore). Les restrictions budgétaires de l'été 1995 en auront décidé autrement.

387 Cf. chapitre 4.

388 Cf. chapitre 3.

débuts et la formidable énergie déployée de ma part depuis 1991 pour mener jusqu'au bout les premiers projets ambitieux sans les moyens nécessaires[389], il était clair que ces « expériences-limites », stimulantes mais épuisantes, ne pouvaient se reproduire indéfiniment à l'identique. Elles étaient le fruit de la pénurie, et j'aspirais à travailler avec des moyens matériels et humains un peu moins éloignés de ceux dont je disposais quelques années plus tôt à TF1 ou à M6[390]. Tant sur de vraies recréations de spectacles que sur des documentaires de création.

Pour Daniel, au contraire, avec son goût immodéré du risque, du travail dans l'urgence, et de par sa compulsion d'en faire « toujours plus », ce devait être une manière habituelle et suffisante de fonctionner. Je découvris en juin 1995 que les engagement initiaux qui avaient fondé notre collaboration ne seraient probablement pas tenus. En particulier celui de constituer un « pôle vidéo de premier plan » et de produire de nombreux documents élaborés de « niveau national », ce qui avait été à la base de mon départ de Paris pour Lille[391]. Les années suivantes, je me rendis compte qu'il était aussi à même de se satisfaire de captations « approximatives » de ses propres spectacles réalisées au moindre coût, donnant en cela la priorité à sa boulimie de nouveaux projets théâtraux ou « para-théâtraux ». Et que je n'étais là, en fin de compte, que pour participer à la construction de sa propre « légende ».

Le Directeur-metteur en scène de (La Métaphore) voulait déjà de manière insistante dès 1991 que je fasse tourner mon service « sans filets » avec le maximum de stagiaires, pour des raisons économiques évidentes[392]. Il n'avait pas « d'atomes crochus » avec mon assistant Christophe SAUVET qu'il trouvait particulièrement « inculte » et m'avait demandé en 1993 et 1994 de m'en séparer pour en prendre un autre. J'avais refusé très fermement d'obtempérer, ne trouvant pas cette décision éthiquement « juste » : Christophe ne ménageait pas sa peine, il s'était énormément investi dans la bonne marche du service depuis septembre 1992, très au delà

389 Ce qui m'avait indubitablement conduit à me montrer particulièrement créatif pour déjouer ou contourner les multiples contraintes.

390 Une seule journée de tournage à Cognac-Jay lorsque je réalisais pour TF1 de petits clips humoristiques en 1989 et 1990 pour un magazine de milieu de soirée revenait à 300 000 F l'unité par exemple.

391 Daniel m'avait confirmé à plusieurs reprises cette orientation en 1992 et surtout en 1993 à l'occasion des répétitions d'*Ann Boleyn*, m'assurant fermement que lorsqu'il serait seul maître à bord, je pourrai disposer du budget annuel d'1 million que j'avais estimé nécessaire dès 1991 pour élaborer une stratégie audiovisuelle véritablement professionnelle et nationale. C'était là le « contrat moral » qui nous liait l'un à l'autre.

392 Daniel MESGUICH en arrivant à la direction du théâtre avait fait supprimer la prime de fin de stage pour chaque stagiaire de 3 500 F qui existait auparavant dans *La Salamandre* de Gildas BOURDET codirigée par ce dernier et André GUITTIER. Quelques stagiaires potentiels se sont donc ravisés. De manière générale, le recours à de nombreux stagiaires « gratuits » a été une constante du fonctionnement de nombreux services du théâtre pour accroître au maximum la productivité artistique de ce dernier.

des heures réglementaires de ses contrats successifs en C.D.D[393]. j'avais déjà consacré beaucoup de temps à parfaire sa formation dans la suite de son BTS d'audiovisuel, et il acceptait de plus d'être momentanément sous-rétribué[394]. Daniel s'était alors incliné.

2.1.4.2. L'« implosion » partielle de l'été 95 et ses causes.

Au début du mois de juin 1995, survinrent les trois décisions les plus déstabilisantes concernant le pôle vidéo du théâtre prises par Daniel MESGUICH durant ses deux mandats successifs de Directeur : le départ forcé de Christophe SAUVET limogé sans autre forme de procès[395], la suppression définitive du poste de régisseur audiovisuel qu'il occupait, et l'amputation majeure du budget vidéo confortable promis depuis 1992 et pourtant pour la première fois programmé en presque totalité (750 000 F) en début de cette même année[396]. C'en était définitivement fini du travail de recherche de nouveaux dispositifs et de nouvelles formes, tout autant que des projets ambitieux de recréations et de multicaptations.

Daniel MESGUICH avait enfin en 1995 « les mains libres » à la Direction du Théâtre. Il était de fait le seul maître à bord, après le départ obligé[397] du co-directeur André GUITTIER. Il voulait mener de multiples activités de front, et il avait choisi pour la saison 95/96 et les suivantes d'accroître la fréquence des activités para-théâtrales (qu'il appelait « *débordements* ») : programmation parallèle avec les « *Coups de cœur* » et les Samedis de (La Métaphore), édition de *Cahiers* et coéditions de livres, publication des numéros de *(La Métaphore) revue*, actions pédagogiques et de sensibilisation au théâtre, cafés philosophiques, littéraires, politiques, lectures théâtrales multiples, petites formes musicales, théâtrales (concerts), littéraires... le tout avec un niveau de subventionnement identique et sans apport financier extérieur significatif !!! Comme 75 % des subventions publiques (Etat, Région, villes

393 Contrats dont la succession en nombre illégal (comme pour les miens jusqu'à fin 1994) aurait conduit n'importe quel tribunal de Prud'hommes à les requalifier immédiatement en C.D.I.

394 À peine plus du SMIC pour des semaines qui atteignaient jusqu'à 80 heures.

395 J'ai presque tout essayé pour conserver Christophe à mes côtés (notamment en cherchant à faire différer ce départ à la fin de l'année, le temps de convaincre Daniel de son « mauvais calcul », mais je me suis alors heurté à un mur). Je n'ai cependant pas osé mettre ma démission en jeu, ce qui aurait pu signifier la disparition physique du service vidéo et l'anéantissement de tous mes efforts.

396 En mars 1995, Patrice BARRET, Directeur administratif nouvellement arrivé, m'avait annoncé que mon service ne pourrait disposer du budget prévu d'1 million de francs pour l'année en cours, mais de 750 000 F seulement. Je lui avais répondu que c'était déjà bien, à charge d'atteindre le million l'année suivante.

397 Une fois assuré d'être reconduit dans ses fonctions, mais cette fois-ci comme unique Directeur, Daniel négocia sous la pression d'André GUITTIER au printemps 1994 un « point de chute » pour son collègue auprès du Ministère de la Culture.

de Lille et de Tourcoing) étaient de fait absorbées par la seule structure théâtrale « en état de marche »[398], il ne restait annuellement que 6,5 millions seulement sur les 26,5 disponibles en moyenne pour « l'action théâtrale » : élaborer des créations originales[399], acheter des spectacles, financer la vidéo, développer des activités para-théâtrales, ...

Comme de surcroît, l'expérience de *Bérénice* n'avait pas donné les résultats artistiques escomptés[400], le pôle vidéo se retrouvait alors de fait en grande fragilité. Le Directeur administratif Patrice BARRET était quant à lui bien obligé de proposer des choix radicaux pour parvenir à financer toutes les demandes multiples de MESGUICH. Autre facteur, d'ordre structurel celui-là : le théâtre était censé se voir subventionné par la collectivité pour « faire du théâtre », et non pas de la vidéo, malgré l'affirmation souvent réitérée de Daniel à partir de 1994 selon laquelle il pouvait aussi produire des images. Preuve de cette ambiguïté permanente de MESGUICH à ce sujet jusqu'à la fin de son second mandat, le refus d'assumer publiquement le financement à plus de 95% par le théâtre du pôle vidéo : « *le service vidéo de (La Métaphore), créé, développé et dirigé par le réalisateur Pascal Bouchez, s'est constitué en une structure autonome (fonctionnant en grande partie avec des fonds propres)* : Image & métaphores »[401].

Comme si cela ne suffisait pas, une taxe professionnelle non payée depuis plusieurs années par André GUITTIER dans ses fonctions et d'un montant de trois millions de francs (dont l'administration accepta cependant et heureusement d'étalonner le remboursement sur plusieurs années) est venue « plomber » les comptes annuels du théâtre en 1995. Au prétexte de ce que MESGUICH appelait la « bombe à retardement » laissée par André GUITTIER après son départ, et sans concertation aucune, le pôle vidéo s'est alors vu brutalement retiré son financement de début de saison, tout en ayant la directive de continuer son travail comme par le passé[402]. Les années qui ont suivi ont confirmé cette analyse : d'autres activités ont été développées, le pôle vidéo, toujours « rationné », n'a jamais été en mesure de retrouver son financement prévu. Daniel MESGUICH et son épouse comptaient certes sur l'objecteur de

398 Au grand « agacement » de Daniel qui aurait aimé avoir les moyens de réduire la masse salariale pour consacrer plus d'argent à la création scénique.

399 Par ailleurs, selon des propos oraux d'André GUITTIER, ramené à chaque fauteuil et au nombre de représentations, le niveau de subventionnement public en 1992 était de plus de 80 % pour la grande salle (coût réel d'une place : 600 F, tarif public « normal » hors réductions : 110 F), et de plus de 97 % pour la petite salle (coût réel d'une place supérieur à 3 600 F pour un prix de vente de 110 F !).

400 Cf. chapitre 3.

401 *(La Métaphore). Les Sept Saisons*. Collection des Cahiers de (La Métaphore). Hors-série, printemps 1998, page 22.

conscience présent depuis fin 1994 pour remplacer Christophe SAUVET. Ce calcul s'est révélé improductif comme l'expérience l'a prouvé par la suite : un objecteur démotivé par l'expulsion humainement perçue comme « scandaleuse » de Christophe SAUVET ne pouvait remplacer un assistant professionnel très motivé. Surtout avec des charges de captations accrues, ironie de l'histoire, de par le développement des activités « para-théâtrales » nouvelles sus-mentionnées, certes souvent passionnantes.

2.1.4.3. Choix des objecteurs

J'eu aussi à affronter un autre problème concernant le recours aux objecteurs de conscience.

Ceux-ci furent « détachés » à partir de fin 1994 à l'association *Image & métaphores*[403] par *La Flasen,* association loi 1901 agréée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports. C'est Dany MESGUICH, l'épouse de Daniel, qui trouva la procédure adéquate pour répondre à mes besoins en personnel, et je fus alors très heureux de sa réussite. Il était clairement convenu avec les époux MESGUICH que les deux objecteurs seraient mis à l'entière disposition du pôle vidéo, sous la responsabilité de mon assistant Christophe SAUVET.

En pratique, l'un d'entre eux que j'avais choisi, Sébastien LEDENTU, se retrouva effectivement à ma disposition permanente pendant un an et demi. Intègre, méthodique et sérieux, il fournit un excellent travail jusqu'au départ forcé de Christophe SAUVET durant l'été 1994[404]. Trouvant injuste de devoir remplacer Christophe, il décida d'en faire lui-même le strict minimum durant les six mois qu'il lui restait à accomplir. Je comprenais son attitude et nous restâmes en bonne relation, mais cela n'arrangea pas la productivité du pôle vidéo déjà

402 Pour ma part, au lieu de tirer logiquement toutes les conséquences de cette réorientation stratégique liée aux nouveaux arbitrages de Daniel MESGUICH - lesquels rendaient tout travail de véritable création impossible - et de démissionner (comme j'y ai songé durant l'été 1995), je suis resté, me sentant à l'époque totalement « responsable » de la survie du pôle vidéo que j'avais contribué à créer avec tant de difficultés et d'efforts. Il m'aurait été « intolérable » d'accepter que le résultat de toutes mes batailles depuis 4 ans soient réduits à néant. Coûte que coûte j'ai tenu à m'acharner. Mon sentiment d'impuissance face à la situation se manifesta juste par l'action résignée d'afficher au mur de mon bureau de septembre 1995 jusqu'à la fin de (La Métaphore) en juillet 1998, une phrase de l'*Enfer* de DANTE : « *vous qui entrez ici, perdez toute espérance* ».

403 Cette association a été créée en juillet 1993 par Dany MESGUICH et moi-même pour recueillir des fonds du Conseil Général du Nord, et à l'initiative de ce dernier. Dany en fut la première Présidente, avant d'être remplacée par une enseignante passionnée par le travail de Daniel, Carole MOREL. Dany occupa le poste de Trésorière de l'association lorsque son statut évolua du poste d'Assistante de direction à celui de Secrétaire générale du théâtre en 1997.

404 Sébastien avait vu ce dernier s'investir considérablement sur *Bérénice,* sur les autres captations et tâches du pôle vidéo, fournir de multiples heures supplémentaires non rétribuées, et se voir remercier en guise de récompense. Le conflit au sein de la Direction bicéphale du théâtre ayant pris fin par le départ d'André GUITTIER le 31 décembre 1994, j'avais moi-même soutenu au cours du 1er semestre 1995 la demande de Christophe de la prise en charge de ses dernières heures supplémentaires. Il était à mon sens tout à fait anormal que la Direction du théâtre puisse lui refuser l'application de l'accord d'entreprise dans le cadre de la convention collective SYNDEAC.

amputée par le départ de Christophe. De nouvelles charges me retombaient sur les épaules. Les rapports de Sébastien devinrent aussi conflictuels avec les époux MESGUICH, en particulier avec Dany qui était sa responsable au sein de l'association *Image & métaphoress* vis à vis de *La Flasen.*

Quant au second objecteur de conscience, Jérôme TAVOLA, il fut choisi par Dany pour les nouvelles activités para-théâtrales du théâtre sans que je puisse donner mon avis sur le profil de techniciel souhaité. Littéraire de formation et fort sympathique, il ne s'intéressait nullement aux techniques vidéo. Je ne le voyais guère[405], à l'exception des soirées d'enregistrements où il occupait alors la fonction de second cadreur.

Huit mois plus tard en mars 1996, je fus mis de nouveau devant le fait accompli : Dany MESGUICH, n'étant pourtant plus que Trésorière d'*Image & Métaphores*, avait choisi, sans en référer à la Présidente de l'association Carole MOREL ni à moi-même, les deux nouveaux objecteurs[406]. L'un d'entre-eux fut mis à ma disposition. Malgré leurs grandes qualités intellectuelles et humaines, ni Fabien RIBERY, ni Sylvain RABOUIN n'avaient le profil des techniciens audiovisuels souhaités, qu'il m'aurait été possible de trouver aisément. Encore une fois, il me fut impossible de renoncer[407].

2.1.4.4. Une autarcie financière coupée des réalités

Après le démantèlement partiel du pôle vidéo en juin 1995, je restai donc encore trois ans, jusqu'à la dissolution de (La Métaphore), à assurer la « survie » du pôle vidéo, malgré un niveau de stress élevé et de nombreux symptômes d'épuisement chronique. La réalisation de deux documentaires à visée pédagogique à partir du stock d'images de *Bérénice* permit l'obtention de 300 000 F de subventions par le Conseil Général du Nord sur deux ans, le budget annuel de fonctionnement du service vidéo s'équilibra alors à 110 000 F chaque année[408]. À côté de quelques projets ponctuels très intéressants comme une petite mise en scène théâtrale et

405 Nous avons néanmoins cosigné un documentaire de montage de 46 minutes consacré à la mémoire de l'écrivain congolais Sony LABOU TANSI pour le Ministère de la Coopération (à destination de 300 Centres culturels d'Afrique,) au cours duquel j'ai pu apprécier toute sa finesse d'esprit.

406 Étant salarié du théâtre, je ne pouvais faire partie de cette association consacrée, de part l'article 2 de ses statuts, à : « *générer, promouvoir et diffuser les activités vidéographiques qui accompagnent et prolongent les créations et autres manifestations de (La Métaphore), Théâtre National Nord/pas-de-Calais* ».

407 Il était impensable pour moi de suivre l'exemple de la très chevronnée Secrétaire générale du théâtre Violette BELKADI, laquelle démissionna en 1997 du fait de l'empiétement constant de Dany MESGUICH sur ses prérogatives.

408 Soit 9 fois moins que convenu fin 1994/début 1995.

la réalisations de bandes vidéo pour un spectacle, et quelques menus documentaires[409], c'en était pourtant bel et bien fini à (La Métaphore) du travail créatif de tentatives de couplage des temporalités théâtrale et audiovisuelle[410].

C'est Daniel qui décida de ne pas rester une année de plus à la tête du théâtre comme le lui proposait le Ministère de la Culture. Il souhaitait à présent, m'avait-il confié à deux reprises en 1997, diriger soit Chaillot, soit l'Odéon, soit La Comédie Française, ou bien alors reprendre sa liberté. Les propositions du Ministère n'étant pas conformes à ses ambitions, Daniel décida de reprendre le chemin de la capitale. Son successeur Stuart SEIDE étant opposé à « l'enregistrement du théâtre », mon licenciement s'imposait très naturellement. J'avais quant à moi le sentiment d'avoir terminé ma mission.

Durant quelques années, servi par l'ambition d'un homme de théâtre de grand talent, j'ai bénéficié d'une liberté certaine au regard des exigences commerciales habituelles. En effet, selon les directives réitérées de Daniel MESGUICH de 1991 à 1994, et sauf à de rares exceptions, comme il me le répétait : « *on filme d'abord* » ; « *on filme tout ce qui nous intéresse* » sans nous préoccuper le moins du monde d'une quelconque diffusion. Daniel savait certes que cette façon de procéder est contraire aux usages de la profession tels que nous les connaissions dans notre pratique télévisuelle antérieure[411], mais nous avions tous deux l'illusion naïve de travailler pour la postérité...

Avec le recul, je regrette évidemment de ne pas avoir consacré une part conséquente de mes activités à une recherche normale de financement. Il aurait certes fallu aussi je renonce à mon objectif de départ, c'est à dire de vouloir « tout filmer », et que je parvienne à imposer cette orientation nouvelle.

Le Directeur administratif Patrice BARRET arrivé en janvier 1995 n'avait, lui, pas du tout la même façon de voir que Daniel et moi : pour lui, le pôle vidéo devait parvenir à s'autofinancer.

409 Notamment le travail sur deux « *Leçons de théâtre* » pédagogiques consacrées à *Bérénice* (interprétée par Sandy BOIZARD), sur le scénario et le tournage d'une troisième consacrée à Daniel MESGUICH et intitulée *Hamlet, l'acteur et son double* (montage non achevé en 1998 et à terminer peut-être d'ici quelques années dans un cadre universitaire), sur le spectacle *Quelques hommages à la voix de ma mère*, de Mathieu BÉNÉZET, sur l'adaptation et la présentation publique d'*Une vie Bouleversée* d'Etty HILLESUM.

410 Un jeune en contrat emploi solidarité Arnaud POUZIN fut engagé lors de la dernière saison pour la régie vidéo de chaque représentation du spectacle de Xavier MAUREL « *Quelques hommages à la voix de ma mère* » (dont j'avais effectué la réalisation vidéo), ainsi que pour faire face aux tâches nécessitées par la dissolution de (La Métaphore) : duplication d'archives, exposition rétrospective 91/98 multi-écrans, etc.

411 En tant qu'acteur, Daniel MESGUICH a beaucoup tourné pour la télévision et le cinéma. C'est, selon lui, un temps de désœuvrement tantôt agréable, tantôt stressant du fait des très longues périodes d'attente.

Je n'ai pas pris au sérieux ses propos qui contredisaient complètement ceux de MESGUICH. Pas une seule fois en effet de 1991 à 1998, une quelconque allusion à une nécessité d'autofinancement du pôle vidéo n'est sorti de la bouche de ce dernier. J'attribuais donc cette exigence à une « lubie passagère » et irréaliste de son subordonné fraîchement arrivé, en sous-estimant totalement l'influence grandissante de Patrice BARRET, professionnel méthodique et très expérimenté[412], sur Daniel, lequel en vint en quelques mois à lui accorder une confiance absolue pour les questions financières.

D'autre part, je ne me voyais pas arrêter de filmer pour jouer au directeur ou à l'assistant de production et de diffusion, surtout après les échecs réitérés auprès d'Arte pour *Titus Andronicus* et *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais).* C'était sans doute un tort. L'assistante administrative Valérie GAUTHIER a bien essayé au printemps 1995 de contacter les principales chaînes télévisuelles[413] à propos des enregistrements réalisés de *Bérénice* de RACINE. Dès le départ, j'avais clairement exprimé à Patrice BARRET toutes mes réserves quant à cette démarche, vouée à mon sens à l'échec pour plusieurs raisons[414]. Il n'y eut effectivement aucun résultat.

J'éprouvais aussi le besoin début 95 de « souffler un peu », et de prendre un peu de recul pour envisager la seconde « mi-temps » du pôle vidéo, car je venais de vivre 3 ans et demi très épuisants physiquement et nerveusement, en puisant profondément dans mes réserves. Daniel avait gagné la partie âprement disputée contre André GUITTIER soutenu par une grande partie du personnel de l'ex-*Salamandre*, l'heure était à la « réconciliation » et à la mise en place de nouveaux projets.

---

412 À la dissolution de (La Métaphore). Patrice BARRET avait décidé de rester en poste (il ne rejoignit le Théâtre National de Strasbourg qu'un an plus tard). Pour la suppression du pôle vidéo programmée par le futur Directeur du Théâtre du Nord, ce fut lui qui fut chargé par Start SEIDE et par Daniel d'organiser le transfert légal pour un « franc symbolique » du matériel vidéo du théâtre à *Image & métaphores.* Il était notamment prévu que je termine dans le cadre associatif le montage du documentaire « *Hamlet et son double* ». Mais après avoir fait estimer la valeur du matériel, Patrice BARRET réclama à l'association le montant de l'estimation, faute de quoi l'équipement serait vendu. La Présidente Carole MOREL et moi avions l'intention de réagir dans la presse, auprès du Conseil Général du Nord qui avait financé ce matériel, directement auprès de Stuart SEIDE... Daniel qui avait d'autres problèmes avec son ancien collaborateur nous demanda instamment de ne rien faire : sa passation de pouvoir avec Stuart SEIDE se devait, disait-il, d'être officiellement en tous points une réussite. Par amitié envers lui, nous nous sommes inclinés. Le matériel fut donc vendu au CRRAV (organisme régional) sans passer par l'« appel d'offres » usuel en ce type de circonstances.

413 Arte, France Télévisions, Paris-Première notamment.

414 Outre que les chaînes télévisuelles préfèrent toujours être associées à l'initiative des projets sur lesquels elles peuvent peser pour les harmoniser avec leur ligne éditoriale, je n'étais pas du tout satisfait pour plusieurs raisons de l'expérience « *Bérénice* » (enregistrement de l'intégralité des répétitions et du spectacle), laquelle n'avait pas tenu les promesses de celle *d'Ann Boleyn* l'année précédente.. Ce n'était donc pas avec ce projet que l'on pouvait intéresser une chaîne. Cf. chapitre 3.

Je voulais notamment constituer une seconde équipe de tournage légère pour prendre le temps de mieux travailler les projets, et mettre en chantier un documentaire de création sur Daniel, dans le but de parvenir à mieux comprendre les articulations de sa pensée et de ses créations, et d'offrir cette réflexion au public le plus large. Je partis en février une semaine sur mon temps de travail[415] en haute montagne, avec mon ordinateur portable, pour y réfléchir dans le calme, comme je l'avais fait 5 ans auparavant pour écrire un scénario documentaire sur le cinéaste Robert BRESSON. À mon retour, alors que j'étais particulièrement satisfait de la productivité de mon travail rédactionnel en altitude, Daniel comme son épouse Dany et Patrice BARRET m'ont instamment demandé de ne plus jamais renouveler ce type d'« absence professionnelle ». Celle-ci avait en effet suscité un grand nombre de jalousies au sein du théâtre. Les plaies « liées » au conflit passé étaient encore bien vivaces, et, comme je l'avais observé depuis 1991, il était beaucoup plus facile et moins risqué de libérer ses rancœurs et de s'en prendre à mon équipe et à moi, plutôt que directement à MESGUICH. Prendre un « recul » spatial ou temporel, pourtant perçu comme nécessaire, était dès lors rendu presque impossible.

La collaboration avec le CNED[416] pour le premier cédérom européen consacré au théâtre et réalisé par Claude HUSSON à partir des images des répétitions filmées de *Bérénice* par le pôle vidéo fut initiée quant à elle naturellement parce que Christian DEPAY, Directeur audiovisuel dans cet établissement à Poitiers, était un admirateur du travail et de la personnalité toute en reflets chatoyants de Daniel.

2.1.4.5. Quelques considérations d'ordre privé sur une relation psychologique complexe

En définitive, nous ne sommes que deux collaborateurs artistiques directs à être restés *en permanence* durant 7 ans aux côtés de Daniel MESGUICH et de son épouse : la créatrice des costumes Dominique LOUIS et moi-même[417]. Pour elle aussi ce fut une aventure « totale », une expérience riche, quoique extrêmement éprouvante. De mon côté, domine le sentiment d'avoir vécu plus de 20 ans en quelques années, d'avoir exploré intensément les deux versants positifs

415 En accolant cette période d'écriture « délocalisée » à une semaine de vacances que j'avais souhaité prendre.

416 Centre National d'Enseignement à Distance.

417 En pratique, et depuis 30 ans, il est frappant de constater que les collaborateurs artistiques de MESGUICH (dramaturges, assistants, comédiens, etc.) ne réussissent à travailler avec lui sur la durée que par intermittences. Comme il lui est peu aisé de construire des liens d'amitié véritablement fondés sur l'égalité, la réciprocité, et la gratuité, il reste un homme seul, protégé dans son noyau familial, et dont beaucoup de collaborateurs changent régulièrement.

et négatifs de « l'acharnement », en ayant eu surtout l'occasion au bout du compte de prendre conscience de mes faiblesses et de mes rigidités. Et aussi d'avoir réalisé, à certains moments, un excellent travail à même de servir, à un échelon très modeste, de préliminaires à la constitution d'une certaine forme de *mémoire* du théâtre.

J'avais contracté dès 1991 une véritable « passion » pour Daniel, sa rapidité et sa finesse de pensée exceptionnelles, ses capacités d'abstraction et de création en temps réel, sa puissance de travail. Toutes ses qualités m'inclinaient à l'admiration et à la confiance. D'autant qu'il m'avait fait à maintes reprises des promesses, des compliments qui m'allaient droit au cœur, en m'assurant de son amitié. De son côté, Daniel avait des preuves multiples de mes bons services, de ma compréhension de ses travaux, de ma loyauté et de ma sympathie, de ma créativité et de mon acharnement au travail, qui l'incitaient à poursuivre notre collaboration.

A un niveau d'organisation plus profond, nous nous retrouvions en co-résonance sur une stratégie commune : le goût du travail dans l'urgence, du « *toujours plus* », du « *réaliser l'impossible* », du « *tout faire* », « *pour avant-hier* », de la fuite de l'instant présent, et de la difficulté à s'arrêter[418]. Ces signes témoignaient de comportements qui se rejoignaient dans certaines conséquences fondamentales : une certaine crainte du monde extérieur, l'action (théâtrale) frénétique pour se sentir en sécurité, combinée de façon paradoxale avec le sentiment de l'impuissance de toute action à la base de toute action... *Hamlet*...[419]

Chez Daniel, cela se traduisait à la surface par ce besoin compulsif intense d'entretenir des rapports de séduction avec tout interlocuteur en dehors du cadre familial. De mon côté, les mêmes motivations se traduisaient par une certaine stratégie de soumission inconsciente .

Avec MESGUICH, tant au Conservatoire de Paris qu'à (La Métaphore), ma relation était la plupart du temps non publique. Il me consacrait de son temps en privé, à l'écart, seul à seul, dans un tête à tête intime. Jusqu'en 1996, nous discutions souvent philosophie et sciences[420]. Daniel m'écoutait généralement avec intérêt, quoique, de manière générale, il préférait les

418 Même dans son travail, Daniel a toujours eu du mal à terminer ses spectacles, à la fois pour la fiction scénique (*Boulevard du Boulevard* par exemple dont la difficulté à trouver une fin est elle même mise en scène) ou pour « la Première » de ses spectacles.

419 Je commençais moi-aussi à « *Tout voir en théâtre* », y compris ma relation avec Daniel. Le personnage d'*Hamlet* m'obsédait. « Hamlet-fils » est aussi « Hamlet-père » comme l'a noté Daniel BOUGNOUX : « Verticalement, *l'identification majeure est celle d'Hamlet à Claudius, principe même de son impuissance selon la magistrale association par Freud d'Hamlet à Œdipe : le coup qu'il doit porter passe à travers lui-même, sa propre épée le fend en deux et avec lui tous ses reflets comme le démontre la scène du casse-pipe final* ». [BOU 97] BOUGNOUX D., « L'acton spectrale », Colloque « *Hamlet ou le théâtre* en *soi* », (La Métaphore), 12 et 13 janvier 1997.

« vérités éternelles » de l'art et de la littérature, ou les jeux de mots intellectuellement brillants d'un LACAN, à celles toujours évolutives et provisoires de la science. Ensuite nos schémas intellectuels ont divergé, et un certain « refroidissement » s'est instauré entre nous.

Nous nous sommes revus 2 fois Daniel et moi depuis 1998. Dont la dernière en 2003 au Conservatoire. La boucle était bouclée. Je voyais Daniel pour la première fois de manière neutre, c'est à dire avec une réelle distanciation empathique, apte à me ressouvenir des (très) bons moments, et pouvant goûter comme par le passé et sans attachement à sa virtuosité conceptuelle exceptionnelle. Tout être humain, singulier par nature (donc non comparable), échappe toujours à l'image que l'on se construit de lui, même « distanciée ». Daniel MESGHICH est « inappropriable » et c'est très bien ainsi.

2.2. La captation et ses enjeux en termes de fidélité

2.2.0. Préambule

Après l'exposé du contexte humain si particulier lié à l'existence du pôle vidéo de (La Métaphore), il est maintenant possible d'aborder l'étude des divers regards audiovisuels expérimentés sur le théâtre, en examinant en premier la base de la pyramide, le « socle » des différents dispositifs mis en œuvre durant 7 ans.

2.2.1. Principe théorique

2.2.1.1. Champ théorique de la captation

Selon la définition générique que donne Le Petit Robert (version 1996), une trace est « *une empreinte ou suite d'empreintes, de marques, que laisse le passage d'un être ou d'un objet* ».

420 Dans le cadre de cette « connivence intellectuelle », j'ai par exemple été flatté en 1983 au Conservatoire de lui faire découvrir des auteurs comme Jean-Pierre DUPUY (*Ordres et Désordres*) ou Bernard D'ESPAGNAT et de lui souligner l'importance des deux premiers tomes de *La Méthode : La Nature de la Nature* et *La Vie de la Vie* d'Edgar MORIN déjà parus et dont la lecture m'avait passionné). Lectures qui me plaçaient par ailleurs au début des années 80 souvent en déphasage avec le contenu d'un certain nombre de cours universitaires sur le cinéma (par la suite, mes activités professionnelles ne m'ont guère laissé de temps pour la lecture).

Définition : Une trace vidéo *primaire* d'un spectacle, telle que je la définis, est un enregistrement effectué une unique fois dans les conditions du direct, sans préparation antérieure (absence de découpage), ni post-production ultérieure.

Intuitivement, elle pourrait sembler le dispositif « fidèle » par excéllence. La suite permettra de montrer qu'il n'en est pas tout à fait ainsi. En réalité, ses finalités sont multiples dans les faits, même s'il conviendrait en théorie de la cantonner dans une fonction d'archive fragmentaire du spectacle, à coupler avec d'autre sources (commentaires, mise en perspective, témoignages « en 1ère personne ») comme nous le verrons dans ce chapitre.

Sa principale variante, la trace vidéo *primaire raffinée* d'un spectacle, ajoute à cette définition un travail de post-production réduit.

Définition : Une trace vidéo *secondaire* d'un spectacle est un enregistrement direct d'une ou de plusieurs représentations avec préparation antérieure et une post-production ultérieure (montage, mixage) élaborée. Le concept de multicaptation à pluri-découpages qui sera examiné au chapitre 4 ressort également de cette catégorie.

Définition : Une trace *tertiaire* d'un spectacle n'est pas une captation. C'est un enregistrement différé, fragmentaire et « décentré » d'un spectacle, hors des conditions enactivement vécues de la représentation théâtrale. Le public en est exclu. C'est ce que l'on a l'habitude d'appeler recréation, ou plus récemment « film de théâtre »[421]. Sa finalité est tout à la fois spectaculaire dans le champ de l'audiovisuel et témoignage d'une fiction scénique théâtrale.

Comment enregistrer une trace vidéo *primaire* de qualité d'un spectacle ? Est-ce même possible ? Quels moyens techniques « raisonnables », c'est à dire « économiquement viables », existent aujourd'hui pour cela[422]? Quelles sont les questions à se poser lorsque l'on souhaite effectuer un enregistrement d'archives d'un spectacle ? À qui peut-il être utile ? Et pourquoi ? Quels sont les avantages et inconvénients d'un tel dispositif, sa pertinence intrinsèque ? Par

421 « *Mieux que* théâtre filmé, *expression ambiguë et souvent connotée péjorativement, le concept de* film de théâtre *qu'on lui préfère aujourd'hui désigne un régime spécifique de l'adaptation cinématographique, par lequel le film intègre tout en les recomposant certaines des caractéristiques scéniques du spectacle théâtral.* » D.Plassard, « Film de théâtre », in : *Dictionnaire International des Termes Littéraires ».*
Page internet http:/ditl.info/art/definition.php ?term=1839. consultée le 26/04/2004.

422 Il ne s'agit en aucun cas de prétendre décrire les dispositifs existants dans leurs innombrables variantes, mais bien plutôt de poser les « fondations » sur lesquelles viendront se compléter et s'enrichir en strates successives les dispositifs à « compatibilité ascendante » expérimentés à (La Métaphore).

rapport à qui et à quoi ? Et que se passe-t-il lorsque la trace *primaire* est diffusée en temps réel sur grand écran au public présent dans la salle même de spectacle ? En quoi cette écriture audiovisuelle qui vient se superposer, coexister et se juxtaposer à l'écriture théâtrale, modifie-t-elle cette dernière ? Comment donc ces deux écritures s'organisent-elles au sein de l'autopoïèse théâtrale d'un moment : en symbiose, en conflit ou en compétition mouvante ?

De manière plus générale, comment créer « l'image-disque » (interprétée, orientée, imaginée, limitée...) tout à la fois la plus riche et la plus exacte possible de l'acte théâtral défini comme processus dans sa radicale singularité, dans son irréductible « noyau de nuit » ? « L'image-disque » la plus pertinente susceptible, en l'absence totale de post-production, d'être diffusée en « temps réel » à des spectateurs cognitifs (isolés chez eux ou groupés devant un écran) qui ne peuvent plus rétroagir sur le spectacle ?

De manière localisée, « l'archivage » systématique du répertoire théâtral à faible coût et sans réelle préparation tel que je l'ai « compulsivement » pratiqué à (La Métaphore) durant sept ans a-t-il un sens ? Cette « mémoire » théâtrale est-elle **fidèle,** c'est à dire *recréatrice*, ou traîtresse, c'est à dire *conservatrice* ? Si l'on veut éviter toute opposition tranchée, et que l'on cherche plutôt à raisonner en terme de complémentarité dynamique (d'un « méta-point de vue » qui intégre les contradictions bipolaires), selon quels degrés entre l'une et l'autre ? La « trahison » n'est-elle pas alors de fait un élément constitutif parfaitement inévitable ? Ne faut-il pas alors mieux toujours parler de « trahison la plus fidèle possible » comme proposé lors du chapitre précédent ?

Voici quelques-unes des questions qui accompagnent ce chapitre et auxquelles je vais tenter d'apporter quelques réponses préalablement nourries par l'expérience et structurées par la réflexion.

2.2.1.2. Action théâtrale et représentation

Il est significatif que le mot « représentation » puisse être utilisé indifféremment en Occident pour désigner tout à la fois le processus d'autopoïèse théâtrale, la seule fiction scénique qui n'en est qu'un fragment, et l'œuvre audiovisuelle fixée sur support chimique, magnétique ou électronique. Il y a bien évidemment de la représentation dans l'action théâtrale mais elle n'est que *secondaire*: « *on peut dire que les pratiques du spectacle vivant correspondent à une*

physique de l'imaginaire, ou même une biologique de l'imaginaire, au sens fort du terme, il y a bios : la vie, *et* logique : l'organisation »[423]. La « représentation » constitue *l'écume* déterminée et totalement dépendante de l'échange et de la coordination mutuelle hyper-complexe de deux groupes d'humains (acteurs et spectateurs) au fonctionnement cognitif dynamique et tout aussi actif dans le cadre d'un dispositif de communication aux règles acceptées. Il ne faut en effet jamais oublier qu'a chaque instant, sur scène et dans la salle, en chacun des participants, et dans un ballet d'une complexité organisationnelle inouïe, *« des millions de messages nerveux sont expédiés, à chaque seconde, des organes des sens au cerveau, du cerveau aux muscles, du cœur au foie, du foie à la moelle épinière, de la moelle au cerveau, etc. Des centaines de milliers d'hormones voguent dans le sang, tandis qu'un nombre incalculable d'autres messages s'échangent en direct entre les tissus ou se déplacent en leur sein. 10 000 kms de « câbles », les fibres nerveuses incluses dans les nerfs, sont nécessaires pour transmettre les informations, et l'on dénombre, pour le seul cerveau, 10 millions de milliards de connexions nerveuses entre 1 000 milliards de cellules nerveuses »*[GIO 99][424].

Contrairement à la représentation « secondaire » dans l'action théâtrale, la représentation cinématographique ou vidéographique est par contre *primaire* et dominante : elle concerne exclusivement « le petit cinéma intérieur » de son ou de ses spectateurs. De manière encore plus évidente que le théâtre, elle catalyse les énergies psychiques vibratoires du spectateur sous l'induction de l'intentionnalité dynamique et concentrée d'un ou de plusieurs « auteurs » à des niveaux d'intervention variés (scénariste, metteur en scène, ET acteurs). Il faut concevoir un film comme résultante émergente, et donc *surprenante*, d'un réseau d'intentionnalités enchevêtrées de différentes intensités. Dans le cas de figure d'une pluralité de spectateurs, cas le plus fréquent, s'ajoute une communication synchronique collective et plus ou moins consciente, dans « *l'être-là* », le faire-face immédiat, le travail cognitif considérable de milliseconde en milliseconde des assemblées neuronales qui produisent les micro-mondes de chacun, son écoute particulière, « référencée » par la médiation filmique acceptée de valeurs partagées.

423 [PRA 99] PRADIER J.M., « La perception ethnoscénologique », propos recueillis par BERTELLI F., in : *Les Périphériques vous parlent,* n°12, été 1999, pages 26-35. Cf. aussi, par exemple, le point de vue « exclusif » du metteur en scène Jerzy GROTOWSKI : « *on dit qu'un spectacle est image et métaphore. Sur ce point j'ai quelques certitudes. Je sais que ce n'est pas vrai ; je sais qu'il s'agit d'une action réelle* ». [GRO 89] GROTOWSKI J., « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe,* n° 726, octobre 1989, page 14. Ou encore, dans [PRA 97] PRADIER J.M., Op.cit., page 65 : « *nous sommes aujourd'hui intellectuellement prisonniers de cette « idéologie de représentation »- écrit avec pertinence Florence Dupont – et nous avons du mal à imaginer un théâtre qui lui serait étranger* ».

424 [GIO 99] GIORDAN A., *Mon corps, la première merveille du monde*, Editions Jean-Claude Lattès, 1999, page 31.

Le cinéma est lié par essence à l'abstraction dans son dispositif bipolaire, fruit heureux d'une science occidentale qui à un moment précoce de son histoire a accompli un effort d'objectivation tourné vers l'extérieur inouï, en créant une scission conceptuelle certes illusoire mais très fructueuse, entre sujet et objet, observateur et observé. Aujourd'hui, dans une nouvelle phase scientifique, les sciences commencent à redécouvrir notamment que les deux pôles sont indissociables[425], qu'ils se co-déterminent mutuellement en permanence selon des dispositifs complexes, et que leur organisation multi-relationnelle est primordiale. Le travail d'articulation du nouveau paradigme avec l'ancien est à l'œuvre. Il devient de plus en plus pressant face aux enjeux multiples liés à l'accroissement vertigineux de nos pouvoirs sur l'environnement dans une compréhension tronquée qui ignore toute prise de conscience « éco-logique » réelle du monde et des êtres.

2.2.2. Dispositif de captation

2.2.2.1. Délimitation du champ de la réflexion

Il paraît couler de source que filmer le théâtre, c'est filmer le processus de *médiation théâtrale*, donc tout autant ce qui se passe sur scène que ce qui a lieu dans la salle. La captation, terme générique regroupant dans les faits des pratiques multiples, répond par nature à cette exigence.

Enregistrer un spectacle en direct avec les contraintes du temps réel, c'est-à-dire avant tout en asservissant la temporalité audiovisuelle à celle du théâtre, crée de fait d'immenses contraintes.

425 Cf.chapitre 1.

Il convient d'ouvrir ici une courte parenthèse pour préciser que certains spectacles, au sein desquels peut être proposé notamment un parcours ambulatoire pour chaque spectateur, telle la pièce hypertextuelle et interactive *Bifurcations étranges* proposée par Sylvie LELEU-MERVIEL et Jean-Marc LAUBIN au Phénix de Valenciennes en 2002[426], ne sont pas transposables dans le cadre d'une captation classique et nécessitent la création d'un dispositif spécifique onéreux qui leur est propre. Je ne traiterai pas ici de ces formes atypiques mais oh combien intéressantes d'hypertextualité, qui ne reflètent pas la pratique d'usage de l'art théâtral et de ses possibles « captations » en ce début de XXIème siècle.

Je me limiterai aussi dans le cadre de cette thèse au seul traitement du dispositif scénique dominant occidental et « illusionniste » dit « à l'italienne »[427], tel que je l'ai expérimenté au Théâtre National de Lille. Les dispositifs à géométrie variable tout comme les espaces de jeu circulaires ou pluriels nécessitent à mon sens une réflexion théorique spécifique et approfondie tant dans le champ théâtral que dans celui de l'audiovisuel, et des dispositifs spécifiques. Par souci de cohérence, j'ai préféré me limiter dans ce travail aux pratiques et techniques dont j'ai une expérience vécue.

2.2.2.2. Points forts essentiels du dispositif

2.2.2.2.1. Descriptif des caractéristiques principales

Je prendrai comme objet d'étude l'exemple le plus courant d'une configuration d'enregistrement à 3 caméras fixes (deux latérales et une centrale plus reculée) avec un couple

426 [LEL 01] LELEU-MERVIEL S., « Nouvelles écritures de théâtre », in : *Document numérique.* Volume 5 – n°1-2/2001, Éditions Hermès Science Publications, pages 33-82.

427 Lequel présente une séparation tranchée scène/salle via le « 4ème mur », cette matérialisation invisible de la coupure sémiotique qui sépare et relie acteurs et spectateurs cognitifs.155. La scène à l'italienne a été imaginée par l'architecte italien Nicola SABBATINI de telle manière que la scène devienne un lieu fermé, « *une sorte de boîte à illusions contemplée à distance par le spectateur* » [ROU 91, p.155]. *Sa topologie se distingue tout particulièrement du théâtre en rond, lequel « favorise un contact privilégié entre spectateur et comédien. En outre, comme le dit André Villiers (La scène centrale, 1977), la structure du lieu théâtral transforme ce type de salle de spectacle en (...) une chambre de chauffe des émotions, par son architecture à plan circulaire, parce que les spectateurs y sont plus nombreux, plus rapprochés les uns des autres que partout ailleurs pour une même superficie, parce que la densité des relations humaines y est plus forte ».* [ROU 91] ROUX R., *Le théâtre Arena (São Paulo 1953-1977). Du « théâtre en rond » au « théâtre populaire », Éditions* Université de Provence, 1991, page 135.

de micros cardioïde de haute sensibilité, dispositif technique basique d'un rapport qualité-prix imbattable, et qui connaît de nos jours un succès grandissant[428].

Parmi ses principaux avantages bien connus, de nature artistique et économique, on peut observer tout à la fois :

- une transposition d'excellente qualité des codes verbaux (phonologique, sémantique, syntaxique) et des rythmes sonores de la temporalité théâtrale inclus dans le spectacle, (ce qui se traduit par une bonne intelligibilité de l'histoire, du contenu narratif, de la trame du récit tout autant que du discours de la mise en scène, de l'énoncé et de l'énonciation),

- une transposition de qualité variable des codes non verbaux : relativement faussée pour la proxémique en de nombreuses situations (bien que celle-ci soit dans la plupart des cas recomposée de manière arbitraire, quoique structurée et cohérente, par les processus cognitifs du spectateur dans le couplage avec le film), relativement satisfaisante pour la kinésique dans de bonnes conditions - exceptionnelle en ce qui concerne la capture des regards,

- une transposition de qualité variable pour les codes anthropologiques, liée à la pertinence des cadres et des commutations,

- une transposition approximative mais satisfaisante pour la plupart des usages de nombreux codes non spécifiques, en particulier ceux liés à la représentation analogique (costumes, décors, etc.),

- un excellent rendu des multiples interactions « discrètes », énergétiques et synchroniques scène-salle[429].

428 Du fait notamment d'une mutation technologique inexorable des pratiques audiovisuelles de l'analogique vers le digital qui fait chuter les prix, malgré les efforts acharnés et constants des constructeurs, via une surenchère technologique permanente, pour maintenir à tout prix la segmentation des marchés (grand-public d'un côté, professionnel de l'autre) et leur marge bénéficiaire. Certains effets numériques qui ne pouvaient être réalisés que sur une machine à plus de 300 000 F en 1986 sont aujourd'hui, 18 ans plus tard, intégrés d'office dans un modeste caméscope à 3 000 F !

429 Celles-ci sont encore très mal connues. Cf. chapitre 1. Plus généralement, selon Yves WINKIN [WIN 81, p.23], « *le terme de code* [en ce qui concerne le comportement humain] *est ambigu et doit ici être entendu au sens très mou de " corps de règles "* ». La notion de « rythmes » semble parallèlement très fructueuse pour cerner les interactions en jeu.

Flux d'images multiples mélangés selon un rythme de commutation plus ou moins sensible et savant et dont la temporalité virtuelle génère, outre un plus grand rendu de certains détails, une multitude d'informations signifiantes nouvelles sur le spectacle.

Types de codes	Codes verbaux	Codes non verbaux	Codes anthropologiques	Codes non spécifiques	« Codes » synchroniques
Qualité de transcodage	+++	++++-	+-	+	++

Tableau 5 : transposition des codes théâtraux dans un dispositif de captation classique (sur une échelle de – à ++++)

On note aussi :

- une myriade d'informations signifiantes nouvelles sur le spectacle, créée en particulier par « l'effet de loupe » des plans rapprochés sur les visages et par le rythme de commutation des flux d'images à travers différents cadrages ;
- une durée extrêmement réduite de tournage, qui épouse celle du spectacle théâtral ;
- un dispositif normatif reproductible, applicable à la plupart des spectacles occidentaux ;
- un coût « raisonnable » et en baisse constante ;
- un rendu visuel et sonore immédiat, diffusable à la vitesse de la lumière, en direct perceptif, sans nécessité impérative de postproduction ;
- l'éventualité, parfois bien commode, d'une absence totale de préparation artistique et de point de vue particulier sur le spectacle...

2.2.2.2.2. L'espace visuel fragmenté de l'attente et du désir

En ce qui concerne le niveau des axes de prises de vue, la captation audiovisuelle disjoint la position imaginaire idéale du spectateur dans la salle, qui est majoritairement celle du metteur en scène, au centre, souvent vers la 10ème rangée de fauteuils en partant de l'avant-scène dans une salle de taille moyenne en amphithéâtre, en ce qui concerne ma propre expérience[430]. Il ne

430 Même si tout metteur en scène de théâtre prend bien soin de se déplacer plus ou moins longtemps dans l'espace dévolu au public pour observer la scène de différents points de vue, notamment de ceux qui ne sont pas physiquement considérés comme « privilégiés ».

peut y avoir que très rarement une caméra à cet emplacement privilégié réservé au public[431]. Le dispositif de captation dissocie donc la vision du metteur en scène, la fragmente et la démultiplie, pour que le regard du téléspectateur cognitif puisse ultérieurement habiter « l'écart vide » entre les différentes caméras. La pluralité d'instruments de prises de vues représente aussi une tentative de plus pour récréer la troisième dimension en suppléant à son absence par le nombre de « regards » dirigés sur la scène.

L'accroissement d'informations sur le spectacle induit par la conduite dynamique du dispositif de captation est à même de recréer une modélisation d'apparence analogique plus ou moins pertinente, c'est-à-dire cohérente et possible, de l'original selon le degré de compréhension sensible du réalisateur. La **fidélité** au spectacle ne tient pas à la représentation à l'identique ou analogique. Elle est celle qui préserve l'information, c'est-à-dire l'effet produit sur le spectateur cognitif. Comme l'écrit fort justement la scénographe et réalisatrice Liliana ALEXANDRESCU [ALE 95]: « *Dans la pratique d'un enregistrement en vidéo, cependant, l'espace de jeu n'est qu'à de rares moments le tableau d'ensemble d'un décor aux personnages animés. Au contraire, la caméra, par ses déplacements, par la succession et l'alternance de plans différents (plan large, gros plan, zoom, etc.), explore, fouille l'environnement scénique, s'accroche à un détail, ignore un autre, en rassemblant pièce par pièce et en ordonnant petit à petit les morceaux de ce puzzle. Il s'ensuit le caractère fragmentaire de l'image scénique filmée, progressivement reconstituée au gré du tournage. Il s'ensuit aussi le caractère imaginaire, la désincarnation de l'espace scénique en vidéo : il ne contient plus les comédiens, il est porté, présenté et modifié à chaque pas par les acteurs et leurs trajectoires, et par l'expérience spatiale a priori des spectateurs de la vidéo. Le spectacle devient une somme de fragments visuels, de choix opérés à l'intérieur du théâtral. La simultanéité de certaines actions scéniques est remplacée par leur alternance, on aboutit à la continuité finale par une suite de ruptures (d'images, de cadrage, de points de repère)* »[432].

431 Placer une caméra dans cette zone privilégiée supposerait de sacrifier un grand nombre de fauteuils « stratégiques », du fait de la place qu'occupe une caméra et un cadreur, et de la gène qu'ils occasionnent dans le champs de vision de nombreux spectateurs. Pour filmer, effectuer un panoramique, cadrer un acteur au sol à l'avant-scène, il faut surplomber la rangée de spectateurs devant la caméra, ce qui ne peut être du goût des spectateurs sur plusieurs rangées de fauteuils derrière la caméra...

432 ALEXANDRESCU L. *« Pourquoi et comment ? »* Actes du 20ème Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle à Anvers du 4 au 7/09/94. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle, Anvers, 1995, pages 80-82.
URL: http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_23.html

Ce processus « génératif » serait sans reproches s'il n'était contrecarré dans sa dynamique expérientielle par l'asservissement de la temporalité audiovisuelle à son homologie théâtrale qui tend à l'étouffer, qui l'empêche de déployer ses potentialités naturelles comme nous le verrons bientôt. Cette dictature de l'instant conduit à une absence de recul, à une difficulté de distanciation et de mise en œuvre de la pensée créative réfléchie, tout autant qu'à d'innombrables impossibilités techniques.

Il est cependant beaucoup plus facile de « massacrer » un événement théâtral par un rythme de commutation des plans dissonant au regard de l'organisation vibratoire interne et dynamique du spectacle (à ne pas confondre avec un rythme apparemment chaotique de concaténation des plans pour transposer un présupposé particulier de mise en scène théâtrale) qu'au contraire de palier par un juste accord aux potentialités du spectacle diverses faiblesses de jeu, de mise en scène, ou de construction dramaturgique.

Par ailleurs, les effets produits par une représentation en plan moyen du corps des pieds à la tête ne sont évidemment pas les mêmes que ceux « extraits » d'une représentation en gros plan, lesquels incluent toujours par le jeu des mécanismes cognitifs du spectateur, une reconstruction mentale automatique, instantanée et inconsciente du reste du corps, que celui-ci ait été ou non déjà vu. C'est globalement l'inverse qui se produit sur scène, le cerveau du spectateur (comme machine à toujours interpréter et créer du sens) reconstruisant dans sa conscience, et selon une échelle spatiale des plans qui lui est propre, des représentations des expressions du visage des acteurs, cela par le jeu oscillant des schémas neuronaux de co-résonance associés à ces expressions.

« L'effet de loupe » induit par les possibilités techniques du dispositif de captation, en l'occurrence la puissance optique de zoom des objectifs des caméras (c'est-à-dire le *mouvement* synchronisé des lentilles internes), se révèle primordial, car il conduit le téléspectateur cognitif à créer de nouvelles significations, non émergentes dans la salle du fait de l'éloignement plus ou moins grand des spectateurs. Se rapprochant des visages, les caméras peuvent se faire microscopes, et venir scruter, lorsque l'action n'est pas trop rapide, les traces les plus infimes des sentiments sur les visages. Exploration passionnante s'il en est, placée sous le signe de l'illusion. Potentialités aussi d'une « micro-proxémique » pour le spectateur, avec émergences de nouveaux niveaux sémantiques. La possibilité d'effectuer des gros plans, de rentrer

virtuellement dans la sphère intime - donc normalement « interdite » - des personnages est l'un des points forts de l'audiovisuel et de la captation. Un spectateur de théâtre en fond de salle, ou même au milieu, n'aura jamais la même précision clinique de détail.

2.2.2.2.3. Le champ sonore unificateur

Il reste néanmoins que la prise de son, qui reproduit une image sonore globale du spectacle sans choisir uniquement tel ou tel autre personnage, ou telle ou telle action au détriment de tous les autres, permet à la captation de présenter au spectateur un flux audiovisuel relativement cohérent et unifié. Tel acteur dont la réplique n'aura pas été accompagnée par une image, donc en « hors-champ », sera aisément et profondément « imaginé » par le spectateur cognitif, tant est analogiquement troublant et puissant le mirage auditif généré par le dispositif audiovisuel. Que d'inducteurs de résonances immédiates, directes et profondes pour le jeu oscillant des assemblées neuronales, et que d'informations multiples transmises à tout le complexe vibratoire somato-émotionnel dans une simple voix, par le rythme du phrasé, le timbre, la modulation, en sus du contenu sémantique...

Beaucoup plus qu'au cinéma, le flux sonore ininterrompu dans ses mélodies comme dans ses silences contribue donc fortement à l'unité et à l'ancrage de la captation audiovisuelle. Il en est le lien, et même le support qui permet aux images parfois chaotiques de former une suite cohérente. On peut écouter une captation en fermant les yeux, on ne peut la regarder plus de quelques instants en coupant le son. Dans un tout autre domaine, les dramatiques diffusées à la radio sont parfois extraordinaires, et susceptibles de marquer l'auditeur en profondeur plus que n'importe quelle dramatique télévisuelle.

2.2.2.3. *Limitations inhérentes à la captation : le réalisateur esclave du metteur en scène*

Il convient maintenant de nous interroger sur les insuffisances criantes de ce dispositif usuel à 3, 4, 7 ou X caméras, sur les principales contraintes qui, sous couvert de reproduction fidèle, finissent par dessiner une esthétique normalisée, formatée, dégradée, réductrice... très en vogue, notamment à la télévision. Cela via un processus de transcodage de l'œuvre qui conduit en pente naturelle à la prépondérance des pertes sur les gains sémantiques.

2.2.2.3.1. Asservissement au temps du spectacle (I)

Le fait capital, c'est que le réalisateur de captation n'est pas le chef d'orchestre du tempo du spectacle : son dispositif est totalement subordonné à la temporalité unique entre toutes de l'autopoïèse théâtrale d'un soir[433].

Filmant en temps réel, il doit « s'adapter » comme il le peut. Ce qui le conduit, « faute de temps », à fonctionner très souvent dans l'urgence, « en service minimum »... C'est que ses pouvoirs habituels d'écriture, liés à l'utilisation et à la maîtrise capitale de l'échelle temporelle et dont découle la puissance de modélisation des codes audiovisuels, ne peuvent que très imparfaitement se déployer dans le temps réel du spectacle vivant.

Par exemple au niveau visuel, sous-jacent à l'espace-temps virtuel construit par le film, les panoramiques, les travellings, les champs/contrechamps fixes créent toujours leur propre micro-temporalité, tout comme ils créent leur propre micro-espace. Manipuler ce continuum spatio-temporel à des fins signifiantes nécessite un temps bien réel qui ne peut s'aligner sur celui du spectacle qu'au prix d'un réductionnisme considérable de ses potentialités.

Il ne peut non plus remodeler les formes de la diégèse théâtrale. Certes, si par exemple, un présupposé de l'énonciation suppose des changements de décors exprimés par la mise en scène dans des « temps morts conventionnels », il lui sera généralement possible de les supprimer dans une phase de post-production éventuelle.

Mais au sein même de la clôture informationnelle de la fiction scénique, si un personnage assis à l'idée d'ouvrir une porte, au théâtre, l'acteur doit comme dans la vie d'abord décroiser les jambes, se lever et marcher en direction de la porte pour finalement l'ouvrir. La captation sera obligée d'épouser ce mouvement biologique, alors qu'au cinéma, de par le libre jeu des codes narratifs, il est souvent naturel de filmer dans les cadrages adéquats l'acteur assis, et l'acteur ouvrant la porte et d'enchaîner ces deux plans au montage dans un rythme rapide qui épouse le mouvement des pensées.

Le jeu virtuel de la compression et de l'accélération du temps, si familier de la pensée humaine toujours « distancée » de l'incarnation, est décodée par le spectateur cognitif en

433 Contrairement au cinéma : « *Quel est l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter dans le temps* ». [TAR 89] Tarkovski A., *Le Temps scellé*, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989, page 61.

référence aux traces personnelles dynamiquement mémorisées du guidage perceptif de ses actions dans un monde représenté inséparable de ses capacité sensori-motrices. L'art de l'ellipse, si crucial au cinéma représentationnel et à son spectateur, est donc interdit au réalisateur de captation.

2.2.2.3.2. L'asservissement aux lumières du spectacle

Ensuite, notre réalisateur ne peut éclairer les acteurs *plan après plan,* et « sculpter » minutieusement chaque visage par la lumière comme au cinéma[434].

Par conséquent, le réalisateur découvre généralement avec appréhension les lumières[435] d'un spectacle telles que les a conçues le metteur en scène : celles-ci vont-elles être compatibles avec son dispositif d'enregistrement vidéo ? L'œil humain reste toujours très différent et plus sensible que les capteurs CCD des caméras[436], et les créateurs de lumières scéniques jouent souvent avec de multiples effets, dont les pénombres savamment dosées, très mal rendues par les capteurs. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres : on peut tout aussi bien citer les températures de couleur simultanément variables. Ainsi d'un effet visuel intégrant le flux lumineux d'un projecteur HMI (lumière « froide » puissante) qui monte en intensité progressivement, alors que simultanément quelques projecteurs « PAR 36 » (lumières « chaudes ») groupées sur gradateurs s'estompent lentement. Le rendu en un seul plan de cette situation visuelle est actuellement impossible lors d'une captation « en lumières non corrigées » pour la vidéo.

Quant à la plage étendue des valeurs moyennes du contraste d'un éclairage, si l'on retient la pratique courante de « corriger » et « d'adapter » les lumières pour le dispositif vidéo, c'est le public dans la salle qui en fait obligatoirement les frais à des degrés divers. Il est impossible de filmer simultanément, c'est-à-dire dans le même cadre, un acteur éclairé principalement par une « douche » (projecteur situé juste au-dessus de sa tête) qui dialogue avec un autre moins éclairé.

434 Voir par exemple le travail de Joseph von STERNBERG et de son chef opérateur LEE GARMES sur les plans de visage de Marlène DIETRICH dans *Shangai Express* (1934) ou *L'Impératrice rouge* (1935), de Ingmar BERGMAN avec Sven NYKVIST dans *Persona* (1967), de Jean COCTEAU avec Henri ALEKAN dans *La Belle et la Bête* (1946), d'ANTONIONI avec Carlo Di PALMA dans *Le Désert Rouge* (1964), d'Eric ROHMER et de Nestor ALMENDROS dans *Le genou de Claire* (1970)... comme celui de la quasi-totalité des grands cinéastes et de leur opérateur lumière. À remarquer que le noir et blanc semblerait autoriser paradoxalement une marge de création abstraite plus importante que la couleur quasiment impossible à maîtriser de fait dans toutes ses composantes sensibles.

435 Tout comme le maquillage des acteurs dont la subtilité artistique théâtrale peut se retrouver détruite en vidéo.

436 Même si la sensibilité de ceux-ci s'est accrue de manière considérable : de trois valeurs de diaphragme en moyenne depuis 10 ans, ce qui permet aujourd'hui d'enregistrer la quasi-totalité des spectacles dans des conditions minimum de « visibilité ».

Même si ce dernier est parfaitement visible du public dans la salle, il sera soit « noir » à l'écran, car il aura été immédiatement nécessaire de fermer le diaphragme de la caméra pour ne pas surexposer le premier acteur, soit correctement exposé au détriment de son premier partenaire en « tache blanche ». Il convient donc dans cette situation de « fractionner » la scène, ce qui bien sûr rend inexploitable l'utilisation de tout plan large durant la durée de l'effet[437].

2.2.2.3.3. Asservissement à la topologie spatiale du spectacle (salle incluse)

Par ailleurs, le réalisateur de captation ne peut cadrer les acteurs plan après plan tout à la fois selon l'axe idéal et selon la distance idéale... Il lui faut travailler à une échelle beaucoup plus générale, infiniment moins minutieuse et graduée qu'au cinéma. Travailler majoritairement dans une logique de flux plutôt que de fragments. Du point de vue du tressage des codes audiovisuels liés à l'image, c'est une limitation considérable. Sa vision doit s'adapter aux contraintes spécifiques de la scénographie, de la salle et du public. Délicat sinon impossible aujourd'hui, par exemple, de placer ses caméras « dans » le spectacle...

Autre limitation préjudiciable, il ne peut adapter le jeu et les déplacements des acteurs à l'emplacement des appareils de prises de vue. Il n'a donc qu'un contrôle imparfait et grossier sur certains codes techniques à degré de spécificité élevé, tel celui qui règle le rapport entre profondeur de champ et focale du zoom de l'objectif : l'appréciation des distances réelles au sein du référent scénique est faussée et l'alternance de plusieurs micros « espace/temps » hétérogènes liée à chaque commutation électronique n'est que très imparfaitement maîtrisée en temps réel. Conclusion : il est donc de fait malaisé de recréer un macro « espace-temps » audiovisuel intentionnel de type cinématographique, cohérent et maîtrisé, de la scène sous tous les axes et à toutes les focales... D'autant que, comme l'exprime parfaitement Raoul RUIZ, quand on filme un spectacle il est « *impossible de ne pas faire éclater l'unité de lieu. Au cinéma, il n'y a jamais d'unité de lieu, puisque le moindre changement d'axe implique un changement total de lieu, et même un changement d'univers, un changement des lois qui commandent cet univers...* » [RUI 83][438] .

Il n'a aussi qu'un contrôle restreint et imprécis sur le code d'une profondeur de champ pourtant hautement signifiante : difficile par exemple de demander « plus de lumière » pour

437 Effet qui peut parfois durer une dizaine de minutes et se reproduire plusieurs fois dans un spectacle, contrariant ainsi notablement le cours de la captation audiovisuelle.

438 [RUI 83] RUIZ R., « Théâtre filmé, Raoul Ruiz parle de Bérénice », *Théâtre public*, n° 52-53, juillet-oct. 1983, page 59.

accroître la profondeur de champ, au détriment systématique de la vision d'ensemble des spectateurs dans la salle !

Même si un travail de script (analyse du spectacle, modélisation prévisionnelle via le découpage) a été effectué, pour une retransmission en direct par exemple, se pose invariablement le problème central de la non-correspondance généralisée entre l'échelle de vision du spectateur cognitif immergé dans le flux du spectacle et celle de sa transposition « aplatie » en deux dimensions et surtout en taille généralement réduite, en éliminant une grande quantité de données immédiatement signifiantes, sans que cette perte puisse se trouver aisément neutralisée par un gain suffisant de nouvelles donnéespertinentes.

Cela étant, en définitive, dans une captation, les caméras ne sont -et ne seront- jamais exactement à la bonne place dans les trois dimensions de l'espace, sauf hasard sympathique : elles n'ont en aucun cas la mobilité psychologique du couple œil/cerveau ; elles proposent « dogmatiquement » une tranche appauvrie de réalité et la rendent comme la seule possible[439].

Je me suis d'ailleurs souvent étonné de l'extrême tolérance du téléspectateur cognitif (ou de sa faible exigence), acceptant sans broncher tout à la fois les conventions internes du spectacle théâtral liées à une autopoïèse théâtrale dont il est irrémédiablement séparé[440], et celles réductrices et trompeuses d'un langage audiovisuel appauvri, « en service minimum ».

L'objet audiovisuel qui en résulte la plupart du temps est similaire à une prothèse rudimentaire parfois brillante, laquelle n'a évidemment que très peu à voir avec la mobilité vivante du « membre-théâtre » qu'elle remplace... Le rendu final de la beauté formelle d'une scène dans le cadre d'une *trace* à trois caméras peut par exemple se trouver totalement occulté, comme disparu « sans laisser la moindre *trace* » ! Et, beaucoup plus grave encore, nous y reviendrons, sans aucun indice permettant à un œil averti de soupçonner une quelconque occultation.

Enfin, le réalisateur est « déporté » de la salle. Cette délocalisation non choisie rend son travail beaucoup plus abstrait. Son corps ne bénéficie plus directement des énergies de la scène et de la salle. Souvent, il n'a même aucune vue directe sur le plateau. Sa situation est bien

439 Selon la formule du cinéaste Daniel ABSILE : « *un opérateur est un homme borgne dont l'œil unique est affecté d'une œillère* ». [DUR 74] DURAND P. « *L'acteur et la caméra* », Éditions techniques européennes, page 259.)

440 Excepté en cas de direct avec projection vidéo sur le même emplacement, les spectateurs ayant simultanément accès au spectacle et à sa représentation sur écran.

différente de celle de son confrère spécialisé par exemple dans l'enregistrement de concerts de rock, et situé généralement dans le dernier tiers de la salle. Dans ce cas précis, les indications verbales de ce dernier aux cadreurs -via un système d'intercom approprié- sont couvertes pour le public par la musique, ce qui n'est bien sûr pas le cas au théâtre. Tout le corps du réalisateur peut alors vibrer avec la salle sur la musique, ce qui facilite le choix des bons rythmes et micro-rythmes de commutation des plans.

2.2.2.3.4. Asservissement au temps du spectacle (II)

Le réalisateur n'a de même qu'un contrôle réduit sur l'échelle des plans : en sus des limites techniques de la plage focale des objectifs. Tout se joue « en direct », si vite que de nombreux plans dont la création nécessiterait de multiples répétitions et une longue préparation au cinéma deviennent évidemment impossibles ; ici, c'est toujours la première prise qui doit être la bonne.

Cette exigence impérative dans la constitution des flux visuels a pour conséquence pratique l'incitation à fortement « limiter les risques », à « cadrer large », notamment en évitant les « gros plans au lointain à fond de zoom et à pleine ouverture sur des sujets en mouvement », source d'une mise au point manuelle extrêmement délicate[441]...

De plus, en l'absence éventuelle d'un travail de script préalable long et minutieux, et qui consiste principalement à noter tous les déplacements, tous les effets, adopter un point de vue, un « projet » sur le spectacle matérialisé par un découpage..., l'incertitude plus ou moins importante qui en découle quant à l'action théâtrale à venir l'instant suivant incite là aussi à « limiter les risques ». C'est-à-dire à adopter une vision prudente, fortement dégradée et donc peu créative du spectacle.

L'usage a façonné une technique de découpage de l'espace en direct par « caméras croisées ». La caméra côté cour filme de manière générale l'espace scénique côté jardin, et la caméra jardin l'espace scénique côté cour. La caméra centrale si elle existe jouit d'une plus grande liberté angulaire, et celle placée en fond de salle en plan large peut assurer « la position

441 Cela dans le cadre de l'idéologie occidentale dominante de la « *transparence* » audiovisuelle. Idéologie qui s'appuie elle-même sur une conception figée et « paresseuse » de la réalité. D'autres paradigmes sont parfaitement envisageables, lesquels présupposent une transformation radicale de notre regard par une déconstruction de certains de nos schèmes cognitifs dominants : « *Au spectateur, il est donc demandé d'abord de se défaire de ce que les structures sociales ont enraciné en lui : un mode de vision déterminé du réel que l'œuvre d'art devrait reproduire* ». [JOS 82] JOST F., « Pour un nouveau spectateur », présentation de la rétrospective « Alains, *Robbe-Grillet - Resnais* », Paris, 21 janvier 1982.

de repli » nécessaire à des tentatives de cadrages « à risques » de la part des caméras rapprochées.

Bien évidemment, il existe d'autres utilisations d'un même dispositif : le plan large en fond de salle notamment n'étant pas systématiquement nécessaire (les caméras latérales peuvent souvent l'y suppléer, malgré leur décentrage vis-à-vis du spectacle), la caméra qui en était le vecteur peut ainsi jouer un rôle beaucoup plus actif dans la captation. D'autres caméras, fixes ou mobiles, commandées manuellement ou même de plus en plus à distance par informatique et robotique peuvent également être ajoutées et créer de multiples combinaisons et variantes « flexibles » d'enregistrement. Dans tous les cas, il conviendra d'être capable, à force d'entrainement, de les maîtriser à la perfection en temps réel, ce qui suppose habiletés intellectuelle et manuelle, et l'indispensable contrôle émotionnel en réponse aux multiples aléas de parcours[442].

2.2.2.3.5. Asservissement à un dispositif de captation limité et rigide

2.2.2.3.5.1. Espace visuel

En règle générale, le réalisateur est de plus en plus démuni à mesure que croît le volume spatial de la scène, et surtout le nombre de comédiens. Il ne peut que rarement, pour des raisons financières, multiplier le nombre de caméras, ce qui serait pourtant souvent tout à fait naturel et logiquement indispensable. Il serait souhaitable, dans l'idéal, de disposer d'un nombre de caméras légèrement supérieur au nombre d'acteurs présents simultanément sur scène... Un réalisateur en régie très expérimenté pouvant me semble-t-il très difficilement commuter plus d'une dizaine de caméras à lui seul[443], à moins de l'adjonction d'un niveau de pré-commutation sous la responsabilité d'un second réalisateur délégué, comment faire pour filmer au mieux un spectacle en direct à 16 comédiens parfois tous simultanément présents sur scène, dans le cadre d'une captation ? N'est-ce pas impossible, à moins de recourir à un dispositif de multicaptation à pluri-découpages[444]?

442 Dans le cas contraire, des « bouffées limbiques », c'est-à-dire des émotions archaïques, peuvent venir « court-circuiter » l'action concentrée, et mettre momentanément en péril la qualité de la trace enregistrée en temps réel.

443 Cela dépend avant tout il est vrai de l'affectation *simultanée* des caméras. Certaines ne peuvent être utilisées que pour quelques plans au cours de l'enregistrement d'un événement. Dans ce cas de figure, leur nombre peut se voir augmenté sans soucis.

444 Cf. chapitre 4.

Dans le cadre d'un dispositif classique, la robotisation laisse certes entrevoir des perspectives très prometteuses à moyen terme, permettant par exemple d'envisager à mon avis, pour un réalisateur entraîné, de réaliser seul dans une salle de spectacle équipée à cet effet la partie image d'une captation à 3 caméras : télécommande à distance par les doigts des deux mains de deux caméras (mise au point, zoom, panoramique, diaphragme) et d'une 3ème plus statique via deux joysticks ergonomiquement appropriés avec 3 trackballs chacun.

Possibilité théorique de la suppression des cadreurs donc, et d'une équipe de travail à 3 personnes (la scripte - si découpage, l'ingénieur du son, le réalisateur), à deux, ou même à une seule personne, le réalisateur (avec calibration dynamique automatique des niveaux sonores). Il est fort probable que ces solutions soient bien accueillies lorsqu'elles seront au point dans le cadre d'une utilisation professionnelle standard du fait des économies réalisées sur les coûts de main d'œuvre.

Solution plus confortable, la robotisation permettrait aussi l'adjonction de caméras robotisées aux caméras manuellement animées par des cadreurs, permettant d'accroître le nombre d'axes de prises de vues sur le spectacle à des coûts raisonnables : pour le prix d'une captation à 3 caméras d'aujourd'hui, pouvoir disposer de 7 ou 8 appareils de prises de vue, dispositif satisfaisant en moyenne pour l'enregistrement dans des conditions à peu près convenables de la plupart des spectacles.

2.2.2.3.5.2. Espace sonore

En ce qui concerne la prise de son, le réalisateur de captation multicaméras peut aujourd'hui disposer, à travers la reproduction analogique des nombreux codes sonores (en particulier verbaux), d'une « image sonore » globale tout à fait satisfaisante, du moins pour l'intelligibilité du spectacle. La « mimésis sonore », dans ses rythmes et modulations peut être de ce point de vue excellente. Par contre, contrairement au cinéma (lequel opère le plus souvent un compromis entre perspective naturaliste et intelligibilité psychologique[445]), il ne peut travailler dans le détail les impressions de proximité ou d'éloignement des acteurs, de timbre ou de réverbération. Un travail particulier sur les codes de la localisation spatiale des sons, et ceux de la recomposition sonore, lui est donc interdit.

445 Pour un historique de cette problématique, cf. Laurent JULLIER [JUL 95], *Les sons au cinéma et à la télévision*, Armand Colin, Paris, 1995, pages 74-75.

D'autre part, comment « accorder » l'échelle des plans de son découpage (préalable ou improvisé en temps réel) à l'intensité sonore scénique et naturaliste des voix et des bruitages, source de distorsions importantes, néanmoins généralement corrigée inconsciemment par les spectateurs cognitifs ? Il peut par exemple dans certains contextes s'avérer curieux de voir un acteur au lointain filmé en gros plan tout en s'exprimant d'une voix apparemment faible parce que plus éloigné du dispositif d'enregistrement sonore situé dans la salle... Ou inversement voir gratifié d'une voix « proche » et intime cet acteur toujours au lointain individuellement porteur d'un micro HF minuscule par exemple...

Il est en pratique toujours possible - et souhaitable - de mélanger et de doser les localisations d'enregistrement sonore lorsqu'on en a les moyens techniques et financiers. Cependant, en tout état de cause, il faut bien prendre conscience de la réalité, selon les recherches bibliographiques effectuées pour cette thèse, d'une carence de réflexion théorique et d'expérimentation pratique sur le travail du son dans l'enregistrement du spectacle vivant. Carence sans surprise puisqu'on trouve déjà cet asservissement arbitraire de la bande sonore à la bande visuelle dans le cinéma narratif classique à de trop rares exceptions (par exemple Robert BRESSON, Jean-Luc GODARD, ou Alain ROBBE-GRILLET avec Michel FANO en France), et que la théorie cinématographique ne s'est réellement intéressée à la question que depuis une vingtaine d'années[446]. Notre civilisation qui s'est construite prioritairement sur la vision a relégué idéologiquement l'ouie dans des fonctions particulièrement limitées[447].

2.2.2.3.6. Asservissement au temps du spectacle (III) : l'expulsion aléatoire d'un « hors-champ signifiant »

Le réalisateur de captations doit encore abandonner à regret la transposition de nombreuses données signifiantes, souvent primordiales, parce que s'effectuant simultanément. Traitement parallèle théâtral et traitement séquentiel audiovisuel de l'information, tout comme cerveau et ordinateur, ne font en effet guère bon ménage[448]. Le parallélisme des actions distribuées aux

446 En particulier en France avec les travaux de Michel CHION avec *La voix au cinéma* (1982), ceux de Dominique CHÂTEAU et François JOST [CHA, JOS 79], *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie,* UGE 10/18, 1979, ou de André GARDIES [GAR 83], *Le cinéma de Robbe-Grillet, Éditions* Albatros, Paris, 1983. Depuis, les études se sont heureusement multipliées, tant en France qu'à l'étranger.

447 Cf. [MOR 56] MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire,* Op.cit., chapitres 5 et 6. Il n'est aussi que de constater l'étendue actuelle des connaissance scientifiques très pointues concernant les mécanismes neurologiques de la vision et l'ignorance toute aussi étendue, quoique souvent occultée, concernant ceux de l'audition.

448 À moins bien sûr de généraliser d'autres dispositifs audiovisuels aux écrans multiples de diffusion, chacun prenant en charge la restitution couplée de données différentes. Cette solution heureuse quoique idéale se heurte évidemment pour l'instant à des réalités économiques incontournables.

quatre coins du plateau peut certes se voir transposé et recréé dans un processus de traitement séquentiel des données, dans le cadre, idéal de ce point de vue, de la recréation. Cela moyennant une concaténation temporelle de plans familière de l'audiovisuel et à travers une indispensable réécriture sensible et subtile de la mise en scène.

Ce qui est déjà délicat dans une recréation, du fait du nombre de paramètres liés, corrélés et imbriqués les uns aux autres, devient objectivement impossible dans celui de la captation : il y a engorgement[449], et de nombreuses actions simultanées restent ainsi « hors-champ » par la force des choses, souvent indécelables par le spectateur cognitif à venir. Ou bien elles ne sont transposées que par fragments, par plans de coupe rythmiquement enchaînés, ou bien encore par des plans larges qui ne font que dégrader l'équilibre de la mise en scène théâtrale et celui de l'écriture audiovisuelle signifiante (même si le rythme de commutation sur l'échelle horizontale des plans s'avère juste).

Le suivi séquentiel des dialogues peut aussi s'avérer problématique dès lors que plusieurs acteurs éloignés les uns des autres s'expriment brièvement à la suite les uns des autres. Il peut être impossible au réalisateur de suivre l'action théâtrale lorsque les caméras ne sont pas en nombre suffisant, et bien sûr en l'absence de découpage. La solution de repli consiste pour lui dans le choix de cadres plus larges, cela même quand la mise en scène nécessiterait au contraire à ce moment-là dans son rythme une série de gros plans enchaînés pour transposer au mieux l'intensité d'une scène...

Lorsque deux acteurs discutent sur scène, les actions qui se déroulent très souvent en parallèle (mouvements et gestes signifiants d'autres acteurs, effets divers), sont généralement muettes, ce qui pose un autre problème. Le téléspectateur cognitif ne possédant pas dans sa mémoire le référentiel enactivement vécu du spectacle ne pourra dans de très nombreux cas se rendre compte que la captation ne lui présente en permanence qu'une image globale parcellaire, et à la pertinence dégradée, de l'action théâtrale dans le cadre de la scénographie particulière du spectacle. Quelques plans de coupe plus ou moins significatifs sur la kinésique des acteurs silencieux pourront certes donner le change selon le jeu du hasard ou l'intuition du réalisateur en l'absence de découpage.

449 Tout comme le système cognitif de notre attention qui présente un goulot d'étranglement, filtre complexe relié à tout ce que nous sommes à différents niveaux - donc à de multiples informations sous diverses formes - et choisissant à chaque instant le peu qu'il est nécessaire ou vital à la conscience réfléchie de connaître.

Encore faudra-t-il qu'il y ait une caméra disponible : dans le cas d'une captation à trois caméras par exemple dans une grande salle, si l'une des caméras est en fond de salle en plan large, et les deux autres latérales plus rapprochées en plan taille sur chacun des deux acteurs dialoguant, que devra faire le réalisateur ?

1. Se contenter du plan large pour avoir la totalité référencée de l'action scénique dispersée sur toute la scène, les acteurs étant réduits à des silhouettes abstraites sur un « timbre-poste » ?

2. Mixer les 2 flux visuels des caméras latérales sur les acteurs dialoguant en plan taille pour donner l'impression d'une suite classique et « efficace » de champs/contrechamps en cinéma, en éliminant les acteurs silencieux ?

3. Dézommer les deux caméras latérales en plan ½ ensemble, chacune prenant en charge la moitié opposée de l'action scénique, ce qui a l'inconvénient « d'éloigner l'action scénique » d'une manière tout à fait incompréhensible ?

4. Zommer la caméra centrale éloignée vers un plan moyen, ou encore alterner ces diverses combinaisons, sachant que les permutations de caméras dans le suivi d'un acteur sont toujours délicates dans leur processus de synchronisation ?

Dans la pratique, on observe généralement la prédominance de l'option 2, celle de « l'efficacité », de la transparence apparente du réel qui fait signe, transparence qui est tout autant l'occultation *non choisie* d'un hors-cadre signifiant. Il y a là une rupture non soupçonnée du « pacte de confiance » inconsciemment passé entre le réalisateur et le téléspectateur dans le référentiel commun du processus de codage/décodage du film de fiction, via la socio-culture en vigueur.

En effet, dans l'inconscient cognitif, pour le spectateur, tandis que se déroule la projection, les acteurs non filmés se « tournent les pouces », ou « ne font rien d'intéressant », ou tout simplement « n'existent pas », tant l'écran, le bien nommé, tend à dissimuler tout ce qui l'entoure. S'ajoute à cela l'habitude insistante et systématique, liée à la fréquentation des fictions télévisuelles et cinématographiques depuis un siècle, de suivre docilement et avec la plus grande confiance le regard du réalisateur, ce point de vue mobile qui décide pour lui au

24ème de seconde de « ce qu'il y a à voir », donc de l'espace réduit du champ et de celui immense du hors-champ « superflu ».

Il n'y a donc que rarement une réelle « densité de regard » dans une captation, tant les contraintes techniques sont nombreuses en temps réel. Le point de vue du réalisateur de captation n'est pas subjectivement choisi. Il est la plupart de temps imposé par les circonstances. Il y a en quelque sorte « abus de position dominante » et la confiance tacite du téléspectateur cognitif n'est donc pas fondée.

2.2.2.3.7. Asservissement du réalisateur à son dispositif

Enfin, de manière générale, il n'est pas toujours évident pour le réalisateur de « goûter » pleinement l'émerveillement potentiel de chaque *instant de théâtre*, qui est seul, unique dans l'évidence de son « *être-là* » pourtant éphémère dans la dimension temporelle phénoménale. Difficile pour lui de s'ouvrir à la *présence* des comédiens et de se hisser à leur niveau en se focalisant sur l'écoute fine, attentive et concentrée de l'autopoïèse théâtrale. Le dynamisme de la « co-résonance » synchronique en lui, « l'appel de la relation » sont en effet freinés, voilés, voire occultés par les contingences techniques qui absorbent son attention perceptive dans l'urgence.

Le jeu des comédiens, la couleur vibratoire particulière et unique de leur *présence,* se trouve donc paradoxalement trop souvent relégués à l'arrière-plan de sa conscience. Cela de par l'intervention d'autres fonctions cognitives associatives du néo-cortex et d'un jeu de pulsions et surtout d'états émotionnels perturbateurs. Lesquels sont co-générés automatiquement par les formations phylo-génétiquement plus anciennes du cerveau triunitaire pour répondre à un état d'urgence, et prioritairement sur le néo-cortex selon des seuils propres à chaque sujet en fonction de son histoire personnelle.

C'est que le dispositif technique doit avant tout fonctionner à la seconde près en phase avec le(s) rythme(s) du spectacle (synchronisation du script éventuel, des mouvements de caméras, des cadrages et du point), sous peine d'une désorganisation en chaîne qui se propage en ondes centrifuges.

2.2.2.4. Conclusion : « Captation = punition ! »

Dans une captation à plusieurs caméras, les contraintes, on l'a vu, sont multiples, les degrés de liberté très réduits et dans ces conditions, il est aisé de comprendre l'équation « *captation = punition* » des vétérans de l'ORTF[450]. Cet état de fait, lié pour une large part aux insuffisances techniques des dispositifs contemporains d'enregistrement, est fort regrettable, car ce n'est qu'au présent que le théâtre est vivant, en état d'ébullition, sans « filet » de sécurité.

Le résultat final résulte donc d'un compromis rarement heureux du point de vue artistique, même s'il satisfait *à peu près* beaucoup de monde, souvent pour de bien mauvaises raisons... Conserver une *trace* même infidèle plutôt que rien, dépenser peu (il est toujours beaucoup plus coûteux de « recréer »), laisser croire par défaut au spectateur que la *trace* est fidèle puisque celle-ci est son propre référent, sans comparaison objective ultérieure à l'autopoïèse théâtrale qui l'a engendrée : le *leurre* est parfait... Instruits de ces limites, nous allons à présent porter notre regard sur le spectateur de la captation, celui en qui se construit le sens d'une manière encore fort énigmatique aujourd'hui malgré les multiples avancées scientifiques des dernières décennies.

2.2.3. Le spectateur cognitif de la captation

2.2.3.0. Préambule

En reprenant l'interrogation du chapitre précédent, pourquoi donc vouloir réaliser à tout prix des captations congelées, des « conserves » de spectacles vivants, lesquels ont pour caractéristique fondamentale de ne se dérouler dans le temps qu'au prix de leur propre destruction immédiate ? Quelle est la nature des documents « hybrides » qui en résultent ? De quelles catégories ressortissent-ils? D'autant que dans une captation, les différences considérables de circuits des boucles de « perceptions/actions » entre le vidéospectateur cognitif « présent » et le spectateur théâtral « absent » induisent toujours un décalage plus ou moins conscient qui rend l'identification parfois difficile, ... et conduisent parfois le téléspectateur à se « désidentifier » partiellement et durablement de la fiction théâtrale.

450 « *Captation = punition* », slogan de 1974, cri du cœur de nombreux réalisateurs de télévision de l'époque. [STI 93] STINTZY B. « La Télévision interdite de scène », Quaderni n°4, 1988 », *Théâtre et télévision*, Dossiers de l'audiovisuel N°49, INA / La Documentation Française, mai-juin 1993.

En premier lieu donc, qui d'abord peut être intéressé par une captation? Selon quelle intentionnalité ? Avec quelle motivation ? Comme le dit Liliana ALEXANDRESCU à propos de l'équipe théâtrale *« Cette transposition si complexe d'un langage (théâtral) dans un autre (filmique) implique pour ceux qu'elle concerne un processus compliqué de reconnaissance, de méconnaissance, d'identité, d'adhésion ou de rejet. Comme participant à la réalisation d'un spectacle - en tant que metteur en scène, acteur, scénographe, éclairagiste, grimeur, accessoiriste, etc. - on peut se sentir récompensé ou trahi, révélé ou incompris, dans cette survie factice, mise en conserve sur la bande vidéo. Cependant, qu'elle est précieuse cette mémoire en images mouvantes d'un vécu depuis longtemps évanoui et qu'on peut littéralement remettre en marche et revivre à volonté !»*[451].

2.2.3.1. Multiples usages de la captation pour les participants co-auteurs du spectacle

2.2.3.1.1. Points de vue sur la représentation

L'équipe du spectacle connaît ce dernier souvent par cœur à l'issue des répétitions et surtout à la fin d'une longue série de représentations. Mais souvent de manière tronquée, partielle, décalée : la maquilleuse, l'habilleuse, le(s) régisseur(s), les machinistes, etc. sont partie prenante du spectacle, donc généralement situés en coulisses latérales, dans les loges ou dans tout autre endroit invisible pour le public afin de ne pas perturber visuellement la fiction théâtrale[452] résultant des jeux des corps sur scène. L'éclairagiste qui assure la conduite informatique des effets de lumières du spectacle, le régisseur son qui fait de même pour les effets sonores sont malheureusement rarement situés parmi le public dans la salle comme cela se fait couramment pour les concerts. Ils n'ont la plupart du temps accès à la scène qu'à travers une étroite fenêtre panoramique qui sépare leur régie bétonnée et isolée de la salle. Le metteur en scène et son assistant, l'administrateur le cas échéant, ont plus de chance : ils peuvent se déplacer à leur guise un peu partout discrètement, à l'exception évidemment de la scène.

451 ALEXANDRESCU L. *« Pourquoi et comment ? »* Actes du 20ème Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle à Anvers du 4 au 7/09/94. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle, Anvers, 1995, pages 80-82.
URL: http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_23.html . Consultée le 10/03/04.

452 Certains metteurs en scène tel Ariane MNOUCHKINE préfère exposer au public le travail parallèle à la représentation de maquillage et de « raccords » tout au long du spectacle, ce qui offre notamment une grande liberté de regard au spectateur. On peut regretter que cette attitude soit particulièrement minoritaire, entravée il est vrai par la topologie fonctionnelle à visée illusionniste du cadre de scène de la plupart des théâtres.

2.2.3.1.2. Différentes utilisations simultanées

A toute cette équipe au nombre de membres variable selon les lieux, et selon leur implication plus ou moins forte dans le spectacle[453], il est donc souvent agréable et utile de conserver une trace de leur travail susceptible de jouer, selon les uns ou les autres, selon leur statut de « permanent » ou « d'intermittent » plusieurs fonctions :

- pièce d'archive, trace avec une fonction ultérieure de renseignement potentiel : pour suppléer des pertes de mémoire cognitive par exemple,
- témoignage de la qualité de leur travail en vue d'embauches ultérieures,
- support pédagogique pour des interventions occasionnelles en milieu scolaire ou des conférences,
- induction de souvenirs affectifs avec une « image » centrée de la scénographie du spectacle.

Il n'en demeure pas moins que la meilleure mémoire du théâtre est la mémoire humaine, tout à la fois affective, conceptuelle, et corporelle.

2.2.3.1.3. Utilisations de la captation à des fins professionnelles

Il convient dès lors d'apporter les précisions suivantes.

Lors de l'utilisation du document comme pièce d'archive et trace, par exemple lorsqu'il est décidé de reprendre un spectacle l'année suivante avec une équipe technique différente, les uns et les autres n'étant plus forcément libres aux périodes souhaitées, le type de captation « utile » ne sera pas le même pour tous.

Par exemple, si l'implantation des projecteurs est à recréer dans une nouvelle salle, l'équipe lumière préfèrera disposer d'un simple plan large central enregistré du spectacle, ce qui lui fera gagner un temps précieux dans la reconstruction d'un éclairage cohérent et sensible en

453 Il arrive que certains techniciens de théâtre subventionné au statut très protecteur viennent travailler « comme à l'usine », donc en ne se souciant aucunement de ce sur quoi ils travaillent, et donc évidemment encore moins d'en garder une quelconque « trace ». Cette attitude (que l'on rencontre aussi parfois dans l'audiovisuel chez certains techniciens excessivement syndiqués de certaines chaînes) est toujours dommageable pour le spectacle tout entier.

explorant la bande vidéo avec de multiples arrêts sur image prolongés parallèles au réglage minutieux des effets lumineux.

Inversement, maquilleuse et costumière souhaiteront disposer, en sus de photos ponctuelles, d'une captation à plusieurs caméras afin d'obtenir des arrêts sur image en plan moyen, rapproché ou en gros plan des acteurs. Cela afin de voir, dans une indispensable perspective dynamique, comment costumes et surtout maquillages vont jouer tant avec les corps qui les animent qu'avec chaque effet de lumière, porteur potentiel d'une atmosphère particulière et unique.

Il convient de remarquer que les imperfections dans la captation sont alors considérées comme négligeables par les uns et les autres en regard des gains de temps qu'elle génère. Perte de créativité peut-être, mais celle-ci aura encore le temps de s'exprimer lors du travail de répétitions.

Les acteurs engagés pour la reprise d'un spectacle souhaiteront dans la plupart des cas, pour interpréter le personnage, visionner soigneusement une captation multicaméras de l'œuvre théâtrale si elle existe, et non pas un seul plan large. D'autres comédiens, beaucoup moins nombreux, préféreront n'avoir aucun a priori découlant d'une vision supposée déformée du spectacle par la captation, et arriver aux répétitions vierges de toutes traces audiovisuelles. Ils souhaitent partir du corps, de la sensation consciente, et non de l'image abstraite et conceptualisée que leur fournit leur intellect. Cette attitude éminemment exigeante présuppose de disposer d'un temps de répétitions suffisant, ou d'une prise de risque importante, la reprise d'un spectacle comprimant la plupart du temps la durée de travail théâtral des acteurs avec le metteur en scène.

En ce qui concerne l'emploi de la captation comme témoignage artistique et pièce de curriculum-vitae pour des techniciens comme surtout pour des comédiens, il convient de préciser qu'il est souvent réalisé à partir de cette dernière une sélection parallèle d'extraits significatifs d'une durée inférieure à 10 minutes. Les employeurs potentiels n'ayant pas, du moins dans une première phase, plus de temps à consacrer à un visionnage lors d'un casting. Depuis peu, ces extraits peuvent être aussi multipliés et rendus disponibles en ligne sur Internet via le site du technicien ou du comédien considéré.

Quant à l'équipe de tournage, dans le cadre d'une captation unique sans découpage, cette dernière ne sera majoritairement jamais revue. S'il est prévu de tourner un ou plusieurs soirs d'affilée avec un découpage, des extraits significatifs pourront être visionnés collectivement. Cela afin de souligner des défauts, et parfois de donner une vision d'ensemble aux cadreurs visuellement isolés durant l'enregistrement sur leur axe « réductionniste » dans une suite de cadres pour eux incohérente et arbitraire en l'absence de reconnaissance visuelle des autres points de vue et du niveau d'organisation contextuel et multiréférentiel auquel opère le réalisateur[454]. La relecture qu'en fera le cadreur partiellement aveugle sera fragmentaire et technique (qualité de ses cadres et de ses suivis de mise au point principalement). Il se verra aussi obligé de se remémorer les moments du spectacle où son flux d'image n'est pas basculé à l'antenne. Par exemple pour dire au réalisateur qu'il manque de temps pour quitter tel comédien en plan taille au lointain cour (après la commutation sur une autre caméra) et aller assurer le plus vite possible la mise au point d'un autre acteur cadré en gros plan à l'avant-scène jardin (pour rendre possible la commutation sur son flux visuel selon le rythme souhaité par le réalisateur). La relecture technique de l'ingénieur du son aura par contre la chance d'être « globale ». La scripte et le réalisateur seront à l'affût de toutes les améliorations créatives réalisables dans le découpage. Ultérieurement, les uns et les autres pourront conserver une copie de la captation selon leur demande, à des fins professionnelles ou affectives[455].

2.2.3.1.4. Utilisation de la captation à des fins personnelles : marquage affectif

A côté de l'utilisation à des fins professionnelles de la captation s'affirme la tentation puissante pour la plupart des protagonistes de l'aventure créative et prégnante d'un spectacle de théâtre de garder un souvenir affectif, une empreinte émotionnelle, avec une « image » centrée de la scénographie du spectacle.

J'écris « image », car le vécu humain de cette équipe a été la plupart du temps tellement intense, les co-résonances inter-corporelles tellement nombreuses, qu'ils sont profondément

454 Par l'intermédiaire de la liaison audio bi-directionnelle, le cadreur a heureusement accès aux demandes du réalisateur (et de la scripte si ce poste existe) aux autres cadreurs. Il peut donc s'imaginer, ou plutôt avoir une intuition spontanée, avec de l'expérience, de la forme probable de la captation en cours de réalisation. En règle générale, il n'est pas demandé à un cadreur de « penser » : il doit juste faire corps avec le réalisateur qui le considère comme l'un de ses « membres », tout autant qu'avec le spectacle.

455 Dans mon cas personnel, je ne conserve en général que les documents vidéo qui ont nécessité un effort certain de « matière grise », et qui témoignent en cela d'un minimum de créativité. Je n'aime guère les revoir, sinon bien longtemps après : j'en connais « trop » sur eux, les hors-champs contextuels sont trop présents et nombreux (conditions de production, de préparation, de tournage, de montage, etc.) ce qui perturbe la lecture cognitive « innocente » que je peux vouloir en faire.

gravés dans la chair et dans les réseaux d'assemblées neuronales des participants à de multiples niveaux. Le défilement de « l'image » constituée par la captation audiovisuelle, modélisation analogique réductionniste ne fait que titiller, stimuler, réactualiser en direct tous ces réseaux cognitifs oscillants et synchroniques en leur proposant une fréquence de résonance adaptée. Il en résulte une réinvention cognitive forte, une recréation psychique du spectacle par le cerveau triunique à partir d'un matériau « pauvre ». Il n'y a plus aucune commune mesure entre le stimulus et ses effets. Une très faible quantité d'information circulante issue de l'inducteur filmique devient ainsi capable de « déplacer des montagnes intérieures » dans l'inconscient cognitif.

Il est même possible de postuler qu'inconsciemment, *toutes* les mémoires corporelle, émotionnelle et conceptuelle issues de l'expérience enactive du spectacle sont sollicitées d'une manière plus ou moins intense. Si bien que l'équipe entend et « voit » sans en prendre conscience tout à la fois « l'image » du spectacle extérieure que constitue la captation, et la réalité intérieure que constituent les potentiels sémantiques, pulsionnels et émotionnels encore en jeu dans les réseaux vibratoires des assemblées neuronales.

Et puis cette captation accompagnée des précautions oratoires adéquates peut éventuellement être montrée à la famille, aux amis, renforcer des liens sociaux tout en concourant à l'exigence pré-consciente commune, quoique illusoire, de valorisation personnelle.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions qu'un acteur ou un metteur en scène puissent en conséquence se satisfaire d'une captation plus ou moins médiocre[456] : entre une captation réussie et une autre ratée, de toutes façons, quelle faible différence au regard de l'écart abyssal de toutes deux d'avec l'expérience vécue entre acteurs et metteur en scène lors des répétitions, et entre acteurs et spectateurs lors du spectacle !

Ecart abyssal, que l'activité inlassable, interprétative et recréatrice, des modules cognitifs individuels dans le couplage créatif avec l'objet filmique vont s'employer à combler en « tâche de fond ». Cela en temps réel et en parfaite transparence pour le champ conscient à partir de l'expérience mémorisée ! Ecart abyssal qui explique et peut parfaitement justifier l'opposition

456 Sous réserve de l'intelligibilité visuelle et surtout sonore du spectacle : il faut bien qu'il existe un inducteur fréquentiel stable (fût-il minimum) à l'activité interprétative incessante et bouillonnante du complexe corps/mental pour que le couplage sujet/objet filmique puisse s'instaurer.

catégorique de certains metteurs en scène[457], à toute idée de captation vidéo de leur travail théâtral, ou pour le moins leur relative perplexité : « *Au cours de cette relecture de son propre spectacle, il est constamment en train de le reconstruire mentalement dans sa totalité et de replacer dans leur contexte tous les fragments d'images : il sait qu'à tel moment, tel comédien dont on n'entend que la voix se trouve à gauche, debout près de la table ; que tel autre dont on ne voit qu'une main tenant un livre, est assis sur le lit à droite, etc. Il recompose l'invisible. Et quoique irrésistiblement attiré, fasciné par cette confrontation avec son travail, il se demande parfois: "Est-ce moi qui ai fait cela? ". Les distances soigneusement calculées entre les personnages ou les éléments du décor, les places vides et les agglomérations, la tension spatiale par rapport au spectateur (loin ou près de lui), tout cela est annulé et recréé selon une autre perspective visuelle et émotionnelle* » [ALE 95].

Les acteurs seront probablement ceux qui auront le plus de compétence pour recréer le spectacle dans sa matérialité. Les traces somato-émotionnelles dynamiques pourront se voir accorder une nouvelle vie pendant la projection, tout une expérience enactivement vécue de théâtre pourra émerger et les enrichir immensément. L'appréhension de la captation par les acteurs du spectacle sera à coup sûr bien différente de celle d'un spectateur. Ils auront enfin accès à un certain reflet de leur travail et de leurs rapports internes réglés par la fiction *du point de vue* du spectateur : « *ils sont confrontés avec leurs doubles fictifs, leurs figures en gros plan, leur voix enregistrée au timbre à la fois familier et étrange, leurs corps devenus extérieurs, dépouilles, ombres de leur moi actuel* » [ALE 95].

Quant à l'auteur d'un texte contemporain qui généralement n'assume pas la mise en scène de sa pièce, et qui souvent même n'assiste pas aux répétitions par impossibilité ou choix personnel[458], il peut, semble-t-il, adopter toutes les positions possibles envers la captation : fustigée d'un côté pour son aspect réducteur, recherchée par ailleurs pour la trace et le témoignage, même partiel, qu'elle engendre.

457 Par exemple Stuart SEIDE à la direction du Théâtre du Nord depuis septembre 1998. Lequel autorisa néanmoins la captation à des fins d'archivage de *Henri VI* de SHAKESPEARE dans sa mise en scène présentée en février 1995 dans la grande salle de (La Métaphore).

458 Du fait d'une confiance absolue ou au contraire de la peur de souffrir de l'écart d'interprétation inévitable de son texte dans son imagination d'une part, dans le couplage structurel entre metteur en scène et acteurs de l'autre.

2.2.3.1.5. Conclusion

Plus généralement, la prise en compte de ce paradoxe apparent permet de mieux comprendre pourquoi, même si la majorité du microcosme théâtral est éthiquement opposé aux dispositifs de captation vidéo usuels perçus comme de « mauvais instruments », ou pour le moins inappropriés, rarissimes sont ceux qui s'y opposent dans la réalité des faits, du moins pour un usage restrictif de « trace » : ainsi de la totalité des quelques 70 spectacles principaux présentés pendant 7 ans au Théâtre National de Lille qui ont tous été enregistrés, à l'exception notable du « *Roman d'un acteur* » de et avec Philippe CAUBÈRE. Le refus d'autoriser la captation n'était pourtant justifié que par la réalisation par Bernard D'ARTIGUES d'un ensemble de films sur cette saga de 11 épisodes : il s'agissait donc d'éviter tout double-emploi, et probablement pas d'une opposition de principe à la captation comme archive et trace[459].

Comme nous venons de tenter de l'expliquer, la position de l'équipe d'un spectacle envers sa captation, qu'elle soit monocaméra ou multicaméras, n'est pas neutre. Son point de vue est enactivement très « chargé », à la hauteur de sa très forte implication corporelle, conceptuelle et émotionnelle passée.

Implication encore renforcée la plupart du temps pour les acteurs qui entretiennent une relation souvent complexe avec leur corps. Ce dernier envisagé tout à la fois comme flux permanent, geste, sensation, mouvement tourbillonnaire, terrain d'échanges incessants délimité par une clôture informationnelle, « structure dissipative »[460] au sens de PRIGOGINE [PRI 96], est tout à la fois l'indispensable instrument de vie qui génère enactivement l'Homme, et le seul « lieu » de travail et de médiation théâtrale qui produit l'Acteur.

Il peut arriver que l'image de soi, ce concept du corps et de la psyché que chacun porte inconsciemment en lui ne corresponde pas avec l'image extérieure codée analogiquement produite par le film ou la vidéo. C'est là un constat certes banal que chacun a pu observer avec

459 Même si Philippe CAUBÈRE est toujours très soucieux de « contrôler son image » jusque dans les plus petits détails.

460 Les « structures dissipatives » - dont les systèmes vivants font partie - sont des systèmes capables de conserver leur identité uniquement en restant continuellement ouverts au flux de leur environnement, « des îlots d'ordre dans un océan de désordre ». De par la dynamique interne de leur organisation autopoïétique, elles maintiennent et même accroissent leur ordre en créant du désordre qu'elles dissipent dans l'environnement. Le jeu des boucles enchevêtrées de rétroaction négative et positive peuvent conduire le système de plus en plus loin de l'équilibre jusqu'à ce qu'il atteigne un seuil d'instabilité, nommé « point de bifurcation ». Celui-ci permet l'exercice de la créativité du vivant, en autorisant l'émergence imprévisible de nouvelles formes d'ordre plus complexes. Au point de bifurcation, qui dépend aussi de toute l'histoire passée du système, la « structure dissipative » devient extrêmement sensible aux plus petites fluctuations qui surviennent dans son environnement.

certaines personnes de son entourage depuis la démocratisation de la vidéo légère. Dans le cas de l'acteur, cette dissonance perçue entre les deux images de soi, pour relatives qu'elles soient toutes deux à des degrés divers, est plus problématique, quoique non rédhibitoire : tel grand acteur par exemple ne supportera pas de se voir ou de s'entendre à l'écran, ce qui viendra perturber d'une manière ou d'une autre son rapport à la captation, à la recréation, ou au film de cinéma, quelle que puisse être la qualité de l'un comme de l'autre. Mais cela ne l'empêchera pas d'être un grand acteur, tant le « feed-back » audio-visuel n'est qu'un outil mineur au regard de la maîtrise consciente par un acteur de son corps, de ses émotions, de ses paroles, au service de la construction du personnage, ce spectre vide, attracteur étrange, cette virtualité rayonnante qu'il offre en partage au spectateur cognitif.

Type d'utilisateurs	Fonction(s) dominante(s) de la captation
Acteurs	Mémoire, preuve, outil
Metteur en scène	Mémoire, preuve, outil
Théâtre	Mémoire, outil
Spectateurs	Œuvre
Équipe de création	Mémoire, outil
Équipe technique	Outil
Équipe audiovisuelle/réalisateur	Mémoire, œuvre (rarement)
Étudiants et chercheurs	Mémoire, outil, véhicule, œuvre

Tableau 6 : Utilisateurs et fonctions principales d'une trace primaire de spectacle vivant

2.2.3.2. Usages de la captation comme trace et archive anthropo-socio-culturelle

Les chercheurs, les enseignants, les collégiens et les étudiants ont une autre attente, beaucoup plus neutre, moins affectivement chargée. Ce qui leur importe en premier lieu, c'est le document. Et plus précisément ses différentes fonctions. En premier lieu, sa nature de *trace,* d'archive, d'annale, rendant compte du mieux possible point par point de la sémiose théâtrale sous ses diverses modalités : jeux d'acteurs, scénographie, dramaturgie. La captation est très utile de ce point de vue. Même si la profondeur scénique devient hauteur et perspective, et même si les formes s'organisent sous le joug parfois contraignant des lois de la géométrie plane, elle offre un jeu de données visuelles et sonores simultanées complémentaire de celles issues d'un livre et inaccessible tel quel à ce dernier.

Autre fonction du document, sa capacité de preuve, de témoignage et d'ancrage dans le réel : « à tel moment dans l'histoire du théâtre par exemple est apparu telle forme et voici comment ». Sans oublier la fonction d'outil du document audiovisuel et de vecteur de connaissances liée à son utilisation comme support pédagogique ou de recherches.

Si le spectacle a été enactivement vécu au préalable dans le théâtre, la trace vidéo joue aussi le rôle, oh combien utile pour l'analyse, « d'aide mémoire ». Objet éminemment parcellaire parce que tout le vivant, le « bios » selon l'expression d'Eugénio BARBA, s'est évanoui. Il en résulte un paradoxe bien exprimé « en 1ère personne » par Liliana ALEXANDRESCU : *« J'ai eu la chance d'assister d'abord aux spectacles et ensuite de voir des enregistrements vidéo de deux grands metteurs en scène: L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves de Hélène Cixous, dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine (Paris, Théâtre du Soleil, 1987) et De Materie, opéra de Louis Andriessen, dans la mise en scène de Robert Wilson (Amsterdam, Muziektheater, (1989). Malgré les qualités incontestables et le professionnalisme des versions filmées, j'ai dû faire un effort nostalgique afin de reconstituer, autour de la somme d'images, la grandiose vision première, instantanément perçue dans la salle de théâtre dans toute sa plénitude. D'un autre côté, n'ayant pas pu voir sur place la Tétralogie de Wagner : Der Ring des Nibelungen dans l'interprétation de Patrice Chéreau (Bayreuth, 1976-1980), j'ai eu la possibilité de contempler quand même, sur le moniteur, sans me déplacer, dix ans plus tard, les sublimes apocalypses scéniques de Chéreau et d'y reconnaître sa marque personnelle. Ces vidéocassettes ont donc été pour moi des documents artistiques inestimables* ». Ces exemples confirment bien le rôle primordial du contexte dans l'attribution et la création d'un sens par le récepteur cognitif, tout autant que l'importance des expériences de théâtre préalables au visionnage de leurs traces. Expériences qui mettent en jeu, de manière « floue » et unique selon chacun, la sphère somato-émotionnelle. Ceci bien avant les processus de conceptualisation et d'analyse qui s'appuient sur celle-ci de manière plus ou moins évidente. Il est évident que les enregistrements de la Tétralogie eussent paru fort « différents » à Liliana ALEXANDRESCU si cette dernière s'était corporellement déplacée à Bayteuth.

2.2.3.3. Attentes du public de la captation en tant qu'œuvre audiovisuelle

2.2.3.3.1. Être surpris avec ce que l'on connaît

L'attente du document comme œuvre sensible, singulière et créative est quant à elle une constante universelle en chaque être humain quel que soit son rôle et ses fonctions dans la société. Elle concerne autant le spectateur inculte que le cultivé, le sportif que l'intellectuel, l'homme bon que le pervers, l'étudiant que le chercheur, l'auteur que l'acteur, le metteur en scène que le technicien, même si dans ces dernières catégories cette attente soit souvent plus difficile à satisfaire du fait du poids excessif des connaissances déjà accumulées et organisées sur les paramètres multiples du spectacle.

En effet, celles-ci peuvent constituer un obstacle de taille à l'émergence de « surprises », moments imprévisibles par définition qui ne semblent la plupart du temps pouvoir se développer au mieux que dans un espace d'ignorance, de vide, au sein duquel les dispositifs de co-résonance sont les plus amples, les plus profonds, les plus inattendus.

Ce qui n'exclut pas bien au contraire le recours aux facultés cognitives associatives du néo-cortex tout autant qu'une parfaite connaissance du récit théâtral : ainsi d'un *Hamlet* « revu », ou plutôt revécu sur un mode symbolique avec le même plaisir pour la douzième fois dans la tradition occidentale, ou du *Ramayana* dans une tradition orientale privilégiant nettement la « qualité » du geste théâtral ici et maintenant (dans un élargissement de la perception habituelle) sur la continuité temporelle narrative, laquelle ressort plus de l'existence habituelle avec ses enjeux et interrogations inquiètes, ses tensions temporelles, ses pulsions et émotions non raffinées.

Il est aussi courant de retourner voir un spectacle de théâtre grâce auquel a émergé un processus de co-résonance ample et profonde avec le spectateur. Par exemple, le Théâtre National de Lille (La Métaphore) a tout au long de son existence proposé une « Carte Bis » annuelle au tarif modique pour les personnes qui souhaitaient retourner voir un spectacle gratuitement. Cette pratique de l'art de « re-voir » a rencontré un vif succès. Ce processus de compagnonnage semble difficilement transposable en ce qui concerne les captations de spectacle vivant : si peu « marquantes », sitôt vues, sitôt oubliées…

2.2.3.3.2. Double point de vue sur le spectacle et sa représentation

Autre exemple, en cas de captation multicaméras d'un spectacle avec retransmission directe sur deux écrans latéraux, on observe que l'attention du public, notamment celui du milieu de salle placé dans une position idéale de « double-exposition » au spectacle et à sa représentation audiovisuelle, se porte très majoritairement sur la scène. L'intérêt de la retransmission directe se concrétise principalement et fort logiquement pour les spectateurs éloignés, qui peinent à capter le détail des expressions faciales des acteurs sur scène, et qui dès lors apprécient le renfort bienvenu des écrans pour des gros plans, lesquels jouent le rôle de loupes et « d'inducteurs cognitifs » sur le spectacle en train de se dérouler. L'effet inverse, qui consiste pour des spectateurs au premier rang à quitter la scène des yeux pour tenter de trouver des plans larges de la scénographie sur les écrans de projection est beaucoup moins observé. Les plans rapprochés sont donc privilégiés lors de la commutation des flux en régie. Dans le cas de figure de l'enregistrement d'une captation diffusée en direct dans le lieu même de l'action théâtrale, cela à des fins d'archivage, l'on prendra soin de réintroduire des plans larges « de référence » dans le choix des commutations audiovisuelles, au détriment des gros plans utiles pour les spectateurs cognitifs dans la salle. Cette précaution permettra le visionnage cohérent de la trace d'archive par des spectateurs n'ayant pas assisté au spectacle.

2.2.3.3.3. Mille et une reconstructions mentales

Dans les termes d'Anne UBERSFELD, « *la perception du théâtre, c'est un bricolage* » [UBE 81][461]. Dans une logique cognitive, c'est surtout une « action guidée par la perception ». Les fragments d'information extraits, filtrés, réinterprétés, engrammés par un spectateur cognitif en attente et tout au long de sa participation à un spectacle vivant peuvent être très variés. Ainsi de la connaissance, absente ou plus ou moins approfondie, de la culture environnementale référentielle d'où co-émerge l'épiphénomène théâtral dans ses multiples composantes. Ou bien de la pré-connaissance de fragments sémantiques divers à l'œuvre dans le processus de l'enaction théâtrale dans son aspect secondaire, spécifiquement représentationnel.

461 [UBE 81] UBERSFELD A., *L'école du spectateur. (Lire le théâtre 2)*, Éditions sociales, Paris, 1981, page 334.

Il en résulte, comme chacun le sait, que chaque spectateur co-crée dans sa psyché une pièce absolument unique, fondamentalement irreprésentable quoique présentée à sa conscience. J'ajouterai même que c'est finalement un miracle que les uns et les autres puissent échanger des impressions et des idées à l'issue d'un spectacle en ayant l'impression de se comprendre. N'est-ce là qu'une illusion ? Alors qu'il serait peut-être plus raisonnable de partir du principe que personne ne peut jamais comprendre personne, et qu'à partir de là seulement, des synchronies co-résonantes, des couplages structurels momentanés, et partiels peuvent s'établir... Et que, de toutes façons, l'autre ne reçoit jamais exactement ce que l'on a eu l'*intention* de communiquer : la communication est un couplage momentané, un processus de coopération oscillante, une mise en résonance de structures dynamiques irréductiblement distinctes de par leur clôture organisationnelle. Le sens en est le produit tout autant que, peut-être, qui sait, à un autre niveau microscopique et quantique, les conditions de son émergence...

Dans la vidéosphère, les spectateurs de captations sont encore plus sujets à ces différences de connaissances culturelles diverses et de vécus théâtraux antérieurs, mais il existe tellement de paramètres individuels et de couplages possibles de ceux-ci dans la psyché des spectateurs qu'il convient de ne pas généraliser. Par exemple, une captation d'*Hamlet* pourra être appréciée ou détestée par un inculte tout autant que par une personne cultivée en fonction du couplage entre leur histoire personnelle et leur sensibilité du moment présent, et non pas en fonction de leur différence de savoir ou de vécu théâtral préalable. Idem en ce qui concerne la présence d'acteurs ou de metteur en scène vedettes. Nécessité de recourir à de vastes enquêtes de types sociologique, statistique, hors de propos du champ d'étude de cette thèse, pour pousser plus loin la réflexion.

En effet, il n'y a rien de commun entre l'implication enactive d'une personne de l'équipe artistique qui a consacré au moins quelques mois de sa vie à un spectacle et un simple spectateur qui a vu quelques représentations d'une pièce dans des mises en scène, des distributions et des traductions différentes.

Rappelons que le théâtre n'est pas une affaire de représentation, du moins, pas en première instance. Il s'agit d'abord d'une expérience vécue, plus ou moins profondément, plus ou moins attentivement, et c'est cette « intensité amniotique » de l'expérience comme lieu de coordination réciproque et d'échanges intenses avec l'environnement, portée par l'énergie du

désir, et par celle d'une « intentionnalité » partagée, qui s'enracine, se ramifie, et s'imprime en profondeur dans le cerveau. C'est cette imprégnation vibrante, source de multiples potentialités de co-résonances des assemblées de neurones, qui fait toute la différence.

En définitive, le document théâtral, dans sa modalité de captation, ne me semble que très rarement avoir accès à la fonction « d'œuvre » de création. Comme nous l'avons vu, trop de degrés de liberté verrouillés l'en empêchent pour relever avec succès le défi du temps réel.

2.2.3.4. Captations, diffusions télévisuelles, direct événementiel unique

Cependant, si la mise en scène théâtrale était dès le premier jour des répétitions communes couplée structurellement avec celle d'un projet de découpage audiovisuel pour une captation à venir, alors, on pourrait envisager de parler d'une captation comme d'une véritable œuvre de création. Cela supposerait impérativement la coordination réciproque, et dans les moindres détails, des temporalités théâtrales et audiovisuelles. L'expérience n'a à ma connaissance pas été tentée à ce jour.

Quant aux expérience de couplage précoce mise en scène de théâtre/mise en scène audiovisuelle dans les dispositif de recréation, elles sont de fait inutiles puisque la suppression du public permet à la recréation de prendre le contrôle du temps du spectacle, et de rejoindre, voire d'aliéner complètement, la temporalité théâtrale à la sienne.

Cela n'empêche pas de nombreuses captations (généralement « filmées à blanc » deux soirées pour tester l'unique découpage avant d'être enregistrées la troisième) d'être diffusées sur des chaînes spécialisées commerciales, ou sur des chaînes publiques comme France 3 ou Arte en fin de soirée. L'argument publicitaire glisse toujours de l'événement théâtral à la captation en faisant l'économie du filtrage/laminage par les codes de la représentation audiovisuelle. Il invite le téléspectateur à « *assister au spectacle* ». Mensonge grossier qui se traduit par l'audience relativement faible de ces programmes, laquelle ne peut être seulement imputée au manque d'intérêt dans les faits du public pour la culture théâtrale Une vraie politique de service public télévisuel se devrait de relever ce défi sur le long terme, guère à l'heure du jour. Nous en reparlerons dans le chapitre suivant consacré à la multicaptation.

Il est néanmoins un cas où le choix de la captation comme trace *secondaire* se justifie à 100% : lorsqu'il est souhaité garder trace d'un événement absolument unique, et non d'une série de représentations. Il convient dans ce cas d'élaborer un découpage en fonction du contexte, d'accorder une attention particulière à la personnalisation du dispositif au spectacle considéré, suivi dans le plus grand nombre de ses répétitions, et de faire l'effort financier de disposer du nombre de caméras nécessaires.

Dans les faits, ces deux dernières conditions sont exceptionnellement remplies : le dispositif à X caméras est fixé d'avance, et le spectacle est prié de s'y calibrer ; et il n'est jamais donné la possibilité à l'équipe audiovisuelle de s'imprégner collectivement du spectacle à venir lors de son élaboration. Quelle perte de temps en effet quand l'efficacité immédiate détermine tous les choix. Je n'aborde pas ici le problème de la prise de son qui est envisagée majoritairement comme allant de soi (intelligibilité prioritaire dans un souci pseudo-naturaliste) et dont est exclu tout réel souci de créativité (dans le choix, l'emplacement et le couplage très subtil des micros) dans une optique de la diminution maximale des risques. Ceci est bien dommage, voire catastrophique, dans le cas de figure d'une captation d'opéra ou de concert symphonique. Une coproduction avec une radio lorsqu'elle est possible permet de dépasser cet écueil. Ainsi de certains opéras dont la partie son est captée par une équipe complète de France Musique en parallèle à la captation de l'image (avec un son témoin) par une société publique ou privée. La diffusion ultérieure est alors conjointe à la télévision et à la radio sur ces chaînes publiques ou privées.

Pourtant, là aussi, des répétitions de l'équipe de prise de son audiovisuelle immergée dans les répétitions théâtrales permettraient à coup sûr l'exercice fructueux d'un champ créatif élargi malgré les innombrables contraintes liées au temps réel de l'événement unique qu'il ne faut surtout pas sous-estimer.

2.2.3.5. Fiabilité de la captation, multiréférentialité et postérité

Certes, il arrive aussi de bonnes surprises : ainsi d'une scénographie mal équilibrée où le spectateur de théâtre (ou plutôt généralement d'opéra) se perd, une bonne captation permettra de conduire son regard dans le sens des présupposés de mise en scène, de densifier et de renforcer l'intérêt du spectacle, lequel se verrait presque bonifié par son passage sur la lucarne

télévisuelle. Cas rare où les gains peuvent presque prétendre équilibrer les pertes dans le processus de transposition.

Mais cette captation réussie d'un spectacle raté peut-elle par exemple prétendre à la fonction de trace, d'archive, d'annales, de minutes audiovisuelles du théâtre ? De témoignage, de preuve, de pièce à conviction ? Comment prendre conscience de la réalité biologique du spectacle évanoui, sans épouser le point de vue et les possibilités limitées de la captation qui a eu mission d'en rendre compte ?

Un spectateur qui aura vu récemment le spectacle pourra inconsciemment et consciemment effectuer une balance totalement personnelle entre sa propre vision unique de l'événement théâtral et celle que suggère la captation couplée à ses propres mécanismes résonants de recréation cognitive... Mais celui qui n'a aucune référence du vécu du spectacle ? Comment pourra-t-il se détacher, se distancier, de l'induction produite par la captation ?

Point crucial s'il en est, comment éviter que la mémoire collective théâtrale, saturée d'une hyper-complexité implicite et unitaire qui est celle de l'expérience vécue dans ses diverses dimensions, ne soit réduite à des « images » fragmentaires et appauvries (les captations), susceptibles de se répliquer mécaniquement et de toucher un nombre bien plus considérable de vidéospectateurs que le nombre toujours limité de spectateurs de spectacles vivants ? Ce que l'on partage au théâtre est *toujours* beaucoup plus du domaine des mécanismes de l'inconscient cognitif que de la conscience réfléchie. Cette « part absente » se voit éliminée à l'écran, sans évidemment que la conscience ne soit en mesure, justement, d'en prendre conscience rationnellement.

Nous retrouvons là une nouvelle fois la posture intuitive oh combien méfiante du microcosme théâtral envers la captation audiovisuelle lorsque celle-ci est à vocation de diffusion publique. Précisons que les théâtres privés qui ne vivent pas de subventions sont beaucoup plus enclins que leurs homologues subventionnés à laisser commercialiser des captations de leur production théâtrale pour d'évidentes raisons financières.

Envisagée comme trace, archive, preuve, témoignage, l'utilisation de la captation par les uns comme les autres ne semble pas poser de problème à la profession. Daniel MESGUICH par exemple qui souhaitait travailler non plus seulement pour le présent, mais aussi pour la

postérité, donc pour le temps, semble croire que des historiens à venir du théâtre rendront justice à son génie. Par le bouche à oreille, le consensus culturel et les écrits, dessins, etc. certes, mais aussi par les traces audiovisuelles, dont la captation.

Dans ce dernier cas de figure, cela me semble peut-être illusoire : il est fort possible bien au contraire que la captation engendre l'effet inverse, l'oubli anticipé dans les poubelles de l'histoire. Outre les actions parallèles non enregistrées, certaines fulgurances scéniques ne sont pas rendues par la captation, elles deviennent au contraire indécelables par l'œil le plus averti. Elles n'ont donc jamais existé... « L'image » analogique du spectacle semble précise et **fidèle** : il reste apparemment tout, les codes de jeu, de la narration, ceux liés à la représentation analogique comme les costumes et les décors, etc., tout est là en sortie de « transcodage ».

Mais l'essentiel, la résonance poétique qui fait en fin de compte toute la différence, cette émergence possible simple, fraîche et inattendue de l'hypercomplexité, peut s'être estompée ou avoir disparu, de manière paradoxale, *sans laisser de trace...*[462] La captation, qui induit une recomposition cognitive fortement quoique subtilement dégradée et « faussée » à des degrés divers, ne peut être « redressée » en elle-même. L'image, comme tout signe iconique ne le permet pas. Il peut surtout ne pas émerger l'impression de la nécessité d'une quelconque restauration... malgré une éducation du regard rigoureuse. Ne reste alors habituellement que l'indispensable et précieuse mémoire orale et « subjective » des spectateurs, ainsi que des articles de presse plus ou moins précis.

Daniel MESGUICH souhaitait dès 1991 que son propre travail d'élaboration de la mise en scène lors des répétitions soit médiatisé (scripts, rapports, croquis, dessins, vidéo...). Je le rejoins sur ce point, non plus sur sa personne, mais à propos de l'enregistrement vidéo. Il me semble en effet que toute captation à des fins d'archivage devrait se voir accompagnée de commentaires, de « relevés » de mise en scène, de mise en perspective « en 3ème personne » par un spécialiste tout autant que de témoignages très détaillés (écrits, sonores, audiovisuels ou multimédia) de spectateurs concernant « l'expérience » enactivement vécue du spectacle. Cette approche complémentaire « en 1ère personne » me paraît indispensable.

462 Je pense en écrivant ces lignes à ces gros fruits sans saveur que l'on trouve aujourd'hui sur nos étals, à ces roses d'apparence et de couleurs parfaites, satisfaisant en cela notre appréhension rapide et superficielle des choses et des êtres par la vision, mais dont on a génétiquement ôté, pour des raisons exclusivement économiques et à court terme, toute odeur, tout parfum, tout mystère.... Nul doute que RONSART, s'il revenait parmi nous, en serait aujourd'hui fort contrarié.

Car on ne peut jamais filmer du théâtre sans faire tout autre chose, pour le meilleur ou pour le pire, et il est donc illusoire de faire confiance à la seule captation. Seule une approche médiatique « transversale », plurielle et multiréférentielle serait susceptible à mon sens de donner à suggérer une « image juste » du spectacle et de fonder le paradoxe d'une mémoire objectale du théâtre. C'est ce que permettent aujourd'hui les techniques multimédia comme le DVD par exemple.

Par ailleurs, il me semble que les captations étant assurément appelées à se multiplier du fait de leur coût décroissant et de la simplification des techniques, il conviendrait de mener une étude approfondie et multiréférentielle sur le sujet, ainsi que sur les éventuels moyens de remédier aux lacunes constatées. La multiplication des caméras, couplée à la généralisation des régies numériques permettant une fragmentation temporaire de l'écran avec la présentation et le montage dans le plan de plusieurs actions simultanées[463], est peut-être une piste intéressante sur certains points que la technologie permettra bientôt aisément à un coût raisonnable. Il en existe probablement de bien meilleures à inventer pour la captation.

2.2.3.6. Autopoïèse théâtrale et captation audiovisuelle : un choix de civilisation

Mais l'enjeu primordial est plus profond. Il dépend moins de l'évolution des techniques que du contexte de leur mise en œuvre : la captation comme outil de mémoire, quelles que soient ses imperfections ne se justifie pleinement que dans une socio-culture évoluée et équilibrée qui favorise un référentiel fort, c'est-à-dire un théâtre créatif, dense, vivant, convivial, éthique, et vraiment accessible *à tous*. Qu'il soit donc rendu aussi facile dans la « Cité planétaire » d'aller au théâtre que de s'asseoir devant son poste de télévision, dans une complémentarité dynamique des pratiques culturelles. Utopie aujourd'hui, certes, mais pourquoi pas, soyons désespérément optimiste, réalité révolutionnaire « d'après-demain ? ».

Ainsi sera éloigné le péril aujourd'hui bien réel d'une réduction et d'une assimilation inconsciente du théâtre éphémère (comme processus vivant qui engage l'homme dans sa totalité) à la trace abstraite de sa figuration éternelle. Et de manière plus générale, c'est-à-dire dans le sens que l'être humain prête à l'univers et à lui-même, le danger de la prédominance trop exclusive d'une force de fragmentation centrifuge sur un processus de reconstruction centripète du sens (ayant tiré tous les acquis positifs des divers phénomènes de déconstruction

463 Comme j'avais souhaité le faire en 1994 à propos de *l'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*. Cf. chapitre 4.

et de « *différance* »[464] à l'œuvre à notre époque) pourra se voir neutralisé aisément dans le jeu coordonné des contraires.

Cela sous peine de se retrouver dans un siècle par exemple avec une mémoire audiovisuelle du théâtre quantitativement considérable, certes précieuse, utile sous de multiples aspects, mais fondamentalement sans objet. Parce que le théâtre aura alors disparu dans les reflets de ses simulacres et multiples avatars.

De ce point de vue, l'archivage systématique à faible coût et sans une forte densité de regard préalable, tel qu'il a été pratiqué à (La Métaphore) durant sept ans[465], présente toutes les stigmates de cette ambiguïté et souligne à mon sens la prépondérance effective dans cette expérience d'une mémoire conservatrice, « industrielle », « fermée » sur une mémoire recréatrice, vigilante et « ouverte » de l'acte théâtral.

Précisons que les 1 500 cassettes originales sont à ce jour archivées à l'antenne régionale lilloise de l'Institut National de l'Audiovisuel. La sélection des 250 titres de la vidéothèque de l'association *Image & métaphores* sur support VHS seront peut-être consultables en 2005 au Centre National du Théâtre, des contacts ayant été pris en ce sens[466].

2.3. Dispositifs de captations d'archivage à (La Métaphore)

2.3.0. Avant-propos

De part la manière dont nous l'avons appréhendé, le Théâtre s'engendre d'une dynamique qui vit à la température de sa propre destruction[467] : l'énergétique hyper-complexe de la salle, son homologue tout aussi complexe de la scène, la fragile alchimie du réel qui les relie *ici et maintenant* dans le jeu du représenté et de l'irreprésentable. Art théâtral qui est processus

464 Dans le sens derridien de « fracture de la présence », de l'impossibilité de la présence totale à elle-même dans le monde phénoménal macroscopique.

465 À l'exception des projets de recréation, simulation de captation et multicaptation examinés dans les chapitres suivants.

466 Une étude est en cours concernant la légalité possible de cette mise à disposition d'archives audiovisuelles (cf.listing de la vidéothèque d'*Image & métaphores* en annexe.

467 Le théâtre vivant à la température de sa propre destruction, il s'auto-détruit à chaque seconde ; de son « fantôme » seul, la captation multicaméras « standardisée » rend compte ?

d'échange, de partage, de don. Très exactement aux antipodes d'une communication très en vogue actuellement considérée comme marchandise, où l'on « s'informe »[468] de ce que dit l'autre sans volonté de le connaître[469].

Dans une captation d'archives à plusieurs caméras, les contraintes, on l'a vu, sont nombreuses, les degrés de liberté très réduits et le résultat final résulte d'un compromis rarement heureux du point de vue artistique, même s'il est bien utile pour de nombreuses catégories de personnes et de multiples finalités. Et pourtant, le processus théâtral ne peut jamais être transposé avec **fidélité** à travers plusieurs objectifs de caméra, mais seulement à travers un regard, une vision, le jeu complexe d'une *présence* et d'une *intentionnalité...*

2.3.1. Questions préalables

Entrons en détail dans la fabrication d'un enregistrement de trace *primaire* d'un spectacle vivant, telle qu'il a pu être - très imparfaitement - expérimenté dans la grande salle du Théâtre National de Lille[470], sous l'angle de la réalisation technique.

Premières questions utiles à se poser :
- Quel est le volume de la salle qui accueillera et participera de la création de la série de représentations théâtrales ?
- Quel type de dispositif scénique cette salle permet-elle ? Théâtre « à l'italienne » ou rien n'est censé sortir du cadre de la scène ? Espace circulaire et éclatement possible de la sphère de jeu ? Quels emplacements théoriques possibles du public, selon quel dispositif de mise en espace ? Combien de gradins et de fauteuils ?

468 « *Au sens le plus général du mot, l'information est ce qui ajoute à une représentation.* » Abraham MOLES cité par André de PERETTI [DE P 99], op.cit, page 64.

469 « *La communication, on en parle dans les entreprises où les gens communiquent mais n'échangent pas. Il y a une volonté de faire passer quelque chose qui va servir a priori les intérêts de la personne qui communique. Pour les artistes, les hommes politiques, et dans une certaine mesure les écrivains, il s'agit de délivrer un message qui va dorer ou redorer leur blason, et leur permettre d'acquérir des parts de marché. Il existe aussi des « boites de communication », ce qui est bien la preuve qu'il s'agit d'une marchandise, et que par là même on sort de tout ce qui est beau, noble, immortel, de tout ce qui n'est pas la marchandise, justement.* » [BES 00] BESSON P., dossier « Barbarie et communication », in *La Vie* n°2868, 17 août 2000, page 16.

470 Cette salle comporte 450 fauteuils. Sa structure en amphithéâtre ainsi que sa taille relativement modeste garantissent à tous les spectateurs une excellente visibilité. Avec une surface utile de 260 m², son plateau est constitué de 84 trappes amovibles qui découvrent un dessous de scène de 5 mètres de profondeur. La porte d'accès des décors s'ouvre sur une arrière-scène de 30 m². Quant au cadre de scène, il est modulable en hauteur et en largeur grâce aux draperies mobiles et aux niches techniques (ouverture maximale : 16,50 m, hauteur maximale : 8 m). Il existe une« petite salle », située sous le gradin de la grande salle, disposant d'une scène de 50 m². Elle peut accueillir 96 spectateurs. Son plateau représente 8 m d'ouverture sur 6 m de profondeur. Comme cette salle était originairement prévue pour la diffusion de films de cinéma, la cage de scène n'a ni cintres, ni dessous.

- Quel est le type d'acoustique ? Quelle réverbération ? Quelle « transparence » dans le jeu complexe de la réflexion des ondes ? Quel revêtement sur les murs, les sols, les plafonds ? Informations à coupler avec la forme et le volume de la salle, aire de jeu comprise pour obtenir une idée des qualités, particularismes et « défauts » sonores du lieu hors décors. Ne pas oublier de vérifier ses conclusions en se promenant dans la salle, tout en échangeant des propos à voix haute avec un assistant sur scène.
- Quel type de dispositif scénique est choisi par le metteur en scène du spectacle à travers la scénographie[471] et la « mise en scène » du public ? Les premiers rangs ou (et) les travées latérales sont-ils condamnés ou non ? Absence, présence, disposition des pendrillons[472]? La scène est-elle surélevée par rapport à la première rangée de fauteuils ? Présence de dégagements latéraux ? Quelle organisation spatiale dans la dimension verticale (trappes[473], porteuses[474], décors à plusieurs niveaux de jeu, hauteur du « cadre » de scène) et dans la dimension horizontale (largeur du « cadre » de scène), ainsi que dans la profondeur (distance de l'avant-scène au lointain[475], utilisation d'un proscénium supplémentaire[476] ?) ?
- Quel type de public attendu, par exemple scolaire ou adulte, ? Quel taux de remplissage de la salle escompté ou prévu d'après les réservations annuelles[477]?

En fonction des réponses données à ces séries de questions, premières interrogations quant au dispositif d'enregistrement audiovisuel et recherche des emplacements possibles des caméras et des micros dans la salle.

471 « *Art de l'organisation de l'espace théâtral. Ensemble des éléments (toiles peintes, praticables, mobilier...) qui déterminent cet espace* », LAROUSSE, 1995.

472 Tentures en velours, généralement noires, qui permettent de cacher les entrées et sorties de scène des comédiens, et de créer des coulisses.

473 Permettent notamment l'apparition des comédiens ou d'éléments de décor depuis le dessous de scène.

474 Électriques ou manuelles, elles servent presque toujours à accrocher des projecteurs ou des éléments de décor.

475 Fond de la scène.

476 Partie du théâtre ancien qui comprenait l'avant-scène où jouaient les acteurs.

477 Ceci notamment en vue de la localisation et de la protection des instruments d'enregistrement audiovisuel, mais pas uniquement : un spectacle se joue souvent à « guichets fermés ». Il faut bien évidemment savoir anticiper ce type de situation pour disposer de l'espace suffisant pour tourner, exigence qui se traduit généralement par un certain nombre de places très tôt retirées de la vente et affectées au dispositif vidéo.

2.3.2. La formation d'un regard : modélisation mentale déambulatoire

2.3.2.1. La recherche précise et rigoureuse des points de vue

Par le couplage synchronisé de plusieurs caméras, il va s'agir de « creuser » l'espace du champ visuel délimité par la surface plane en deux dimensions du cadre, pour créer une dimension supplémentaire et ainsi renforcer l'illusion de la profondeur selon les lois de la perspective classique.

Dans le cas de figure où il s'agit de « mémoriser », de transposer, « d'encoder » pour une lecture différée - ou de transmettre *ailleurs*, en direct - une *trace* de l'autopoïèse théâtrale, c'est-à-dire de l'interaction dynamique entre les acteurs et les spectateurs « catalysée » dans et par le spectacle théâtral, il sera primordial autant que faire se peut d'adopter un « méta-point de vue » n'interférant point - ou fort peu – explicitement dans cette interaction[478].

En pratique, les caméras et micros seront donc rendus aussi discrets que possible, pour ne pas gêner le jeu des acteurs et surtout la vision active des spectateurs, ces invités sur la bonne volonté et la confiance desquels repose toute manifestation.

A ce stade du processus, il est indispensable d'assister à une ou plusieurs représentations (ou « filages »[479] s'il s'agit d'une « création ») du spectacle. À partir de l'analyse du spectacle au plus proche de ses versions publiques, ou dans ses conditions réelles, il devient possible d'imaginer une captation parmi d'autres potentielles.

Principe de désir : *TOUT* montrer de ce que l'on a ressenti, compris du spectacle *tel quel*. Utopique et illusoire bien sûr, il va falloir choisir, trancher, découper, réévaluer, déconstruire, simplifier, mutiler, essayer de recomposer avec des matériaux autres et de reconstruire via l'éventail rendu partiel du jeu des codes audiovisuels... Tel est l'enjeu de la **fidélité** telle qu'elle a été ici restrictivement définie. Non pas montrer ce que l'on a vu et entendu mais tenter de

478 Implicitement, il conviendra tout au contraire lors de l'enregistrement d'être le plus possible partie prenante du public, d'épouser le désir de son regard démultiplié par le grand nombre de spectateurs.

479 Scène, acte, ou spectacle joué dans sa continuité temporelle, sans interruption, et sans public. Les observations du metteur en scène sont notées et partagées ultérieurement avec les acteurs. Lors de la dernière phase des répétitions, de nombreux filages du spectacle sont toujours programmées. Il existe aussi des « filages techniques » dévolus non plus au jeu, mais aux lumières sur les comédiens, aux sons, aux effets divers, etc.

régénérer ce que l'on a ressenti... Cela hélas non pas sous le coup d'une intentionnalité intense et rigoureuse si elle existe, de toutes façons rendue partiellement impuissante, mais plus encore sous le joug de contingences dominantes et prioritaires.

C'est pourtant une étape agréable, un moment où « tout est encore possible » puisque rien n'est encore cristallisé sur la pellicule argentique, la bande magnétique, ou le support numérique.

Dans une optique « d'archivage » sans découpage préalable, via le cadre « standard » d'un dispositif de captation à quatre caméras fixes avec un couple de micros cardioïde, il est fructueux dans l'idéal d'assister au moins à quatre représentations, en tant que spectateur de théâtre situé chaque soir différemment dans la salle : coté jardin, côté cour, au centre dans la position du « spectateur idéal » (généralement la position du metteur en scène durant les répétitions[480]), et enfin plus en profondeur pour avoir accès à la vision d'ensemble du cadre de scène. Les sensations issues de ces quatre axes de regard sur le même spectacle - même si évidemment chaque représentation est unique, et littéralement *incomparable* - sont toujours très différentes, et permettent de se faire une idée précise sur l'emplacement ultérieur des caméras en fonction des axes privilégiés de la mise en scène théâtrale (qu'il faut absolument pouvoir dégager), ainsi que sur les rythmes possibles de l'alternance future des points de vues au montage.

Tel rendu de scène sera par exemple bonifié par le recours dominant de la caméra à cour pour les plans américains, tandis que tel autre rendu privilégié dans la scène suivante nécessitera principalement l'utilisation de la caméra à jardin. De la succession de ces points de vue dominants naîtra une conduite virtuelle unique de réalisation audiovisuelle qui donnera la signature, certes bien grossière, de la captation de ce spectacle

S'il n'est possible de n'assister qu'à une seule représentation durant la phase de préparation, il est toujours judicieux de privilégier la position du « spectateur idéal » et par sa propre « vision psychologique » de recomposer mentalement et partiellement les deux autres axes et le plan d'ensemble[481]. C'est une gymnastique intellectuelle stimulante qui s'acquiert assez facilement.

480 Dans la grande salle de (La Métaphore) à Lille, cette place « idéale » était, je le rappelle, située au neuvième rang au centre.

481 Dans le cas de figure envisagé d'une captation à 4 caméras.

Enfin si dans le cadre d'une « création » de spectacle, on assiste à l'une des dernières répétitions, ou mieux à « la Générale »[482], il est toujours très profitable de se déplacer discrètement de temps en temps dans la salle pour trouver plus aisément les points de vue idéaux compatibles avec les contraintes liées au temps réel de l'enregistrement. Ceux-ci, dans l'optique idéologique (codée, illusoire, mais oh combien prégnante car en résonance analogique forte avec le jeu des pulsions et des émotions modulées par l'imaginaire cognitif) de « transparence » issue des codes du cinéma classique gagneront à être compatibles avec la loi des 30 degrés définie empiriquement en Europe dans les années 20 et systématiquement mise en pratique depuis dans le cinéma de fiction : « *Si nous considérons en plan deux angles de prises de vue qui correspondent à deux cadrages successifs du même sujet, il importe que les bissectrices convergentes de ces angles (c'est à dire les deux axes successifs de l'appareil) fassent entre elles un angle d'au moins 30 degrés* »[483].

Dans un autre paradigme de représentation, moins naturaliste, cette dernière loi peut se révéler parfaitement caduque. Le cinéma expérimental en fourmille d'exemples (par exemple le canadien Michaël SNOW et les étonnantes « machines cinématographiques » de son « art total »[484]. Même au sein du cinéma fondé sur le dogme occidental de l'identification du personnage et de l'acteur, de nombreuses « libertés » sont parfois prises avec bonheur : il n'est que de se souvenir par exemple des faux raccords, sources de micro-ellipses incongrues mais très revigorantes, dans *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc GODARD, lors de l'une de ces phases cycliques de renouvellement des formes que les arts en bonne santé connaissent tous.

Il en va de même en ce qui concerne les codes de mise au point, de cadre, de mouvements de caméras, de prise de son, etc. Tel faux raccord, raccord à 180°, tel « bougé », tel « faux plan », tel flou, tel décadrage, tel effet visuel ou sonore qui contrarie la construction minutieuse de la « transparence » du médium sera ainsi bon pour la poubelle dans le paradigme dominant ou au contraire parfaitement légitimé dans l'un ou l'autre paradigmes alternatifs.

De même, il sera judicieux, et même indispensable, de prévoir la plus grande « couverture » visuelle théorique de la scène dans chacun des axes de prises de vues envisagés, puisqu'il ne s'agit pas de filmer des plans, mais des « *flux* ». Cette distinction est capitale : chaque caméra

482 La représentation (devant un public choisi d'amis et relations) qui précède la première représentation publique.

483 [DUR 74] DURAND P. « *L'acteur et la caméra* », Éditions techniques européennes, 1974, page 74.

484 Cf. dans sa production le film « *La Région centrale* » (1971), lequel bouleverse avec un grand talent tous nos repères spatio-temporels.

dans une captation génère en effet non pas des « plans » constitués d'une suite évolutive de photogrammes mais bien plutôt un *flux* d'images, et c'est du rythme de l'alternance de ces flux couplés à ceux issus des micros que naît le « flux » audiovisuel de la captation, lequel épouse précisément celui du processus théâtral...

« Couverture » visuelle maximale tant au niveau vertical si la mise en scène propose une scénographie à plusieurs niveaux de jeux (décor à deux étages, cintres, etc.) que dans la profondeur : il est souvent primordial par exemple qu'une caméra située près de l'avant-scène côté cour puisse cadrer aussi bien le lointain jardin que le lointain cour, quitte à diminuer l'écart angulaire recherché entre les caméras côtés cour et jardin.

L'écart angulaire maximal des caméras cour et jardin sera lui déterminé tout autant par le volume de la salle et du dispositif scénique qu'en règle générale par la limite des dernières rangées latérales de spectateurs. Si les caméras sont trop excentrées, apparaissent alors « les ressorts » et la machinerie du spectacle : acteurs dans les coulisses, techniciens, projecteurs, etc. Dans le paradigme de la transposition en transparence analogique de la fiction théâtrale, il s'agit là d'un grave défaut.

Considéré au contraire dans une optique de rendu audiovisuel plus ouvert et plus « libre », et qui présente plusieurs niveaux d'interprétation, nous entrons dans un autre style d'enregistrement, plus complexe, et particulièrement adapté aux spectacles ayant recours aux multiples procédés de mise en abyme et de distanciation[485], dont ceux qui ne définissent pas d'entrée de jeu une frontière physique rigide et étanche entre scène et coulisses, frontière qui elle même en redouble souvent une autre, celle de la scène et la salle à travers le « quatrième mur »[486]. Lorsque cette dernière s'estompe, la porte est ouverte pour toutes les expériences, notamment celles de « théâtre ambulatoire », où il est par exemple demandé aux spectateurs d'effectuer un parcours aléatoire ou déterminé qui les met en présence de personnes, autres spectateurs ou acteurs dans un dispositif communicationnel riche en surprises[487].

485 Cf. chapitre 1.

486 Un dispositif de captation à 4 caméras pour un spectacle africain, une improvisation, ou pour une mise en scène d'Ariane MNOUCHKINE en France, avec des coulisses ouvertes sur scène, serait sans nul doute très différent. À la (Métaphore), la programmation choisie par Daniel MESGUICH ressortissait toujours à de rares exceptions près de la séparation occidentale tranchée « du sujet et de l'objet », de la salle et de la scène, du regardant et du regardé. Le dispositif d'enregistrement vidéo de (La Métaphore) s'est donc coulé naturellement dans ce moule particulier.

487 Cf. à ce propos l'article [LEL 01] de Sylvie LELEU-MERVIEL *Nouvelles écritures de théâtre*, in : Document numérique. Volume 5 – n°1-2/2001, éditions Hermès Science Publications, pages 33-82.

Il est tout aussi nécessaire et primordial de visualiser clairement la hauteur idéale des points de vue des caméras pour avoir accès dans la plus grande plage de l'échelle des plans au spectacle théâtral, en particulier lorsque l'action se joue à même le sol à l'avant-scène ! Il convient alors de pouvoir « surplomber » aisément le premier rang de spectateurs. Tout comme à l'inverse, si un acteur harnaché fait son entrée par le haut du cadre scénique[488], il s'agit d'avoir prévu la possibilité de cadrage de cette entrée en scène !

Ainsi donc, après cette « reconnaissance » du spectacle dans sa matérialité, le réalisateur a la plupart du temps une conscience pragmatique très nette de la place exacte de ses caméras en fonction du spectacle, de sa scénographie et de ses axes de mise en scène, le tout dans une perspective rythmique essentielle et déterminante. Il est primordial de prendre le temps d'effectuer cette préparation qui conditionne en partie la réussite de la captation.

2.3.2.2. Des limites incompressibles

A ce stade, il y a évidemment un immense regret. Malgré ses éventuels talent et savoir-faire, malgré son travail (s'il passe par exemple des jours et des nuits à rédiger un découpage), le réalisateur de captations multi-caméras sait qu'il n'a pratiquement aucune chance de pouvoir « rendre », « transmuter », « transposer », « recréer », « recomposer » tout ce qu'il a perçu de la richesse infinie du spectacle théâtral à travers sa suite de représentations, chacune à nulle autre pareille... Comme examiné précédemment, son pouvoir est fortement bridé. Il est confronté de plein fouet aux limites éminemment restrictives imposées au dispositif audiovisuel (déjà très normatif en lui-même) par la temporalité de l'autopoïèse théâtrale, qui restreint drastiquement le libre jeu spatio-temporel des codes cinématographiques spécifiques et à degré de spécificité élevé. Il est menotté. Prisonnier du temps du spectacle. Pieds et poings liés[489]. Pièce rapportée du spectacle, cinquième roue du carrosse, son langage représentationnel est généralement d'une grande pauvreté. Il ne possède qu'un accès lacunaire aux « fulgurances » non transposées voire non transposables de la mise en scène théâtrale. Sa seule chance de contrebalancer les contraintes de tournage liées à la perte de la maîtrise du temps consiste dans la création de nouvelles images visuelles et sonores convaincantes, par le jeu complexe d'une *intentionnalité*

488 Comme Laurent NATRELLA au milieu de *Boulevard du Boulevard*, création collective mise en scène par Daniel MESGUICH à (la Métaphore) en 1992.

489 « *Captation = punition* », slogan de 1974, cri du cœur de nombreux réalisateurs de la défunte O.R.T.F., comme indiqué précédemment.

suffisamment dense et d'une qualité de *présence* aiguë. Cela ne peut se faire qu'avec une excellente préparation, et si possible avec un (coûteux) dispositif d'enregistrement « individualisé » et « sur mesure » du spectacle, tous deux absents de la réalisation d'une *trace primaire.*

2.3.3. Préparatifs techniques à « l'épreuve du temps réel »

L'enregistrement de la *trace primaire* d'un spectacle à travers un dispositif multi-axes n'échappe pas, bien au contraire, à une « taylorisation » de l'outil : division des tâches pour accroître l'efficacité globale et les performances médiocres d'un système de « captation » à moindre coût. Et de quelque manière qu'on l'utilise, cet outil reste un « mauvais outil » . C'est dans sa nature. Mais il peut néanmoins être utilisé par un artisan voire un créateur, à condition de rester toujours bien conscient de ses limites et de ses lacunes, point de départ indispensable pour être à même de jouer de ses contraintes de la manière la plus judicieuse.

2.3.3.1. Prise de son

Venant de l'univers de la télévision où l'image est prépondérante, j'ai vite appris que la prise de son était primordiale lors d'une captation théâtrale. Sans technicien professionnel, pas question de « fignoler » quoi que ce soit[490]. J'ai fait à plusieurs reprises des essais de captations à quatre micros qui ne se sont guère montrés concluants, faute de l'habileté nécessaire de leurs manipulateurs pour les gérer en fonction de l'enregistrement visuel du spectacle. Il est arrivé que plusieurs stagiaires particulièrement motivés brillent à ce poste, mais c'est resté l'exception. D'où le recours à un simple mais très performant « couple » de micros Schoeps cardioïde MK 5 de très haute sensibilité qui minimisait au maximum l'intervention humaine, concentrée durant le spectacle sur le seul contrôle manuel d'enregistrement sonore stéréo sur la console numérique Yamaha ProMix 01[491], pour éviter les saturations ou au contraire renforcer les niveaux trop faibles. Activité décrite précédemment qui nécessitait déjà des qualités

490 Je n'étais alors moi-même pas formé à la plupart des subtilités techniques et créatives de la prise de son. De par le planning de travail que je m'étais imposé, je ne disposais pas à mon grand regret du temps nécessaire pour suivre une formation extérieure, plusieurs fois envisagée, toujours remise. Ce n'est qu'après la dissolution de (La Métaphore) que j'ai enfin pu combler cette lacune.

491 L'équalizer numérique était utilisé pour atténuer les bruits indésirables lors des captations, en particulier dans les basses et dans les hautes fréquences. Les basses fréquences (inférieures à 60 Hzs) où l'on trouve les « bruits » indésirables du public, ceux des alimentations secteur et de la ventilation, étaient généralement abaissées de 2 à 6 décibels. Les hautes fréquences (principalement entre 6 000 et 10 000 Hzs) sont également atténuées de 2 à 4 décibels pour minimiser les « sifflantes » de certaines voix humaines sur la scène.

d'anticipation bien réelles du « mixeur » audio en fonction des images « en temps réel » de la représentation visuelle du spectacle sur le moniteur de l'enregistreur final.

Prise de son stéréo minimaliste qui autorisait cependant la bonne intelligibilité du spectacle, avec une « image sonore » ample et précise induite par la qualité des micros dans un lieu à l'acoustique étudiée, malgré la typologie et la texture des décors susceptibles d'influer notablement sur les paramètres sonores. Il suffisait avant le spectacle de réaliser un essai de voix dans la salle ou tout simplement d'écouter les techniciens du théâtre qui s'affairent souvent à voix haute à la préparation quotidienne du spectacle sur scène pour configurer précisément les réglages de la console audio[492].

2.3.3.2. Prises d'images

Fixité des caméras : pourquoi ? Nécessité pragmatique de ne pas interférer avec le spectacle dans l'interaction scène-salle. À l'opposé d'un stade de football conçu à une toute autre échelle[493], une caméra, portée ou sur rail viendrait occulter la vision de nombreux spectateurs dans la plupart des salles de spectacle[494], sans compter la suppression nécessaire d'une ou deux rangées de fauteuils. On peut imaginer le jeu de caméras miniatures télécommandées sur bras articulé suspendu, c'est techniquement possible, mais économiquement, c'est encore en 2004 de la prospective-fiction...

Quant à imaginer que les architectes qui construisent des théâtres prennent réellement en compte la possibilité matérielle d'enregistrer des spectacles dans d'excellentes conditions, cela semble relever aujourd'hui d'une utopie similaire.

492 Nous disposions en interne pour la plupart des duplications de cassettes de deux magnétoscopes VHS stéréo, d'un S-VHS stéréo avec double transcodage (Pal/Sécam et Sécam/Pal), et de deux VHS monophoniques. Les cassettes copiées et diffusées à partir de ces deux dernières machines étaient évidemment d'une piètre qualité sonore (d'autant qu'aucune compression ni égalisation des niveaux n'étaient effectuées). L'achat prévu d'un banc de duplication professionnel en 1995 a été annulé en cours d'année. Un TBC JVC KMF 250 a été acheté d'occasion en 1997 pour la réalisation de la partie vidéo du spectacle de Xavier MAUREL *Quelques hommages à la voix de ma mère* de Mathieu BENEZET, puis intégré dans le banc de duplication existant pour améliorer la qualité visuelle des copies.

493 Avec le « kiwi », un cadreur de Canal+ peut se mouvoir en toute discrétion avec sa caméra sur rail grâce à des pédales à sa portée dont le jeu détermine la vitesse du travelling électrique.

494 Sauf cadre exceptionnel, type théâtre à l'antique, à ciel ouvert...

Dispositif simplifié à l'extrême. Caméras fixes[495], dont la position précise obéit moins à des choix de mise en scène qu'à des critères contingents non négociables : se placer latéralement dans des « décrochages » de fauteuils s'ils existent, ne pas gêner la circulation du public, notamment en prévision d'une hypothétique évacuation d'urgence au tracé très réglementé.

La disposition spatiale des rangées de fauteuils dans la grande salle du Théâtre National de Lille me donnait deux possibilités concrètes de positions de caméras latérales de chaque côté de la salle en minimisant la gêne occasionnée à quelques spectateurs tout autant que le nombre de places « condamnées » (2 de chaque côté) le jour de la captation.

Parmi ces deux positions, l'une permettait de « cadrer » tous les spectacles, d'effectuer des plans taille au lointain tout autant que des plans de demi-ensemble. Position privilégiée, sur les côtés du 9ème rang au centre duquel s'élaborait souvent la mise en scène des créations du théâtre, mais de « compromis », car légèrement plongeante, ce qui constituait une contrainte incontournable.

495 2 JVC KY17 FIT équipées de reports de commandes de zoom et de mise au point (avec voie de commande à distance JVC RMP-200 et 2X20m de câble chacune) pour les plans latéraux et 1 SONY 327 hyper-HAD (avec voie de commande Sony CCU-M5 et 2X25 m de câble) pour les plans larges. Mélangeur JVC KM 1600 Y/C pour le montage en régie directe. En moniteurs de contrôle régie, d'excellents JVC TM 1000 PS.

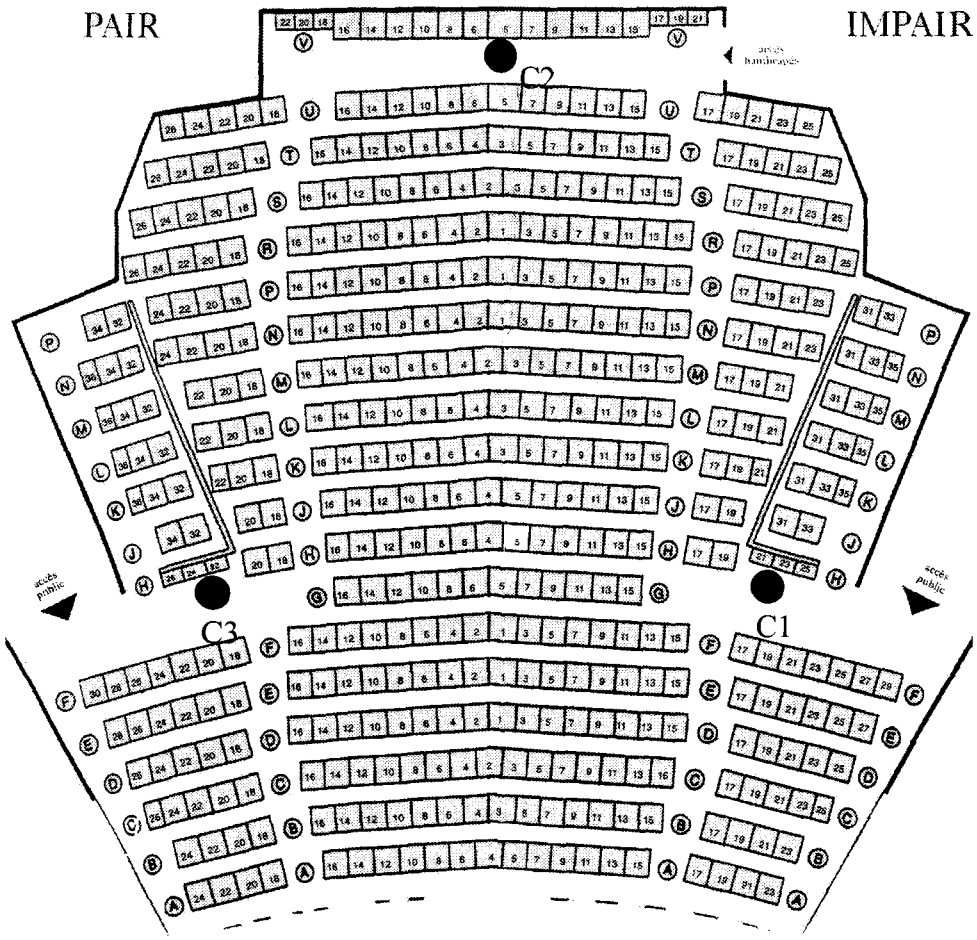


Illustration 10 : Emplacement de trois caméras dans une configuration d'enregistrement usuelle dans la grande la salle du Théâtre National de Lille

Les deux vues latérales légèrement plongeantes sur la scène, et déterminées par la structuration architecturale de la salle, voyaient leur effet bien sûr accentué par le plan large en fond de salle, en haut des gradins[496]. Celui-ci permet de disposer d'une « image complète » frontale de l'action scènique.

496 Celui-ci pouvait se voir avancé de quelques rangs en cas d'assistance restreinte, de scénographie ou d'ouverture de cadre scénique plus limités en largeur. Le but étant évidemment d'être le plus près possible de la scène tout en ayant la possibilité de cadrer cette dernière dans sa totalité en position d'objectif dézommé.

Illustration 11 : Vision de fond de salle (caméra 2) de « L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais) » d'Hélène CIXOUS, mise en scène de Daniel MESGUICH, juin 1994

Bien évidemment, dans ce type de disposition, sauf à rajouter une 4ème caméra au premier rang, l'utilisation de la paire d'opposés plongées/contre-plongées si nécessaire pour sculpter l'espace global devient impossible. De plus, le sol prend une importance inutile, souvent nuisible parce que injustifiée. L'œil du spectateur cognitif de théâtre en fait plus facilement abstraction que les capteurs d'une caméra sensibles à une plage de latitude d'exposition très réduite, ce qui revient souvent selon le type et la combinaison des éclairages à surexposer le sol au détriment des acteurs.

Et en définitive, comme décrit précédemment, les caméras ne sont jamais parfaitement à la bonne place dans les trois dimensions de l'espace, sauf coup de chance épisodique: elles proposent « dogmatiquement » une tranche appauvrie de réalité, peu « densifiée » par l'intentionnalité d'un regard, et la rendent comme la seule possible. C'est un processus très désespérant !

2.3.3.3. Un langage audiovisuel réduit

Les « contraintes humaines », accentuées à partir de septembre 1995 et liées à l'impossibilité souvent frustrante de former une équipe permanente homogène et de qualité « brique après brique », me contraignit à adopter une syntaxe audiovisuelle d'enregistrement très succincte.

Auparavant, jusqu'au début du printemps 1994, avec un dispositif à deux caméras latérales synchronisées et commutées en direct, la variation de focale des objectifs de ces caméras

permettait du même point de vue tant des plans rapprochés des acteurs au milieu de la scène que des plans de demi-ensemble décentrés. « Vision binoculaire » de la scène par le dispositif d'enregistrement qui avait certes sa logique et son efficacité, mais qui engendrait systématiquement une « coloration » nette de la captation, en l'absence d'informations venant de l'axe central autour duquel est censé s'organiser toute mise en scène.

De plus l'exercice délicat de la permutation des deux caméras n'offrait qu'un espace de choix restreint, lequel nécessitait une grande rapidité de suivi des comédiens et de mise au point pour créer un rythme de commutation épousant la respiration des scènes du spectacle. En cas de « retard » de l'une des deux caméras, il était évidemment impossible de compter sur une troisième caméra pour maintenir le bon rythme de l'alternance des flux. Seule solution alors, différer le moment de la commutation sur la caméra en retard tout en maintenant une pression encourageante sur le cadreur en difficulté, et rester le temps nécessaire sur la caméra à l'antenne, au prix d'un affaiblissement ou d'une brisure involontaire du rythme.

Bien entendu, il arrive souvent dans ces situations que lorsque le cadreur a résolu son problème et propose une image diffusable, l'action scénique , qui ne l'a pas attendue, ne nécessite plus immédiatement son intervention. Il faut de la part du réalisateur pas mal d'aisance pour éviter la propagation du retard en ondes centrifuges[497], et le rattraper tout en douceur pour revenir dans le bon rythme.

Avec le renfort d'une troisième caméra pour les trois années suivantes, il devint possible de mettre en place, tout d'abord pendant 6 mois une équipe complète de 5 personnes : trois cadreurs, un ingénieur du son et un réalisateur[498]. Puis lorsque mon assistant Christophe SAUVET fut poussé vers la sortie, une équipe de 3 à 4 personnes beaucoup plus « fragile ».

Le dispositif d'enregistrement à trois caméras était alors utilisé de la manière très succincte suivante : plan large fixe, sans caméraman, du spectacle du fond de la salle au centre[499],

497 Surtout pour les captations à caméras multiples et à découpage préalable, lequel fournit une temporalité audiovisuelle accordée rudimentairement quoique très précisément au spectacle, temporalité qu'il convient de respecter sous peine de créer un désynchronisme des caméras et des acteurs irrattrapable et perceptible consciemment par le spectateur (si les flux des caméras ne sont pas enregistrés séparément, si la trace est unique, si elle est diffusée en direct...).

498 Équipe alors composée de deux salariés, de deux objecteurs et d'un(e) stagiaire.

499 Ou bien de l'un des côtés en l'absence de recul suffisant (dans la « petite salle ») pour obtenir le cadre de la scène en position grand-angle de l'objectif à focale variable de la caméra. Il convenait dans tous les cas de « protéger » cette dernière des atteintes éventuelles du public, en condamnant un fauteuil de part et d'autre sur la travée, et en surveillant attentivement le placement progressif du public dans la salle. D'autre part, l'adjonction de la 3ème caméra en plan large a permis aux deux autres latérales de « s'avancer » plus dans la scène pour capter des regards, étant la plupart du temps déchargées de la prise en charge alternative de la scénographie « globale » du spectacle.

première caméra latérale fixe maniée par un professionnel, seconde caméra de l'autre côté de la salle tenue par un objecteur. Un autre objecteur pour la prise de son devant sa console, moi-même à la réalisation devant la régie vidéo, et lorsque c'était possible, un membre de l'équipe du spectacle théâtral pour m'annoncer en temps réel avec quelques secondes d'avance les éléments clés de la mise en scène. Equipe donc réduite la plupart du temps à quatre personnes

De plus, avec une équipe vidéo hétérogène et fluctuante, se trouvent encore restreintes les possibilités de variations de focale et les mouvements d'appareil, limités de par notre configuration aux seuls panoramiques et filés. En effet ceux-ci supposent une excellente synchronicité entre tous les membres de l'équipe qu'il m'était difficile d'initier.

2.3.4. Dans l'œil du cyclone du temps réel

2.3.4.1. Synchronicité

Cette synchronicité est absolument primordiale, car filmer un spectacle s'effectue toujours en temps réel, ce qui interdit toute perte de vigilance. La chaîne de réalisation est rarement plus solide que le plus faible de ses maillons. Les meilleurs résultats sont toujours obtenus lorsque l'habileté technique acquise permet à chacun d'agir quasiment instantanément de manière naturelle et « spontanée », lorsque les membres de l'équipe se connaissent parfaitement, au-delà des mots, à la vitesse de la pensée, voire souvent instantanément par « anticipation intuitive ». Cette cohésion dynamique autorise l'application instinctive de combinaisons précises de caméras selon les positions de jeu des acteurs. Cette « construction inter-individuelle » ne va pas de soi, elle demande du temps, du travail et de la motivation. Elle peut être exaltante. L'essentiel n'est plus l'individu, le réalisateur, l'ingénieur du son, ou les cadreurs, ni même les acteurs, mais les relations invisibles qui unissent tous les participants *à ce moment-là.* Eux seuls sont à même de répondre *ensemble* au formidable défi du « temps réel » sur scène. Il s'agit là de la principale source potentielle de plaisir dans la réalisation d'une captation : non pas le résultat toujours irrémédiablement décevant, mais le processus d'interactions multiples, de co-résonances inattendues, riches et variés, lorsqu'il se retrouve harmonisé naturellement vers l'objectif commun dans le moment présent.

Avec l'expérience, tant professionnelle que personnelle, et par l'aide éventuelle apportée par un travail rigoureux sur soi-même (apprendre à vivre une attention ouverte généralisée, une distanciation empathique soutenue, une neutralité de fond quels que soient les circonstances et les soucis techniques momentanées...)[500], il semble donc possible d'envisager une conjonction, une synchronisation oscillante de tous les divers éléments qui constitue l'épiphénomène d'un processus de captation. Lesquels peuvent permettre, s'ils se propagent à toute l'équipe dans un processus de coordination réciproque ininterrompu, l'émergence imprévisible de moments d'unité éphémère ressentis comme privilégiés, d'intensité et de profondeur variables et évolutives. Peut-être la trace vidéo peut-elle porter l'empreinte de cet état d'être momentané, plus ou moins profond, de l'un ou de plusieurs membres de l'équipe. Malheureusement, il ne semble pas qu'il se retrouve de façon visiblement évidente dans l'enregistrement réalisé : celui-ci peut être fluide et pertinent, mais sans plus. Si par contre cet état d'être particulier de l'équipe à des degrés divers est synchrone avec un moment de jeu théâtral particulièrement neuf et émouvant qui en est le catalyseur, il ne pourra que servir au mieux ce dernier, et les moments de la captation en seront marqués[501].

D'un seul coup pour l'équipe de tournage, j'insiste là-dessus, il n'y a plus rien à diriger. Plus personne même ne dirige, les informations circulent naturellement dans un champ de

500 Pour l'équipe, et pour le réalisateur en particulier, le fond du problème est le suivant : comment parvenir à « être génial *spontanément* ». Pour reprendre une expression de Francisco VARELA : apprendre à être « *expert dans notre micromonde* » [VAR 96, p.38], c'est-à-dire sans le recours à la réflexion et à l'analyse par lesquels nous devenons alors « *comme des débutants qui essaient d'être à l'aise devant la tâche qui les attend* ». Il existerait bien évidemment des graduations intermédiaires dans cet état particulier de « spontanéité consciente» qui doit être perçu comme un idéal à atteindre, quoique parfaitement impossible à planifier. C'est un état émergent, donc imprévisible. Dépendant probablement d'un état particulier de coopération et de configuration oscillante des assemblées neuronales, qui ouvre sur un autre champ dimensionnel, dans la dynamique de fonctionnement des mécanismes cognitifs. Laquelle dépend des structurations génétiques, historiques, présentes de l'individu, sans possibilité d'accès pour la réflexion consciente. Se retrouver sans l'avoir intentionnellement recherché, quoique après un long entraînement, en état momentané de « distanciation empathique » et de pleine vigilance, comme un engagement de tout l'être unifié dans sa pratique de cadreur, de réalisateur, etc. en état de co-résonance parfaite avec les rythmes du spectacle théâtral et le plaisir de jeu des comédiens dans la fiction en cours à chaque instant, instant après instant... Alors « l'instant » superficiel d'une vie se déroulant comme un tapis à la surface de soi peut laisser place à toute la densité toujours croissante d'un « moment présent de vie » qui s'enfle vertigineusement jusqu'à inclure, semble-t-il dans de très rares cas, les dimensions de temps et d'espace. Le plus curieux est de « percevoir » à ce moment-là, dans cet état de conscience très inhabituel, que le sens du moi et de la séparation n'existe plus réellement. Les formes restent certes distinctes, multiples, reliées mais non fusionnées. Tout se passe comme si le regard étant aussi peu existant que le regardé (quoique à 100 % existant au niveau phénoménal macroscopique), toute difficulté de communication est dès lors réduite à zéro, tant le substrat unique et indifférencié qui les anime semble d'une infinitude inimaginable et totalement irréductible aux mots et aux émotions ordinaires, au regard desquels les différences de surface interindividuelles ne ressemblent alors qu'à quelque pâle fiction d'un vieux film de cinémathèque.

501 Ainsi de quelques instants de jeu de la multicaptation de *Titus Andronicus* (1993) un certain soir d'enregistrement, ou bien d'un monologue lors de la captation unique du *Roi Lear* de SHAKESPEARE mis en scène par Vincent DHELIN et Olivier MENU (1993). À un degré moindre, d'un moment musical de *La vie aventureuse de René Descartes, philosophe* de Robert ANGEBAUD mis en scène par Pierre DEBAUCHE (1997), d'un autre lors *d'Ulysse à l'envers* de et par Wladyslaw ZNORKO (1996).

compréhension ouvert. Les *individualités* provisoirement aux vestiaires, n'ayant plus rien à prétendre, ni à défendre, chacun exécute sa partition spontanément dans l'orchestre, plus rien ne manque. L'agir devient *non-intentionnel* au moment où il prend forme, spectacle et dispositif s'accordent d'eux-mêmes d'une manière incompréhensible mais bien vérifiable quoique toujours dans le moment présent. La simplicité, ou plutôt l'évidence, émerge de la complexité « harmonisée », le temps réel devient tout d'un coup non plus une contrainte mais une jouissance, un surf enivrant et conscient sur l'écume du temps. Lequel contrebalance ainsi bien des efforts, des incompréhensions, des conflits, des stress multiples vécus dans la conscience habituelle égocentrique parce qu'emprisonnée dans le concept implicite du « moi » naturellement construit dans les toutes premières années de vie. Et puis, à un moment ou un autre, quelques instants, quelques minutes, voire une heure et demi plus tard[502], retour aux pesanteurs habituelles qui ne sont que le fruit du fonctionnement cognitif habituel.

En conclusion, dans la pratique d'une captation, pour le caméraman comme pour le réalisateur, il s'agit donc d'être toujours prêt, toujours ouvert, dans l'état de la plus grande disponibilité intérieure, de laisser se développer et cultiver « un courant » de compréhension spontanée, instinctive, qui anticipe presque toujours sur les mots[503]. Lorsqu'à plusieurs reprises, nous avons atteint cet « *état de grâce* » du travail d'équipe et la joie collective qui en découle, cela justifiait à mes yeux presque tout ce travail « ingrat » d'enregistrement intégral de l'activité théâtrale d'un lieu national de création appelé *(La Métaphore)...* « Ingrat » parce qu'en règle générale, je n'ai que très rarement apprécié cet aspect de mon travail que je me suis pourtant imposé, à savoir *le formatage* multi-caméras de spectacles pour « tout conserver » (et alors qu'on ne conserve rien, ou presque, comme nous l'avons déjà analysé).

502 Au sein d'une équipe de tournage, il ne m'a jamais été donné de vivre ces moments privilégiés plus de quelques minutes en « temps objectif », même si certaines captations se sont parfois entièrement déroulées dans un état de facilité déconcertante, sans pourtant susciter ce « décollage » collectif peut-être lié, du moins en partie, à des configurations vibratoires encore inconnues de réseaux neuronaux. Celles-ci étant semble-t-il d'ordre électromagnétique et non plus seulement électro-chimique, avec probablement une hypothétique « zone d'échange » entre les niveaux macroscopique et microscopique [McF 02]. Rappelons que la physique moderne a indiscutablement démontré ces dernières décennies que ce niveau quantique du réel dont nous sommes intégralement constitués échappe à la « flèche du temps » telle que nous la connaissons dans notre construction enactive du monde par les sens. Cf. chapitre 1.

503 Le maître-mot d'un enregistrement en direct est toujours « anticipation ». Anticipation spontanée quoique maîtrisée, fruit d'une concentration affûtée et d'une longue pratique individuelle et collective. Se retrouver parabole déployée pour recueillir les « ondes » de la scène et de la salle, livre aux pages blanches immaculées prêt à accueillir à chaque seconde tous les possibles de la représentation... C'est évidemment très ardu dans le climat d'urgence qui entoure par nature un enregistrement en temps réel, même si l'on ne doit jamais renoncer à cette visée initiale qui brille comme un phare souvent lointain -mais pas toujours - dans l'obscurité.

Il aurait fallu beaucoup plus de personnel, formé, du matériel supplémentaire, donc de l'argent, et surtout du temps. Beaucoup de temps pour traiter chaque spectacle comme il le méritait, le connaître, l'apprivoiser, et lui créer un écrin vidéo sur-mesure au lieu de le mutiler plus ou moins adroitement pour le faire rentrer en force dans un moule uniforme d'une grande pauvreté... ET c'est pourtant ce que je me suis habitué à faire, dans une spirale boulimique d'enregistrements sans temps de latence, de distanciation, de pause, de réflexion, de choix.

2.3.4.2. Limites restrictives à l'écriture audiovisuelle en temps réel

Pour viser cette qualité de travail, cette *synchronicité* capitale, via comme je l'ai écrit la présence simultanée d'un cadreur professionnel et d'un objecteur de conscience ou un stagiaire, (ou le plus souvent d'un objecteur et d'un stagiaire), j'ai donc limité mes demandes et adapté mon « style » de réalisation aux possibilités techniques de l'équipe disponible. C'est à dire principalement par la suppression presque totale des panoramiques et effets de zooms non directement concernés par les déplacements des acteurs. Tentatives de suppression d'un maximum d'erreurs par la suppression d'un maximum de causes d'erreurs. Simplification maximale[504]. Appauvrissement supplémentaire volontaire du langage audiovisuel, sentiment ne pas rendre justice à l'auto-organisation théâtrale la plupart du temps, et réduction fréquente au plus petit dénominateur commun : hisser le caméraman « amateur » au sommet de ses possibilités, et « retenir », « restreindre » le caméraman professionnel pour les « accorder » tous deux au rythme de compromis[505] choisi pour la captation.

Une fois que les « flux » visuels issus des trois caméras, principalement les deux latérales, sont homogènes, relativement synchronisés, il est possible de générer des informations nouvelles par le jeu de l'alternance rythmée des plans ou de truquages simples en direct comme les surimpressions[506]. Il est possible sur certaines séquences dynamiques de demander aux cadreurs un suivi prudent par les caméras de leur objectif, en évitant absolument les flous, et par le rythme du montage en temps réel, sans toujours annoncer les préparations de passages « à

504 Tout en essayant néanmoins de « creuser » l'espace au maximum, en demandant aux cadreurs, lorsque c'était possible et relativement aisé, d'avoir souvent plusieurs niveaux de jeu dans la profondeur : des acteurs au premier plan, d'autres au second et parfois au troisième...

505 Compromis ? Compromission ? N'était-ce pas là une hétérogénéité contre-nature ? Il lui est pourtant arrivé de fonctionner parfaitement, mais de manière si peu prévisible...

506 Surimpressions que j'affectionne particulièrement, tout comme les transitions en fondu-enchaîné, pour réintroduire quelques codes de la narration cinématographique courante.

l'antenne »[507] de reconstituer à travers les codes audiovisuels une transposition juste possible du spectacle. De même des surimpressions qui génèrent parfois des « *surprises* » de toute beauté. Ce sont souvent des moments jouissifs, sans filets, et qui lorsqu'ils sont réussis, c'est-à-dire « inspirés », en phase avec la mise en scène théâtrale, permettent de « décoller » de la rigidité sclérosante du dispositif fixe, et d'y introduire parfois, osons le mot, une poésie absente.

Il importe cependant de ne pas confondre ces moments où le réalisateur se fait plaisir « en cavalier seul » par le jeu de ses commutations, reléguant ses cadreurs aux rôles de simples exécutants, de ceux décrits précédemment où l'équipe entière est portée à son meilleur, et où la totalité émergente qui résulte de ce processus est bien supérieur à la somme de ses parties considérées isolément.

Un autre moyen efficace de contrebalancer cette rigidité conjoncturelle (équipe hétérogène et temps de préparation insuffisant) et structurelle (dispositif rudimentaire) tient dans la nature même de l'objet sur lequel se pose le regard : le processus théâtral.

Qu'il puisse y avoir des « bougés » dans ce type de *trace brute* non corrigée par un quelconque artifice de post-production, des « rattrapages » de point, ne me gêne pas. Bien au contraire, ces éléments de « distanciation » au sein du paradigme dominant de « transparence » du dispositif de prises de vues, d'identification de l'acteur au personnage, et d'identification du spectateur à l'acteur/personnage (par un moyen ou par un autre, il faut dans tous les cas que le spectateur ait envie « d'habiter » le personnage, via la médiation particulière entre la triade corps/affect/mental de l'acteur et la sienne...), rappelle au téléspectateur à venir qu'il n'a affaire qu'à une modélisation particulière d'une représentation théâtrale hors de sa portée, et en aucun cas à cette dernière malgré toutes ses projections indécrottables. Pas d'identification parfaite du réel qui déborde, excède, transcende, et de sa pauvre représentation aveugle et unijambiste...

Enfin, dans une *trace d'archives*, ce qui compte vraiment, c'est de « saisir au vol » ce qui se passe sur la scène, l'action dramatique, juste au bon moment. Il faut être un instrument de perception de haute précision et de grande rapidité. Dans cette optique, je m'oppose toujours systématiquement, sauf cas de nécessité impérative, aux désirs fréquents des cadreurs de

507 Pour s'affranchir autant que faire se peut de la relative lenteur du langage qui se déploie dans le temps et de l'inertie fréquente d'une partie de la chaîne d'enregistrement. L'expression « passage à l'antenne » désigne de façon extensive, non pas une quelconque télédiffusion directe, mais le choix spontané de commutation d'un flux visuel parmi ceux disponibles en temps réel.

« changer de caméra », à l'entracte par exemple : chacun d'entre eux doit être tout à la fois « mono-technicien » spécialiste de son axe et « polyconceptualiste » généraliste du spectacle, pour développer cette faculté d'anticipation si précieuse, et contribuer à cette coordination vitale de l'équipe vidéo.

2.4. Résultats expérimentaux

2.4.1. Dispositif basique frontal mono-caméra

Filmer un spectacle d'un seul jet, dans un seul « flux » visuel en temps réel, avec une seule caméra (et un ou plusieurs micros), est une démarche périlleuse envisageable presque uniquement[508] à des fins d'archivage. En effet, comme il est toujours souhaitable de disposer d'un nombre de caméras supérieur au nombre de comédiens principaux, ce dispositif minimum emprunté au cinéma semble bien impuissant pour répondre aux nécessités de transposition des actions simultanées, fugaces, mouvantes qui anime l'espace vide du théâtre. Nous allons examiner la mise à l'épreuve des 2 cas de figures les plus fréquemment rencontrés.

2.4.1.1. Trace en plan large fixe

C'est principalement un document de travail à destination de l'équipe du spectacle, très utile et utilisé pour « reprendre » un spectacle, préparer une tournée avec de nouveaux techniciens : effets sons, lumières, rythmes et synchronisme, machinerie, etc..[509] Selon le volume de la scène, l'image sera plus ou moins exploitable : autant le déplacement des comédiens restera presque toujours perceptible à l'image même dans le cas d'un « grand spectacle » nécessitant un fort éloignement de la caméra pour cadrer la scène, autant l'étude des maquillages par exemple sera bel et bien impossible dans ce cas de figure très courant.

508 On peut supposer que dans le cadre d'un « one-man-show », un caméraman particulièrement expérimenté et connaissant parfaitement le spectacle puisse en théorie réaliser en temps réel un document de direct télévisuel. Dans la pratique, il est beaucoup plus fructueux dans cette situation de filmer en public le « one-man-show » plusieurs soirs de suite, dans des cadrages différents, pour une utilisation en différé. Nous nous retrouvons alors dans le champ de la multicaptation examinée au chapitre 3. Précisons qu'un tel dispositif dans le cadre d'une recréation, c'est à dire sans public, conduirait à une œuvre audiovisuelle probablement très médiocre.

509 Mais rarement utilisée pour « vendre » le spectacle, celui-ci n'étant pas « valorisé » par sa *trace* simplifiée qui n'en donne qu'une représentation fort mutilante de manière faussement objective (subjectivité « dogmatique » des codes audiovisuels à spécificité élevée de l'unique « objectif » de prises de vues).

Le langage audiovisuel y est réduit à sa plus simple expression : un seul flux sonore « harmonisant » de bonne qualité ou médiocre selon l'utilisation ou non de micros séparés souvent placés à l'avant-scène[510]), un seul flux visuel ininterrompu quoique hétérogène. En effet, « l'objectivité » d'un tel dispositif visuel est trompeuse : jeu des codes de la focale utilisée, des couleurs, des contrastes souvent incompatibles avec la plage d'enregistrement visuelle du dispositif, de la sensibilité en basse lumière, transposition 3D/2D, transposition figée des échelles de taille des objets et des acteurs, etc... Mais rendus sonore et visuel immédiats, transposition minimale des codes narratifs et de ceux liées à la représentation analogique (costumes, décors, scénographie d'ensemble, etc.) et surtout bonne transposition du rythme du spectacle et de son autopoïèse temporelle unique.

Ces documents de travail ont été réalisés la plupart du temps « en automatique », c'est-à-dire sans cadreur, lors des filages de répétitions et des représentations pour toutes les créations théâtrales proposées par (La Métaphore) à de multiples reprises durant 7 ans, sur formats HI-8, S-VHS ou BétacamSP avec ou sans prise de son déportée de la caméra ou du camescope. Une ou plusieurs copies en VHS étant alors effectuées pour les services concernés.

Comme dans de nombreux lieux qui proposent des créations de « spectacles vivants », ces traces « minimales » en plan large fixe sont soigneusement archivées et conservées, au même titre que quelques affiches, programmes, prospectus représentatifs accompagnant la production d'un spectacle.

2.4.1.2. Trace panoramiquée/zoomée

Elle se caractérise par l'utilisation de quelques degrés de libertés supplémentaires, à savoir principalement l'utilisation du travelling optique (zoom) combiné aux mouvements de panoramique.

Avec du matériel grand public comme avec du matériel professionnel pourtant plus rapide et fluide dans l'utilisation, ce type de *trace* se trouve la plupart du temps complètement dépassée par la simultanéité et la vitesse des actions théâtrales. Le zoom et le panoramique presque jamais combinés à bon escient contribuent à donner une image parcellaire et confuse du

510 Ce qui nécessite l'utilisation d'un matériel beaucoup plus onéreux : câbles blindés entre le camescope et les micros contre les perturbations électro-magnétiques fréquentes dans un théâtre et liaisons audio symétriques XLR avec présence ou non d'un symétriseur selon le type amateur ou professionnel utilisé.

spectacle. Sans recul, enserrée dans un faisceau dense de contraintes techniques, elle ne présente que peu d'intérêt culturel, sauf peut-être dans quelques cas isolés pour des fragments d'archives des historiens du théâtre et des sociologues à venir. En fin de compte, elle présente une subjectivité « appauvrie », certes ultérieurement complétée, recréée par les mécanismes cognitifs du « caméraman-vidéospectateur ». Et encore de manière dégradée, car il est très difficile de filmer un spectacle tout en en faisant partie (impossibilité systémique de faire coïncider exactement point de vue et méta-point de vue), aussi bien pour une captation en monocaméra qu'en multicaméras. Examinons maintenant quelques exemples de cette technique de *trace* « panoramiquée/zoomée »

2.4.1.2.1. Marie Tudor

J'ai moi-même tenté cette expérience en toute connaissance de cause. Cela en essayant de filmer en 1991 une trace basique de *Marie Tudor* de Victor Hugo, spectacle « flamboyant », à 16 comédiens dont je connaissais intellectuellement les moindres détails scéniques de la mise en scène complexe et raffinée de Daniel MESGUICH.

Malgré cela, il m'a été impossible de reconstituer une image juste et cohérente du spectacle : trop d'éléments importants étaient passés sous silence : des actions parallèles multiples dans un décor sur trois étages, des échanges de regards d'un coin à l'autre du plateau, la composition d'ensemble des scènes... D'autre part, essayant de varier rapidement les focales pour parcourir l'échelle des plans, afin de combiner vision d'ensemble et détails du spectacle, panoramiquant presque en permanence pour suivre les déplacement rapides des acteurs et leurs échanges verbaux, l'équilibre et la stabilité des cadres tout comme la précision de la mise au point se voyaient très fortement malmenés.

En restant à distante « prudente », en plan demi-ensemble par exemple, avec de légers panoramiques ou en plan large, l'intensité visuelle de l'action s'évanouissait, les personnages étant réduit à des silhouettes totalement « disproportionnées » au regard de leurs voix qui elles restaient presque toujours compréhensibles malgré les variations contrastées d'une bande-son omniprésente.

Beaucoup plus grave, j'étais très souvent « en retard » : désynchronisé d'avec le spectacle. Tout allait trop vite. Par moments, les acteurs surgissaient de partout, sortaient au lointain cour,

revenaient à l'avant-scène jardin vingt secondes plus tard... Certes, je n'ai pas les compétences d'un cadreur professionnel, et les rythmes de mises en scène de MESGUICH sont généralement excessivement rapides et tourbillonnants par moments, mais ce type de spectacle[511] ne se prêtait manifestement pas à ce type de captation mono-caméra, comme j'en ai eu la confirmation particulièrement probante.

2.4.1.2.2. La Seconde Surprise de l'Amour

Ce spectacle ayant déjà bénéficié d'une recréation en 1991[512], j'en connaissais tous les détails. Lors de la présentation à Créteil en 1993 des 4 créations de la saison inaugurale de (La Métaphore), je décidai de refilmer en mono-caméra professionnelle ce spectacle drôle, enlevé et parfois cruel, à l'occasion d'un déplacement avec Christophe SAUVET pour effectuer divers interviews et un reportage sur l'exposition rétrospective des mises en scène de Daniel MESGUICH organisée par son épouse.

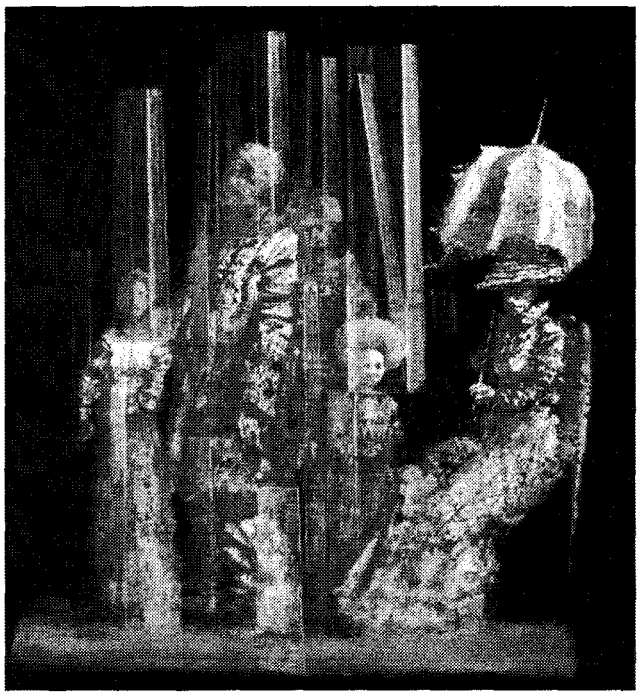


Illustration 12 : Affiche « spectrale » de « La Seconde Surprise de l'Amour » (reprise de 1997)[513]

511 Cela avait été encore pire 6 ans plus tôt au Théâtre de l'Athénée à Paris lorsque je m'étais essayé à réaliser une *trace* amateur de *Roméo et Juliette* de SHAKESPEARE dans une mise en scène brillante et contreversée de MESGUICH. Bien qu'ayant vu le spectacle plusieurs fois, je n'en connaissais pas tous les détails seconde après seconde, et j'ai été alors souvent vite débordé de partout...

512 Cf. chapitre 3.

513 Toile de Vasilije JORDAN, *Famille (détail)*, 1974.

Comme *La Seconde Surprise de l'Amour* de MARIVAUX était prévue pour être jouée dans une petite salle, comme elle ne comportait que 6 comédiens, et comme j'avais une connaissance *concrète* très approfondie de la mise en scène, ce qui avait été irréalisable lors de *Marie Tudor* s'est révélé possible. Connaissant parfaitement la scénographie du spectacle, il m'était donc possible d'*anticiper* les entrées sorties de comédiens, et *de découper en temps réel dans l'aisance l'enregistrement en train de s'effectuer.* Cela certes au détriment prémédité obligatoire de la transparence apparente du dispositif : je passais parfois très rapidement d'un plan large à un zoom sur un comédien pour une réplique signifiante, avant de filer immédiatement sur un autre acteur que je savais trouver dans le cadre à la fin de mon panoramique rapide, puis de revenir sur un autre en ayant anticipé l'emplacement et la mise au point correcte.

C'était très grisant par moment, au-delà même de mes espérances, cette connaissance comme instinctive par mon corps de l'espace scénique dans ses trois dimensions et du jeu des acteurs, « savoir » comme instinctif qui découle me semble-t-il d'une longue fréquentation passée enactivement vécue du spectacle malgré le fait que je n'ai pas moi-même joué dans la pièce... Il y eut certes quelques brefs moments ratés, où j'oubliais telle réplique, ou je tardais à faire le point ou à revenir très rapidement en plan large pour un « tableau » signifiant de la mise en scène théâtrale, mais nul doute pour moi que cette trace là, malgré ses imperfections, était en fin de compte **fidèle** au spectacle dans ses présupposés de mise en scène : en effet son esthétique « journalistique » nerveuse épousait bien le rythme survolté du spectacle, il existait donc une synchronie rythmique de fait qui contribua de manière décisive à la réussite de cette expérience, malgré la quantité d'informations secondaires laissées de côté.

Si j'avais poussé plus loin l'expérience en soignant la préparation de cette captation monocaméra en élaborant un découpage préalable, le résultat eut pu être meilleur. Dans le cadre de mon fonctionnement cognitif, j'aurais ainsi relu ce document de travail plusieurs fois pour bien m'en imprégner, avant de l'oublier complètement, pour le laisser revenir comme « spontanément » dans le temps réel de l'enregistrement, et prendre plaisir au surf sur l'écume du présent qui engendre l'autopoïèse théâtrale.

Lorsque Daniel a remonté le spectacle en 1997 avec une nouvelle distribution pour une tournée en France et au Proche-Orient, ainsi que pour une seconde exploitation à (La

Métaphore), les nouveaux acteurs, sur les conseils de Daniel, sont venus me voir pour disposer de documents vidéo avant le début des répétitions. Je leur ai donné des VHS de la recréation ainsi que de la captation en leur conseillant de beaucoup plus se fier à la seconde plus proche des rythmes de l'autopoïèse de ce spectacle en représentation.

2.4.1.2.3. Une Vie bouleversée

> *« Le grand obstacle, c'est toujours la représentation et non la réalité. La réalité, on la prend en charge avec toute la souffrance, toutes les difficultés qui s'y rattachent - on la prend en charge, on la hisse sur ses épaules, et c'est en portant que l'on accroît son endurance. Mais la représentation de la souffrance - qui n'est pas la souffrance, car celle-ci est féconde et peut vous rendre la vie précieuse - il faut la briser. Et en brisant ces représentations qui emprisonnent la vie derrière leurs grilles, on libère soi-même la vie réelle avec toutes ses forces, et l'on devient capable de supporter la souffrance réelle, dans sa propre vie et dans celle de l'humanité ».* Etty Hillesum[514]

N'ayant plus les moyens dès 1996 de réaliser des projets élaborés de multicaptations et de recréations, j'ai pris le temps en 1997, à cheval sur mon temps de travail et sur mes rares moments de loisirs, de rédiger une adaptation dramaturgique des *Cahiers* d'Etty HILLESUM[515]. En effet, j'avais demandé à Daniel de disposer d'un « créneau » dans le cadre des nouvelles activités développées par Dany MESGUICH. J'obtins donc « carte blanche » pour monter une « petite forme théâtrale » avec un budget réduit dans le cadre des « Samedis de (La Métaphore) ».

Ce fut très instructif de changer de rôle et de point de vue en mettant moi-même en scène une « lecture-spectacle ». Après avoir échoué par manque de souplesse au début des répétitions à diriger deux bonnes actrices aux parcours très différents, Sarah MESGUICH et Isabelle COULOMBE[516], lesquelles devaient jouer deux facettes possibles d'Etty HILLESUM, je

514 [HIL 95] HILLESUM E., *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943,* Éditions du Seuil, Paris, 1995 (1ère édition 1985).

515 Ce texte énonce de l'intérieur le cheminement personnel vers une joie de vivre grandissante dans le partage avec les autres, via l'impulsion d'une psychothérapie atypique d'inspiration jungienne, d'une jeune juive autour de laquelle se referme progressivement l'étau nazi qui la conduira à périr à Auschwitz le 30 novembre 1943.

décidai dans l'urgence[517] de réunir les deux rôles que je confiais à une jeune actrice prometteuse, Sophie BOURDON, avec laquelle je m'entendis à merveille dans une relation d'estime réciproque. Le spectacle eut lieu dans une magnifique qualité d'écoute, palpable et très intense, du public. Sophie fut remerciée de sa performance d'actrice par des applaudissements nourris et quatre longs rappels.

J'avais inclus un dispositif vidéo dans le spectacle, une projection sur drapé mouvant qui prenait en charge à intervalles réguliers une seconde facette « intuitive » d'Etty HILLESUM. L'actrice se déplaçait dans le décor qui symbolisait sa petite chambre de bonne à travers quelques éléments soigneusement choisis : la fenêtre et son ouverture sur le monde à l'atmosphère changeante, la salle de bain et son miroir, deux petits bureaux d'écriture symétriques...

J'ai hésité entre filmer moi-même l'unique représentation le 14 février 1998 en mono-caméra[518], avec la connaissance parfaite qui était mienne de la scénographie et du dispositif vidéo inclus dans le spectacle, ou bien confier la réalisation de la *trace* à un cadreur professionnel pour jouir moi-même de la représentation éphémère, parmi le public, dans le jeu de l'autopoïèse théâtrale scène/salle.

J'ai choisi la seconde solution sans regret, bien qu'ensuite extrêmement déçu par la qualité médiocre de la *trace* vidéo du spectacle, de plus très éloignée de ce que je pensais pouvoir faire moi-même avec l'aisance que peut donner la maîtrise d'une création scénographique et de techniques audiovisuelles connues. Le cadreur professionnel Bruno DELMOITIEZ n'était pas venu assister au moins à un filage comme il en était convenu, faute de temps dans son planning, et s'est donc retrouvé complètement démuni, malgré ses compétences professionnelles. Par cette expérience, j'ai compris le désappointement, voire la colère de metteurs en scène de théâtre dont les œuvres sont transcodées à la télévision via des dispositifs de captation qui ne

516 Avec lesquelles je savais dès le départ que je prenais de grands risques, mais c'était un pari que je voulais tenter. D'autre part, j'ai fait l'expérience que le « pouvoir » du metteur en scène de théâtre est moindre que celui du cinéaste. Il n'y a que l'habileté relationnelle et la directivité exceptionnelle de Daniel MESGUICH qui m'a longtemps fait croire à la similitude des deux fonctions.

517 C'est-à-dire par un travail de jour et de nuit...

518 Nous ne pouvions pas utiliser notre régie à trois caméras, en raison de mon « absence » à la régie vidéo, et donc de la nécessité d'engager non plus un mais deux intermittents pour contribuer à son fonctionnement en sus des 2 objecteurs. La petite salle étant bourrée à craquer (elle ne respectait pas ce jour-là la « jauge » maximale - 96 spectateurs - ni les consignes de sécurité concernant l'évacuation du public en cas d'incendie), il aurait été impossible de placer les caméras sans refuser du monde. Des chaises pliables avaient été rajoutées un peu partout, et chacun trouva une place.

rendent point justice aux subtilités de leur spectacle minutieusement construit avec et pour des acteurs.

Une Vie bouleversée était en 1998 ma réponse au *Désespoir tout blanc* monté par Daniel en 1996.

Comme j'avais « carte blanche » ce jour-là, j'avais aussi initialement prévu un débat après le spectacle avec André COMTE-SPONVILLE, qui avait écrit de très belles pages sur Etty HILLESUM dans son ouvrage « *De l'autre côté du désespoir* » [COM 97][519]. Daniel s'y opposa catégoriquement à mon vif regret, malgré mes arguments détaillés, arguant que (La Métaphore) n'était pas lieu de « philosophie de supermarché ». Je n'étais pas d'accord, mais sachant qu'il aurait le dernier mot de toute façon, je lui proposais alors de solliciter Edgar MORIN que nous admirions tous deux, et il acquiesça. Edgar MORIN était d'accord sur le principe de sa venue, mais pas exactement à la date prévue. Comme il n'était plus possible de reculer cette dernière d'une semaine, je décidais de laisser tomber le projet de débat.

2.4.1.3. Conclusion

J'ai montré qu'à côté de l'enregistrement d'un spectacle en plan large fixe comme document de travail pour l'équipe et trace d'archives pour le lieu de production théâtrale, la captation professionnelle « panoramiquée/zoomée » d'un spectacle en « flux » mono-caméra ininterrompu, quoique rare, est théoriquement possible à condition que le spectacle s'y prête. Celle-ci présuppose obligatoirement un travail approfondi et du « recul » : connaître parfaitement le spectacle, ses lignes de forces, ses intentions... Il est techniquement beaucoup plus facile à l'aide d'une caméra de filmer un monologue qu'un spectacle tel que les affectionne Robert HOSSEIN à 25 acteurs et 100 figurants au Palais des Congrès de Paris...

Une trace mono-caméra suppose aussi une transposition « synecdotique » tenant compte des limites physiques du dispositif d'enregistrement, tel par exemple l'impossibilité de filmer simultanément un acteur à l'avant-scène cour et un autre au lointain jardin dans un dialogue classique... Le découpage constitué ici du jeu du champ et du hors-champ (le hors-champ mobile de la scène, tout comme celui de la salle) prend dans ce dispositif une importance décisive. La narrativité theâtrale « séquentielle » par l'énonciation du texte dans le temps et

519 [COM 97] COMTE-SPONVILLE André, *De l'autre côté du désespoir, Éditions* L'Originel, 1997.

« simultanée » par le déploiement spatial du jeu des éléments de la scénographie et des acteurs s'infléchit alors vers une forme à dominante séquentielle proche de celle du film de fiction.

Pour généraliser l'utilisation possible de ce dispositif, on peut très bien imaginer un cadreur qui, en fonction des contraintes multiples qu'impose le spectacle à la configuration légère de son dispositif d'enregistrement, aura préalablement rédigé avec une scripte un découpage que celle-ci, dans la cabine technique, lui remémorera par liaison intercom en direct, avec quelques secondes d'avance sur le jeu scénique. Cette technique s'adresse néanmoins plus au réalisateur/cadreur qui n'a qu'une connaissance imparfaite du spectacle, le metteur en scène théâtral ayant toujours toute la scénographie de son spectacle immédiatement en mémoire.

Après avoir envisagé des exemples représentatifs de la captation monocaméra, nous pouvons donc à présent nous pencher maintenant sur l'enregistrement de traces vidéo des spectacles à travers un dispositif de captation multicaméras.

2.4.2. Dispositifs basiques frontaux multi-caméras

2.4.2.1. Deux caméras indépendantes

Dans l'attente de la livraison de l'équipement vidéo du théâtre en septembre 1992, j'ai expérimenté temporairement un premier dispositif multicaméras pour enregistrer deux spectacles dans la petite salle de (La Métaphore) : *Agamemnon d'Eschyle* de Paul CLAUDEL par Xavier MAUREL et *Doublage* de Michel VITTOZ par Philippe NOËL. Cette configuration était constitué de 2 camescopes semi-professionnels totalement indépendants[520] : absence de régie de commutation, donc absence de réalisateur, et absence de liaison audio entre les deux cadreurs. L'enregistrement se déroulait sur une unique soirée. J'avais vu les spectacle plusieurs fois, l'autre stagiaire cadreur une seule fois.

Je lui avais demandé à chaque fois de prendre en charge des plans larges dynamiques, c'est-à-dire de toujours garder dans le cadre les personnages présents sur scène, et de resserrer le cadre lorsque ceux-ci se rapprochaient les uns des autres. Pour ma part, je m'occupais d'aller

520 Prêtés gracieusement par le CCRAV et son directeur de l'époque Didier HESPEL.

chercher des plans plus rapprochés, des détails, des mouvements, d'aller recueillir des traces d'émotions sur des visages...[521]

Cette technique est à mon sens préférable, dans une salle au volume spatial limité, à celle dans laquelle les deux cadreurs sont livrés à eux-mêmes dans le choix des plans et des focales, ou bien à cette autre méthode par laquelle les cadreurs se répartissent à l'avance les zones de cadrage. Cette dernière technique est par contre plus adaptée dans une salle au volume scénique important.

L'inconvénient majeur qui découlait de l'utilisation de deux flux visuels indépendants consistait en un temps de postproduction important pour synchroniser et resynchroniser à intervalles fréquents les deux bandes provenant de deux caméras[522], et ensuite effectuer les commutations sur un banc de montage multi-machines[523] au CRRAV. Il serait aujourd'hui beaucoup plus rapide et facile d'effectuer ce type de montage avec les logiciels informatiques dont tout amateur averti peut disposer aujourd'hui, lesquels commencent à gérer le multicaméra.

Cela étant, rien ne vaut, à mon sens, la commutation en direct dans le « bain du spectacle », dans l'atmosphère électrisante du direct qui, si elle est beaucoup plus risquée, est susceptible de générer des actions beaucoup plus justes, spontanées et imprévues que si elles avaient été préméditées et « délimitées » froidement au montage. C'est ce type de dispositif multicaméras avec régie directe que nous allons maintenant aborder.

2.4.2.2. Caméras couplées

2.4.2.2.1. Dispositif générique pour « tout filmer »

Quel dénominateur commun, par exemple pour la seule programmation principale[524] de la saison 1992/1993 de (La Métaphore), entre les captations à deux caméras couplées de :

521 Je garde ainsi par exemple gravées dans ma mémoire les émouvantes expressions captées par ma caméra du regard de l'actrice Nathalie NELL, dont la composition subtile donnait une *présence* si singulière au personnage qu'elle interprétait avec une grande élégance. Cela dans un décor d'une ingéniosité rare servi par la mise en scène minutieuse et inspirée de Philippe NOËL.

522 Caméscopes non synchronisées par le code temporel à l'enregistrement, comme cela aurait été possible avec des caméscopes professionnels.

523 Au CRRAV avec pupitre de montage Sony BVE 900, 910, 9 000, ou sur CMX par exemple.

524 À côté des multiples « débordements » de la scène, comme les débats, lectures, rencontres, intégralement filmés eux aussi.

dans la grande salle :

Léonce et Léa de BÜCHNER appréhendé par Philippe VAN KESSEL, *Domaine Ventre* de VALETTI vu par Jacques NICHET, *Un chapeau de paille en Italie* de LABICHE rendu par Georges LAVAUDANT, *La Dame aux Camélias* de DUMAS poétisé par Xavier MAUREL

dans la petite salle :

Mémoire d'un fou de FLAUBERT sous le regard de Philippe NOËL, *Senso* de BOÏTO senti par Dominique SURMAIS, *Les Filles du Néant* de MARIETTE imaginées par Maurice ATTIAS

dans la 3ème salle de (La Métaphore) au théâtre de l'Idéal à Tourcoing :

Madame de Sade de MISHIMA entendue par Philippe MACAIGNE, *le Roi Lear* de SHAKESPEARE goûté par Vincent DHELIN et Olivier MENU, et *En attendant Godot* de BECKETT mis en scène par Gilles DEFACQUES et Alain d'HAEYER[525] ?

Ou par exemple pour la saison 1994/1995 les captations à trois caméras couplées de *Roméo et Juliette* de SHAKESPEARE par Fouad AWAD et Eran DANIEL (spectacle interprété par des acteurs israéliens et palestiniens), de *Rictus* de RICTUS par Michel BAUMANN, du *Dernier Templier* de ROY par François BOURCIER, de *Marylin* de et par Gilles DEFACQUES, de *Mines de rien* de et par Rachid BOUDJEDRA, de *Je ne suis pas Frankenstein* de SHELLEY par Philippe FAURE, de *Henri VI* de SHAKESPEARE par Stuart SEIDE ; d'*Antigone* de Brecht par Gérard GELAS, de *La Révolte* de VILLIERS DE L'ISLE ADAM par Agathe ALEXIS, des *Exclus* d'après JELINECK par Stéphanie LOÏC, du *Misanthrope* de MOLIÈRE par Valérie FIEVET, de *Wax* de MURRAY par Anna FURSE, de *Qui veut noyer son chien* par et de Muriel MAYETTE, de *Ruy-Blas* d'HUGO, *La Fausse Suivante* de MARIVAUX, *La Mouette* de TCHÉKOV, dans des mises en scène de Pierre DEBAUCHE ?

Précision préalable, mon intention de départ était de ne pas faire « *que du Mesguich* » comme Daniel l'avait au départ souhaité. J'étais venu à Lille pour faire de la création certes, mais dans le même temps, je ne trouvais alors pas juste de me désintéresser de tous les autres spectacles, comme d'ailleurs de tous les autres programmes culturels proposés par ce

525 Pour le détail des autres captations multicaméras produites sur les 7 années de (La Métaphore), cf. le listing de la vidéothèque de l'association *Image & métaphores* en annexe.

théâtre. Donc, comme je l'ai déjà écrit, je tenais à garder la meilleure trace de TOUS les spectacles dans le cadre du temps et des moyens dont je disposais.

Cela me conduisait sur ces spectacles à travailler sans découpage préalable, sans script, avec en général une seule vision préalable de la représentation par l'équipe vidéo.

Point commun entre ces spectacles : la même base d'enregistrement composée d'un dispositif audio-visuel transportable monté sur roulettes, comprenant :
- une régie analogique en Y/C de commutation directe, mélangeur comprenant de nombreux effets manuels en temps réel,
- des moniteurs de contrôle des caméras et de la trace finale,
- deux ou trois voies de commande pour moduler à distance tout à la fois le diaphragme des objectifs des caméras, les variables chromatiques et d'autres réglages usuels,
- une interphonie bidirectionnelle permettant à 6 personnes munies de casques avec micro flexible de communiquer,
- une régie son numérique à 12 voies avec son casque audio fermé de contrôle,
- deux ou trois caméras sur pied équipées avec reports de commandes de zoom et de mise au point,
- un couple stéréo de micros de haute sensibilité,
- divers autres accessoires (enceinte amplifiée de retour, oscilloscope, etc.),
- un magnétoscope d'enregistrement de format BétacamSP.

On remarquera l'absence de second magnétoscope d'enregistrement, utile dans le cas d'une captation à 3 caméras usant de la technique d'enregistrement parallèle du flux visuel continu de la caméra centrale en plan d'ensemble. Ceci afin de substituer aux « scories » du spectacle transcodé sur bande (principalement les flous et les bougés de cadre non intentionnels) un plan large bien défini lors d'une phase supplémentaire de durée brève. Il en résulte bien souvent de cette insertion d'un plan d'ensemble dans la bande mélangée une perte de rythme et de *présence* du spectacle, mais « l'impression de transparence » du dispositif pour le téléspectateur cognitif est à ce prix.

2.4.2.2.2. Absence de post-production

C'est la raison pour laquelle je me suis refusé à utiliser cette technique de « lissage » dans le cas des traces, à vocation d'archives certes, mais aussi diffusées auprès des 60 adhérents de l'association Image & métaphores, établissements d'enseignement comme particuliers.

Mon raisonnement était simple : ceux-ci n'ayant aucun accès au spectacle énactivement vécu d'une part, et de l'autre, les traces en multicaméras étant enregistrées faute de temps disponible sans travail de recul, sans temps de mise en perspective des problèmes de transposition des codes à résoudre, je ne souhaitais surtout pas que la trace d'archives puisse être perçue comme une « trace spectaculaire » rendant compte **fidèlement** du spectacle, au détriment bien sûr de ce dernier.

C'est aussi pour cette raison que je n'ai souhaité apposer aucun générique sur ce type de traces d'archives, le générique étant une forme particulièrement codée dans l'esprit du spectateur induisant à mon sens une soumission inconscience au regard démiurgique du réalisateur, préférant laisser aux documents un aspect brut, non achevé, presque involontaire.

Les défauts « visibles », tel flou, tel léger retard de cadrage sur un personnage, tel bougé étant supposés conscientisés par le téléspectateur cognitif puisque n'appartenant pas au paradigme dominant de la représentation audiovisuelle depuis ses origines, je faisais le pari que ce spectateur saurait garder une distance critique envers la trace comme « non rabotée » de ce spectacle. Qu'il serait enclin à ne pas croire aveuglément à ce qui lui était montré, structure représentationnelle cohérente, au détriment de tout l'environnement sémiotiquement chargé et actif « hors-champ » resté dans l'ombre la plupart du temps *de manière non intentionnelle,* contrairement au cinéma à l'œil si aiguisé.

Ceci dit, dans la quasi-totalité des « feed-backs » de spectateurs vierges de toute connaissance enactivement vécues des spectacles et qui me sont parvenus à un moment ou à l'autre en nombre restreint, je remarquais, malgré mes précautions, après la justification d'usage du type *« je sais que ce n'est pas le spectacle »* ou *« je sais que ce n'est qu'une captation témoin »* la tendance forte et tenace à penser « connaître » le spectacle, à donc le réduire à sa représentation virtuelle, seule réalité bi-sensorielle appréhendée par les sens. Contre-sens justement, car, je l'ai répété, le fait théâtral ne peut être *compris* que dans le moment même de

son exercice, dans l'expérience du couplage structurel des boucles de perceptions/actions sur scène et dans la salle.

Bien entendu, il s'agissait néanmoins toujours que la captation reste agréable à regarder, que le jeu des projections/identifications puisse fonctionner harmonieusement : le rythme de commutation adapté tout comme la recherche de plans serrés sur les visages (plus risqués techniquement, plus à même d'engendrer les scories sus-mentionnées), étaient primordiaux dans cette optique.

2.4.2.2.3. Diffusion sur cassettes VHS

Elle touchait majoritairement les professionnels du spectacle, les équipes invitées comme celle du théâtre, ainsi que les membres de l'association *Image & métaphores* moyennant un système de prêt par correspondance. Celui-ci couvrant en 1998 les 216 titres de la Vidéothèque en 2 ou 3 exemplaires VHS chacun. Cette « théâtrothèque » dont Daniel MESGUICH possédait dans son bureau l'intégrale des titres, étant elle même composée à partir des 1 500 originaux et des 3 000 cassettes enregistrées pendant 7 ans en interne, tant en BétacamSP qu'en S-VHS.

Concernant les cassettes diffusées, un défaut important entachait pourtant notre dispositif de copies multiples. Notre banc de duplication n'était en effet composé que d'un TBC professionnel et de 5 magnétoscopes d'enregistrement grand-public couplés dont 1 S-VHS, 2 VHS stéréo et 2 VHS monophoniques. Avec ces deux derniers appareils, la copie son était de qualité très médiocre (souffle et bande passante limitée). Ce dispositif envisagé dès le départ comme provisoire n'a pas été remplacé en 1995 par un banc de duplication professionnel comme prévu du fait des restrictions budgétaires ayant affecté le pôle vidéo, si bien que pendant 7 ans des cassettes de qualité audio inégale ont été simultanément diffusées.

De plus, même avec les magnétoscopes stéréo, le résultat obtenu avec du matériel grand public ne pouvait évidemment rivaliser avec son équivalent professionnel. La qualité finale image et son obtenue en diffusion cassette étant donc toujours inférieure de beaucoup à l'original en BétacamSP.

Il est vrai également qu'à l'époque, dans l'utopie partagée par Daniel et moi de travailler principalement pour un spectateur virtuel « dans le futur », la diffusion ne constituait pas la

priorité. Il s'agissait avant tout, comme je l'ai déjà mentionné, de « tout photo-copier », de tout capter, de tout retenir, de tout conserver...

2.4.2.3. Caméras couplées avec « enregistrement divergé » d'une caméra

2.4.2.3.1. Principe

Dans ce cas de figure très courant, qui présuppose généralement une utilisation en différé du document vidéo, le dispositif de captation est identique à celui décrit dans la section précédente, à l'exception d'un magnétoscope d'enregistrement supplémentaire destiné à l'enregistrement simultané séparé de l'une des caméras en continu, celle qui couvre la scène en plan d'ensemble[526]. Bien entendu, le flux visuel de cette caméra en plan large continue d'alimenter la régie de commutation en direct pour élaborer la trace en « multi-points de vue séquentiellement synchronisés » du spectacle.

Celle-ci, dévoilant de nombreuse limites et contraintes dont nous avons parlé précédemment, non « rabotée », va subir un léger *raffinage* dans l'intervalle temporel qui sépare le moment de son enregistrement de celui de sa réception publique. Insertion d'un générique, et surtout substitution de certains plans issus des flux visuels fixés sur la pellicule magnétique.

L'objectif est double. D'une part corriger, parfaire le rythme de l'alternance des flux d'images : il peut être opportun de ménager des « respirations » supplémentaires dans le récit audiovisuel, et le plan large peut jouer ce rôle de par le « recul » qu'il génère naturellement dans la captation. De l'autre, « gommer » les imperfections techniques courantes de mise au point et de cadrages (et les défauts de conduction dans la communication entre la régie et les cadreurs) pour améliorer « la transparence » du dispositif.

526 Lorsque l'on choisit de « diverger » une seule caméra, c'est-à-dire d'enregistrer séparément l'un des « flux » visuels, le choix se porte presqu'invariablement sur celui du plan large pour les bénéfices tirés de son utilisation au montage. Mais rien n'empêche de diverger l'une ou l'autre des caméras latérales s'il existe une raison valable, d'autant qu'une caméra latérale en focale grand-angle peut parfois jouer le rôle de plan-large, épousant la vision d'un spectateur assis sur l'un des côtés, loin de la position centrale qui a présidé à l'élaboration de la mise en scène. On peut aussi « diverger » toutes les caméras, mais sans découpage préalable, cette démarche est peu probante (flous et bougés des caméras non encore « calés » sur les plans demandés par le réalisateur), d'autant qu'elle nécessite un temps de postproduction conséquent. C'est pourquoi on lui préfère alors généralement un enregistrement plusieurs soirées d'affilée avec rédaction d'un découpage préalable.

*2.4.2.3.2. Pertinence en terme de **fidélité***

Lorsque la retransmission en direct n'est pas requise, cette configuration présente la meilleure optimisation économique de moyens de production très limités : préparation réduite au minimum, temps de tournage limité à celui de la représentation, brève durée de montage[527]. Pas d'interventions sur le son, bien qu'il soit parfois utile dans certaines circonstances d'enregistrer séparément un ou plusieurs flux sonores issus des micros et de mixer l'ensemble.

Les limites de cette configuration sont aussi celles décrites dans la section précédente. Tout au plus peut-on dire que l'équipe de tournage pourra être amenée à prendre plus de risques, avec plus de mobilité dans les cadres et les commutations, puisqu'il est possible de corriger les « ratés » du temps réel lors du court passage en post-production.

J'ai expérimenté cette configuration d'enregistrement à de nombreuses reprises, à 2, 3, 4, 5 ou 6 caméras. Elle est susceptible de rendre de grands services ; mais c'est en même temps la plus pernicieuse, celle qui est la plus à même de trahir subrepticement la représentation théâtrale, en lui substituant un modèle appauvri, « ni vu, ni connu », et en n'étant pas potentiellement capable de générer un enrichissement compensatoire élevé de par le vérouillage systématique des possibilités à degré de spécificité élevé des codes audiovisuels.

Cependant, il est indéniable qu'une très bonne connaissance du spectacle de la part du réalisateur, même en l'absence de scripte et de découpage, permet à travers le processus de transposition audio-visuelle, d'une part de limiter les déperditions de sens au minimum, d'autre part « en collant au plus près » des intentions de la mise en scène, de transposer de la manière la plus fine le spectacle « en optimisant » les adjonctions de sens, via le jeu à l'amplitude réduite des codes audiovisuels : gros plans significatifs, trucages en direct, rythmes de l'alternance des flux visuels...

Ainsi de la captation en 1997 dans la grande salle de *Quelques hommages à la voix de ma mère* de Mathieu BÉNEZET dans la troisième mise en scène intimiste et sensible de Xavier MAUREL à (La Métaphore). Comme j'avais déjà réalisé la partie vidéo[528] de ce spectacle théâtral en parallèle aux répétitions théâtrales, j'en connaissais bien les lignes de force, la

527 Insérer précisément les plans choisis du flux du plan d'ensemble « divergé » dans la *trace brute* est un jeu d'enfant à l'aide du « time-code » synchronisé enregistré sur les deux bandes lors du tournage.

528 L'un des personnages de la pièce, « l'enfant », n'était présent sur scène qu'à l'état de « spectre », à travers sa représentation vidéo, poétisée et très métaphorique...

structure du récit, ses non-dits, les déplacements et le jeu très étudié des comédiens, et il m'était donc beaucoup plus facile de tenter de créer en direct, Xavier à mes côtés, une transposition « sensible » au delà de la simple cohérence technique de la captation, avec de surcroît « la sécurité » [529] que constituait l'enregistrement « divergé » du plan large.

Malgré le confort qu'elle autorise, je viens de souligner que ce type de trace s'avère plus problématique quant à la constitution d'une trace **fidèle** d'un spectacle que la *trace élémentaire* qui elle, par ses imperfections rappelle presque constamment qu'elle ne se confond pas avec son modèle, qu'elle n'en est qu'une représentation fragmentaire. La « fausse perfection » de la *trace raffinée* appelle donc à une vigilance accrue du téléspectateur, souvent en pure perte comme nous le reverrons ultérieurement, certaines des occultations les plus graves étant indécelables. Le risque d'appauvrissement de la *mémoire* théâtrale enregistrée dans ces conditions est ainsi bien réel.

2.4.3. Ecriture scénique et réécriture audiovisuelle

Le direct de « l'auto-organisation théâtrale » est une chance vertigineuse pour la vidéo si celle-ci parvient à entrer profondément en co-résonance avec le spectacle. Synchronisation interne parfaite de l'équipe, en synchronisation externe fine avec le spectacle : connaissance du rythme et des intentions de la mise en scène actualisées à chaque seconde de jeu... Nul autre que le metteur en scène du spectacle est plus à même d'assister le réalisateur.

C'est effectivement dans cette configuration que les meilleurs résultats de captations ont été obtenu à (La Métaphore). Telles par exemple celles de *Peer Gynt* d'IBSEN par Stéphane BRAUNSCHWEIG en 1997 et de l'intégrale de la trilogie « *Gibiers du Temps* » de Didier-Georges GABILY dans une mise en scène de l'auteur en 1996. Les assistants à la mise en scène des spectacles sont aussi des auxiliaires précieux lorsqu'il est possible de s'assurer de leur collaboration les soirées d'enregistrement.

529 Terme qui n'a évidemment de sens qu'au sein du paradigme particulier mais dominant de la recherche de « la transparence » maximale du dispositif.

2.4.3.1. Gibiers du temps

> *Le* peep show *de l'humanisme, le violent commerce du corps-objet dans nos sociétés libres-avancées-en-état-de-décomposition-avancée-, le libre-échangisme comme forme accomplie du libre-échange, par exemple, tout cela traverse la pièce.*
> Didier-Georges Gabily

Avec Didier-Georges GABILY par exemple, le « courant » est passé tout de suite. Sa personnalité chaleureuse, sa générosité bourrue, sa sensibilité écorchée et son « magnétisme personnel » animé par un touchant et véritable amour de l'être humain, y était pour beaucoup. Je n'ai eu la possibilité de ne voir qu'un seul volet de la trilogie avant le jour de la captation de « l'Intégrale ». Impressionné ce soir-là par la qualité et *l'intensité* brûlante, vitale, du travail théâtral qui sortait prodigieusement de l'ordinaire[530], j'ai demandé après la représentation des informations supplémentaires au metteur en scène, lequel a généreusement consacré plus d'une heure et beaucoup d'enthousiasme à toutes mes requêtes, précédant même mes diverses demandes.

Durant l'enregistrement deux jours plus tard, Didier-Georges GABILY est resté durant les 8 heures de spectacle (hors entractes) en permanence à mes côtés, m'informant, me guidant, me stimulant dans la bonne humeur, dans le cadre d'une « performance » physique d'enregistrement épuisante pour toute l'équipe[531], mais jubilatoire par le sentiment d'une grande proximité entre le metteur en scène et le réalisateur, le jeu dramatique sur scène et les caméras dans la recherche de « la folle ivresse du présent »[532].

530 Trop souvent, il existe un conformisme paresseux du « spectacle public subventionné ». Les spectacles sont techniquement parfaits, mais leurs metteurs en scène ne semblent pas avoir grand chose à dire. Ils « enchaînent » spectacle après spectacle, année après année, puisqu'ils sont payés pour cela. Cette situation est aggravée par les « échanges » de spectacles entre structures nationales de même niveau : tel spectacle de qualité moyenne d'un théâtre X est inclus dans la programmation d'un théâtre Y parce qu'en retour le théâtre Y accueillera le spectacle du théâtre X lors de sa future tournée. Ce procédé conduit souvent à écarter des spectacles de jeunes compagnies beaucoup plus intéressants théâtralement parlant, mais qui ne disposent pas des mêmes possibilités de « renvoi d'ascenseur ».

531 L'enregistrement est toutefois inégal lors du troisième volet, où la fatigue de toute l'équipe était extrême, à rapprocher de prolongations de match de football, avec périodes de crampes et d'épuisement psychologique pour les joueurs...

532 Il convient de préciser qu'il s'agit là d'une attitude de non jugement et d'ouverture exceptionnelle de la part d'un metteur en scène, la vidéo étant traditionnellement déconsidérée par le microcosme théâtral, Daniel MESGUICH, homme de paradoxes s'il en est, n'échappant pas, oh combien, à cette règle.

2.4.3.2. Mithridate

Avec Daniel MESGUICH, je devais m'adapter à une personnalité d'un « magnétisme » tout à fait différent. Il lui était peu concevable de se voir confiner dans un rôle de script et de pas être au cœur de la création, même momentanément. Et une captation vidéo pour lui n'était guère une activité créative, plutôt une travail de technicien utile mais ennuyeux. J'ai tenté à de nombreuses reprises de « l'incorporer » à la captation de ses propres spectacles, mais il y répugnait trop visiblement, promettant à plusieurs reprises par exemple qu'il allait venir un soir, et ne venant pas, ou au mieux quelques minutes, ou se défaussant sur son assistant au prétexte fallacieux d'un manque de temps. Ou bien encore me disant que je me débrouillais très bien sans lui et qu'il ne me serait pas utile. J'avais donc appris à faire sans lui.

Pour « *Mithridate* », il s'agissait en 1996 de filmer la pièce de Jean RACINE « hors-murs », dans la « petite salle » de la Comédie Française à Paris[533].

Toutes les représentations se jouaient à guichets fermés ; se posait donc l'épineuse question de l'emplacement physique des 3 caméras. Après un repérage du lieu et des échanges de vues entre des membres de l'équipe technique et administrative de la Comédie Française d'un côté, et Daniel MESGUICH et moi-même de l'autre, les deux caméras latérales se virent reléguer en fond de salle, côté cour et côté jardin. Je fis suspendre la caméra centrale au plafond au moyen d'une plate-forme construite pour l'occasion à (La Métaphore), afin d'obtenir un plan d'ensemble de la scène. La régie de commutation des flux visuels et sonores étant, elle, reléguée à l'extérieur de la salle. Exceptionnellement, trois techniciens professionnels furent engagés pour la journée, dont deux très performants de la région parisienne pour le cadre. Mais j'étais le seul membre de l'équipe à avoir vu une fois le spectacle[534]!

533 Théâtre du Vieux-Colombier, 21 rue du Vieux Colombier, dans le 6ème arrondissement. La Comédie Française possède un département vidéo dirigé par Olivier GIEL qui développe essentiellement de nombreuses coproductions (avec la FEMIS et l'INA en particulier) pour archiver et diffuser ses spectacles. Une théâtrothèque existe aussi, à l'instar de celle de l'association *Image & métaphores* ouverte officiellement en septembre 1995 pour ses adhérents. Comme il n'y avait aucun enregistrement multicaméras d'envisagé pour *Mithridate*, il fallait agir vite.

534 Ma connaissance des principes et des rythmes de mise en scène de Daniel MESGUICH était évidemment une aide considérable. Si, par exemple, un acteur s'avançait à l'avant-scène jardin, je savais qu'il était possible (une chance sur sept ou huit) qu'un autre recule au lointain cour, et qu'arrivés à destination, un retournement simultané des deux avait alors de grandes chances de se produire.

Illustration 13 : Première prise de contact comme spectateur avec « Mithridate » et ses acteurs : S. LE BIHAN, S. MESGUICH, S. EINE, C. MATHIEU, O. DAUTREY, E. GENOVESE et G. GALLIENNE

Donc, les flux visuels ne furent pas choisis selon des critères esthétiques, mais bien selon des considérations de totale subordination au rituel de l'autopoïèse théâtrale, au respect total et sans interférence de l'alchimie entre la scène et la salle. Seul l'écart angulaire de 30 degrés entre les deux caméras latérales était respecté, dans une salle en rectangle d'une grande profondeur. L'enregistrement fut programmé pour le 12 avril 1996.

La tâche était ardue pour les deux cadreurs contraints de travailler presque toujours en longue focale, donc avec une profondeur de champs minime et des mouvements de panoramique à effectuer avec la plus grande douceur. Néanmoins, dans ces conditions limites, le rythme de la commutation des flux visuels, calqué sur les modulations du flux du processus théâtral a permis de réaliser un enregistrement dynamique et précis du spectacle.

L'écart angulaire très faible entre les deux caméras me permit même des effets inhabituels, tels mélanger dans des scènes « oniriques » deux flux visuels représentant les mêmes personnages cadrés dans la même valeur de l'échelle des plans en surimpression directe : l'effet « déréalisant » qui en résultait accompagnait de manière convaincante le jeu des personnages dédoublés, figure de style presque systématique de l'art théâtral de Daniel MESGUICH.

De plus, nous avons été aidés par une plage d'intensité lumineuse des effets visuels du spectacle globalement compatible avec celle du dispositif vidéo[535]. Une après-midi de montage fut suffisante pour « raffiner » la *trace élémentaire* de la captation par insertion d'une vingtaine de plans d'ensemble, et le résultat final fut de l'avis général jugé très satisfaisant au regard des moyens engagés.

Pourtant, là encore, un certain« malaise »[536] : félicitations de l'équipe théâtrale, retours positifs des acteurs et du metteur en scène, certes, mais n'est-ce point parce qu'ils connaissent déjà implicitement toutes les occultations dans la représentation audiovisuelle du spectacle ? Et qu'ils comparent inconsciemment par rapport à « zéro trace », ou à un enregistrement « amateur » en trace panoramiquée/zoomée du spectacle ? Et retours positifs d'adhérents de l'association *Image & métaphores* parce qu'ils n'ont pas vu le spectacle sur scène, et qu'ils ne le verront jamais dans son unicité et sa splendeur, se convainquant pourtant de l'avoir vu, « conceptuellement », *à la télé ?*

Et pourtant, qui se souviendra, excepté à des degrés divers les participants de l'autopoïèse théâtrale, de ces regards magnifiques non enregistrés, de ces actions simultanées « non réfléchies » sur l'écran qui tranche, occulte, choisit, selon des considérations très réduites, avec une *intentionnalité* avant tout *technique* ?

Et qui prendra seulement conscience de tous ces retards de commutation, simplement parce qu'une caméra n'est pas prête à passer à l'antenne parce que mal cadrée ? Ou parce que le cadreur tarde à obtenir le point sur un acteur en mouvement dont certains gestes et expressions hautement signifiantes seront à jamais perdus ?

Et qui se rendra compte que par exemple, lorsqu'un personnage passe de cour à jardin, ce déplacement induit mécaniquement, si l'on souhaite le suivre approximativement de face, à permuter les flux de caméras, donc de changer de plan, en ayant au passage toute une suite de perspectives non voulues ? Alors qu'il aurait pu être souhaitable par exemple de traiter toute

535 Lors de la captation multicaméras d'*Andromaque* de RACINE avec le même metteur en scène et le même éclairagiste Gérard POLI, dans la petite salle de (La Métaphore) en juin 1992, la latitude des valeurs lumineuses en interaction dans le spectacle était par contre incompatible (contrastes trop élevés pour les capteurs des caméras) la plupart du temps avec celle de la vidéo. Cela dans la recherche de plans larges pourtant nécessaires pour transcrire analogiquement les symétries mimétiques des positions et déplacements d'acteurs aux quatre coins du plateau.

536 J'ai très souvent été gêné par les « retours positifs » sur les captations élémentaires ou « légèrement raffinée » que j'ai conduites. Ma sensibilité artistique criait toujours à l'imposture...

cette action d'un seul plan, avec la même cohérence de profondeur de champ et de perspective, comme un travelling latéral l'aurait permis au cinéma ?

Et toutes ces commutations d'urgence parce qu'un personnage en cache un autre que l'on suivait précédemment sur un axe voire deux ? Il existe toujours des solutions de replis, mais que de compromis, que d'abandons et de défaites !

Et la non transposition des codes de jeu ? De l'acteur dont la voix et l'image portent à merveille en fond de salle mais qui paraissent gesticuler dans la petite lucarne rapprochée d'un écran bien trop proche pour eux.

Avec MESGUICH, le problème ne se posait guère. Un acteur jouant selon le code de jeu demandé par Daniel serait considéré comme jouant faux dans le théâtre naturaliste. Le style de jeu demandé par le metteur en scène aux comédiens qu'il a choisis étant souvent tellement excessif, rapide, non réaliste, non psychologique, que la théâtralité se voyait certes accentuée par sa transposition vidéo dans le cadre d'une trace multicaméras, mais qu'elle était me semble-t-il perçue par le spectateur cognitif comme convention de transposition, et dès lors acceptée, puisqu'elle en redoublait une autre spécifiquement théâtrale et non naturaliste, comme par l'amplification d'une résonance.

Mais, en occultant les traces des imperfections de tournage par le recours en post-production notamment, en incitant à considérer la modélisation parcellaire audiovisuelle du spectacle comme un film, par le spectateur cognitif à venir n'étais-je pas, de fait, en train de réaliser une mémoire biaisée de *Mithridate* ?

2.4.3.3. Le Désespoir tout blanc

Cette interrogation qui minait une grande partie de mon travail est devenue particulièrement cruciale lors de l'enregistrement du *Désespoir tout blanc* en 1996.

Le Désespoir tout blanc était la reprise d'un spectacle « intimiste », de veine psychanalytique et introspective[537], adapté et monté par Daniel MESGUICH en 1988 au théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, à partir du premier roman bouleversant de Clarisse

537 Tout comme *Ann Boleyn* du même auteur, que nous examinerons bientôt dans le cadre de la recréation.

NICOÏDSKI[538]. Celle-ci donnait la parole et offrait le point de vue sur le monde d'une « débile ». S'en dégageait un nihilisme d'autant plus terrifiant parce qu'émanant a priori d'un être plus « naïf », moins modelé et déformé par les conditionnements sociaux-culturels les plus divers : « *lorsqu'on demande à Clarisse Nicoïdski pourquoi elle a écrit ce texte, comment elle a pu l'écrire, elle répond simplement que c'est parce que Lili, c'est elle.* [...] *Elle a simplement laissé parler - dans une langue qui met son roman parmi les plus beaux livres écrits en français au XXème siècle - l'idiote qui est en elle, en moi, en vous.* [...] *Le* Désespoir tout blanc *est certes la mise en spectacle de Lili, mais il se veut aussi le surgissement de Lili sur toute scène de théâtre, la tache aveugle de tout théâtre devenue soudain visible. Or d'avoir été tenue si longtemps pour invisible, Lili en était devenue visionnaire ; il va nous falloir entendre la visionnaire* »[539].

Le metteur en scène de théâtre avait repris ce spectacle dans une forme très différente de la précédente : autre décor, apparitions de figurants, nouvelle scénographie réinventée de A à Z, bref « variations » d'amplitudes sur le même texte et surtout la même actrice.... Sa sœur Catherine MESGUICH, à la personnalité lucide, fragile et très attachante, assurait avec une rare intensité, une *présence* absolument inimitable, une voix tout à fait extraordinaire dans son registre[540], la continuité avec la version précédente dans le rôle principal.

Comme les exigences de la programmation de la saison exigeaient à cette période de l'année un spectacle dans la grande salle de (La Métaphore), Daniel avait décidé 6 mois auparavant de relever le pari. Il avait donc élaboré son spectacle en fonction du volume de cette salle[541].

D'où par exemple cette scène impressionnante dans laquelle l'héroïne était cernée de nombreux Christ en croix, comme « stigmatisés », suspendus à différentes hauteurs sur tout le plateau, surgis du vide et du néant, sous des lumières chaudes, focalisées, à la simplicité savante. L'ensemble formait un tableau d'une très grande beauté visuelle, espace mental au sein

538 *Le Désespoir tout blanc,* Éditions du Seuil, 1968. Patrice PAVIS souligne que dans ce roman, *« ce n'est plus le personnage qui produit et maîtrise le langage, c'est la manière de parler qui constitue l'individu en recherche de lui-même, la poésie qui reconfigure l'être humain, en l'occurrence ici la figure de l'handicapée mentale. Le discours poétique, dans ce roman, dissout les frontières entre narrateur, personnage et paroles rapportées. Le personnage est à reconstituer, son âme en miettes est à recoller à partir d'impressions éparses, grâce à la recherche éperdue du sens de la vie et du sujet mental, une quête qui est autant celle du sujet percevant, dans le roman, que celle du lecteur " compatissant "* » [PAV 00, p.151].

539 Daniel MESGUICH, extrait du texte de présentation du spectacle distribué à l'entrée en salle.

540 *« Une voix, aiguë, mais chaude, agréable mais difficile, familièrement étrange, intime et absente, trouble de trop de pureté, inquiétante et rassurante. Belle* ». On devine son frère comme auteur de ces lignes « paradoxales » (*La Voix du Nord,* 15/10/93).

541 La pièce était jouée en 1988 dans une petite salle.

duquel évoluait le personnage fragmenté entre ses diverses instances psychiques non harmonisées.

J'ai vu le spectacle plusieurs fois, après être souvent passé assister à des fragments de répétitions. Il n'était plus question en 1996 de recréation ou même de multicaptation. Je me suis creusé la tête pour savoir comment je pouvais « rendre » cette image théâtrale, via les moyens et le temps limités dont je disposais. Il m'aurait fallu filmer au moins trois soirées de suite, avec un découpage préalable et une post-production ultérieure, pour n'en donner encore et de toutes les façons qu'une faible transposition.

Je cite cet exemple à dessein car il exprime bien une part spécifique et « intransposable » directement de l'art théâtral : ce réel « condensé » dans le réel qui ne cesse pourtant pas d'être ce dernier, non réductible à quoi que ce soit. Lorsqu'on explore le processus théâtral en profondeur, dans une expérience enactivement vécue intensive, il est possible de découvrir contre toute attente que le réel est infiniment plus riche que l'imaginaire, et que finalement, dans la vie quotidienne, nous ne sommes limités *que* par notre imaginaire (lequel, par ailleurs, à d'autres moments, nous rend bien évidemment et heureusement les plus grands services !).

Pour transposer cette « image » théâtrale, la meilleure solution me semblait ne pouvoir être apportée que par le seul cinéma : recréation complète d'un univers mental original[542], plans-séquences en travellings, lumières, espace, temporalité et décors réinterprétés entièrement... Seul un « moment de grâce » de cinéma aurait pu véritablement rendre compte d'un « moment de grâce » de théâtre lié à la mise en jeu de la totalité de l'espace scénique, à l'intensité d'une performance d'acteur, à l'écoute perceptive d'un public un et multiple, le tout composant l'é*mergence* d'une « beauté singulière », d'un état particulier de *présence,* au sein de l'autopoïèse théâtrale.

Quoi qu'il en soit, le « rendu » final de la beauté formelle de ce tableau dans le cadre d'une unique *trace élémentaire* légèrement *raffinée*[543] à trois caméras était nul. La scène se laissait regarder avec intérêt, mais l'essentiel était « absent », comme disparu justement *sans laisser la moindre trace...*

542 Tel le subtil et novateur chef d'œuvre d'Alain RESNAIS en 1976 : « *Providence* ». Ce film qui met en scène les processus de mémoire et d'oubli est encore à ce jour inégalé dans cette direction de recherche.

543 Réinsertion de plans larges qui pouvaient certes accentuer « la transparence » et la « lisibilité stylistique » de la trace, mais qui étaient évidemment parfaitement impuissants à retranscrire une « image » théâtrale complexe.

J'en parlais avec Daniel pour envisager ensemble comment on pouvait remédier à cette situation. A ma grande surprise, MESGUICH s'en contentait. Pour moi, c'était tragique.

2.4.3.4. *Hamlet*

> *Je ne suis fou que par le vent du nord-nord-ouest... rien n'est bon ou mauvais en soi, tout dépend de notre pensée (acte II sc.2). Donnez moi un homme qui ne soit pas l'esclave des passions, je le porterai au plus profond de mon cœur (acte III sc.2). Être ou non. Être est la question.*
> Hamlet[544]

Illustration 14 : « Être ou non. Être est la question » (Christophe MALTOT dans le rôle de Hamlet, 1996-1997)

Le comble de ma « frustration » est arrivé l'année suivante du 6 au 25 janvier 1997 lors de la reprise de *Hamlet* de SHAKESPEARE créé à (La Métaphore) la même année que *Le Désespoir tout blanc. Hamlet* est comme chacun sait une pièce « gigantesque », vertigineuse même, un « monument » du théâtre qui résonne à merveille à notre époque contemporaine[545]: « *Hamlet de William Shakespeare, par sa richesse et sa beauté, mais aussi par sa construction singulière, toute faite de plis et de mises en regard, de redoublements et de décalages, par l'infini travail en elle des rouages de la langue et de la pensée, qui s'engrènent et se combinent, se fait et se défait sans relâche comme une matrice inépuisable de pensée et de langue...* Hamlet *de*

544 *Hamlet* de SHAKESPEARE, traduction de Jean-Michel DEPRATS.

545 Daniel a souhaité l'organisation d'un colloque (enregistré en vidéo) intitulé *Hamlet ou le théâtre en soi*, lequel a eu lieu les 11 et 12 janvier 1997. Etaient notamment présents Daniel BOUGNOUX, Victor BOURGY, Hélène CIXOUS, Jean-Michel DEPRATS, Jean-François LYOTARD, Michel VITTOZ...

William Shakespeare, c'est à dire le monde »[546]. Pour MESGUICH, c'est de plus son « work in progress », la « matrice des matrices » de son théâtre, qu'il remonte tous les 10 ans depuis 30 ans[547]. Pour cette troisième version, il avait fait appel à l'un de ses derniers étudiants en date au Conservatoire, Christophe MALTOT. Celui-ci s'est emparé du rôle avec toute la fougue et la témérité de la jeunesse, comme si sa vie en dépendait. Daniel trouvait là un « acteur docile »[548] et malléable comme il les aime[549], avec un très fort potentiel d'acteur. Christophe « était » le rôle, et dès lors la mise en scène était à mon sens déjà un succès. Mesguichéenne en diable, elle était extrêmement élaborée, savante, inventive, sensuelle, raffinée, inter-textuelle à l'excès, enchassant les couches de sens les unes au autres avec une virtuosité époustouflante.

Néanmoins, je trouvais qu'il y avait quelques longueurs, quelques légères redondances peut-être, et j'aurais rêvé de couper près d'une demi-heure sur les 4 heures environ du spectacle dans le cadre d'une recréation, voire d'une multicaptation. C'est une idée qui ne me lâchait pas tandis que nous enregistrions en multicaméras quelques répétitions en équipe restreinte, dans l'optique d'une part d'une *Leçon de théâtre n°3*, un documentaire de 52 minutes que je

546 Cette pièce est à mon sens encore plus profonde que cette note de Xavier MAUREL ne le laisse imaginer. Sylvie de CHIRINOS écrit que « *la vision tragique de Shakespeare apparaît clairement : un monde tragique, complexe et paradoxal. Hamlet comme personnage, le monde dans lequel il évolue, la vie en soi ; tout est tragique et tout est paradoxe. Ainsi Hamlet-l'homme devient un portrait universel et Hamlet-la pièce devient paradoxe tragique ultime, le portrait de la vie* ». [CHI 94] CHIRINOS S., « Grandeur et variété : l'oeuvre de Shakespeare » in *Analyses et réflexions sur Shakespeare. Hamlet.* Editions Ellipses, 1994, page 27.

547 De l'auteur SHAKESPEARE comme du metteur en scène MESGUICH *sur ce spectacle-ci en particulier*, je puis rapprocher l'analyse de Marcel BLUWAL à propos de Molière et MARIVAUX : « *Ce sont des fous prophétiques qui jettent leurs filets dans les eaux profondes de la conscience et en ramènent des trouvailles qui laissent les hommes sur des interrogations essentielles. Ils sont dangereux car ils disent la vérité sur les rapports réels des hommes entre eux.* » (*Téléprogramme Magazine,* 27.12.1963. Article reproduit dans Théâtre et télévision , Dossiers de l'audiovisuel N°49, INA - Publications / La documentation Française, mai-juin 1993.) Peut-être est-ce là une des raisons pour laquelle les 3 *Hamlet* de MESGUICH montés chacun à 10 ans d'intervalle ont été relativement passés sous silence, comparativement à de bien piètres versions « convenues » de nombre de ses collègues portées aux nues par les critiques parisiennes ?

548 Selon l'expression de Philippe DUCLOS, un des compagnons de théâtre de première heure de Daniel, et interviewé en vidéo pour *la Leçon de théâtre n°3* consacrée à un portrait en creux de Daniel à travers *Hamlet.*

549 Daniel m'a confié qu'il n'aime guère travailler avec des acteurs confirmés car il les trouve limités voire sclérosés dans d'autres styles de jeu incompatibles avec celui qu'il propose. C'est parfois vrai, mais ce n'est pas à mon sens la seule raison. La principale d'après mon expérience à ses côtés tient au fait qu'il ne souhaite pas partager son pouvoir en intégrant des sensibilités trop différentes de la sienne, et que l'autre, l'acteur, doit impérativement en premier lieu « se plier » à son monde à lui. À la question de sa manière de recruter ses comédiens, Daniel répond publiquement : « *Je ne fais jamais d'audition. Ils ont tous à un moment ou à un autre, déjà travaillé avec moi, au théâtre ou au Conservatoire. Ce sont tous d'immenses acteurs et de futures stars. Je m'intéresse aux seules stars artistiques, celles qui n'ont pas la notoriété* » (*Le Standard,* n°215, 19/03/1993).

souhaitais consacrer à MESGUICH à travers *Hamlet*, de l'autre d'un cédérom que souhaitait réaliser Claude HUSSON pour le CNED après le succès encourageant de celui de *Bérénice*[550].

Illustration 15 : De gauche à droite, Claude HUSSON, Daniel MESGUICH, Pascal BOUCHEZ

Daniel pour ce spectacle s'était en 1996 fixé un nouveau « défi impossible » comme il les affectionne : monter deux spectacles différents dans les 10 semaines usuelles de répétitions dévolues à un seul. Il voulait même repousser plus loin ses propres limites : alors qu'en 1991 avec *Marie Tudor* et *la Seconde Surprise de l'amour* et en 1992 avec *Boulevard du boulevard* et *Andromaque*, il avait combiné à deux reprises un grand spectacle à 16 comédiens de 3 heures pour la grande salle et une forme plus modeste de 1h30 à 6 comédiens pour la petite salle, il entamait là les répétitions simultanées de deux spectacles de 3 et 4 heures à 16 comédiens destinés à être joués en alternance dans la grande salle, *Hamlet* et *Dom Juan*. Il hésita même longtemps à jouer lui-même le rôle-titre Dom Juan.

C'était un régal de le voir organiser ses répétitions comme un Général de bataille, délégant la direction de « répétitions de répétitions » à ses assistants : les scènes non encore vues et les scènes à revoir pendant qu'il en travaillait d'autres. Ou ses réunions tardives avec l'équipe

550 Claude HUSSON a travaillé quelques temps sur ce cédérom dont il me rendait régulièrement compte de l'état d'avancement. Lorsqu'il fut terminé, Daniel s'est opposé à sa sortie commerciale, au motif « *qu'il ne lui plaisait pas* ». En fait, lorsque je lui ai montré dans mon bureau un Master pour validation, à coté de son propre interview et des extraits de son spectacle, j'ai senti qu'il n'a pas supporté de voir le metteur en scène Stuart SEIDE faire un commentaire pédagogique approfondi d'*Hamlet*. C'était « son » *Hamlet* et il n'entendait pas le partager. J'avais pourtant prévenu Daniel quelques mois auparavant de l'intention de Claude de recourir à ce metteur en scène alors Directeur d'une Scène Nationale à Poitiers, tout près des locaux du CNED. J'avais ensuite averti Claude que Daniel n'était pas très « chaud » pour Stuart SEIDE, et qu'il serait plus judicieux d'effectuer cette partie pédagogique avec Daniel lui-même. Mais Claude s'est entêté, et Daniel encore plus. La collaboration avec le CNED s'est donc terminée abruptement. L'ironie de l'histoire veut que c'est ce même Stuart SEIDE qui a succédé en 1998 à Daniel MESGUICH à la direction du Théâtre National de Région.

technique artistique, néanmoins encadrées et limitées au théâtre (heures supplémentaires surpayées à partir de minuit par étapes graduelles) par un accord syndical co-élaboré par le personnel en 1995 avec le souci majeur de se protéger contre les excès de son Directeur. Il est vrai qu'en 1991, les répétitions de *La Seconde Surprise de l'Amour* pouvaient parfois commencer à 9 heures du matin et, sans interruption autre que les repas, souvent des sandwichs ramenés par un assistant, se terminer à 5 heures du matin dans la fatigue certes mais aussi dans les éclats de rire, par les interminables notes de filage de *Marie Tudor...*

Soumis à un stress permanent, Daniel ne supportait pas qu'un acteur ne suive pas le rythme général qu'il voulait imposer à sa troupe. Il pouvait même se montrer très dur, par exemple avec Pascal DECOLLAND engagé pour jouer le rôle de Polonius. Je savais que cet acteur était lent à trouver ses personnages, l'ayant fréquenté une année au Conservatoire en 1984, justement dans la classe d'interprétation de MESGUICH. Mais Daniel, lui, semblait l'avoir oublié, et Pascal se retrouvait mis à l'écart, en butte aux signes d'agacement visibles de son metteur en scène. Soutenu par d'autres acteurs, et surtout par sa propre obstination et son talent, il sut revenir dans la course, à son propre rythme, et au final composa un personnage à la verve comique très applaudie, qui contribua à sa façon au succès global du spectacle.

Daniel possède un sens de la logistique rare. Couplé à celui de l'émulation, sa pensée rapide, précise, inventive, fait merveille. Ainsi de la supervision d'un décor au plancher mécanisé dont la machinerie complexe donnait des sueurs froides aux techniciens de scène.

Concernant la nature de la trace vidéo de *Hamlet*, il était très clair pour moi que sans la présence à mes côtés d'un assistant professionnel parfaitement « rôdé », il ne pouvait être question de m'embarquer dans une multicaptation. Je ne voulais plus à moi tout seul former une équipe entière de stagiaires « gratuits » comme Daniel MESGUICH en rêvait et comme je l'avais fait pour *Titus Andronicus* en 1992 avec l'aide de Christophe SAUVET. Mes charges de travail avaient augmenté, ma lassitude et ma fatigue aussi. Daniel regretta mon choix à demi-mots, mais je lui rappelai gentiment qu'il avait « viré » l'assistant que j'avais formé et qui me donnait toute satisfaction, que son épouse m'avait « imposé » deux objecteurs intelligents et sympathiques (dont l'un uniquement présent lors des enregistrements) mais parfaitement inaptes pour la vidéo à un certain niveau de professionnalisme, et que donc je n'avais pas le choix, malgré mon très vif désir de concevoir et de réaliser, en filmant presque tous les soirs de

représentation, un film susceptible de rendre justice à la mise en scène créative de ce chef-d'œuvre « absolu » du répertoire.

Alors même que j'entretenais des liens profonds et privilégiés avec ce spectacle que j'avais fini par connaître sur le bout des ongles, je me résolus en 1997 à enregistrer, tout comme l'année précédente lors de sa création, une simple *trace* élémentaire légèrement raffinée, sous la forme d'une unique captation à quatre caméras[551] avec un plan large divergé...[552]

2.5. *Conclusion*

Par quelque bout qu'on la prenne, comme on vient de le voir à travers des dispositifs variés de la même famille, on ne peut compter sur la captation de type hétérotrophe pour constituer à elle seule une mémoire **fidèle**, donc recréative, du théâtre. Trop de déformations, d'occultations et de pertes, pas assez de gains. Le bilan est sans appel dans la quasi-totalité des cas.

Une excellente solution pour utiliser au mieux un dispositif de captation serait à mon sens d'envisager une production conjointe du spectacle et de sa captation par un théâtre et/ou une télévision. Dès lors, tous les problèmes de transposition pourraient être recensés les uns après les autres tout au long des répétitions et trouver des solutions 100 % compatibles dans les deux systèmes de représentation[553] : avant tout la mise en coïncidence des deux temporalités sans dictature de l'une sur l'autre (le déploiement de l'espace-temps théâtral dans celui spécifique à l'audiovisuel, le libre jeu des potentialités du langage audiovisuel) mais aussi celle des codes de jeu, des codes de l'éclairage.

Cette procédure suppose l'immersion d'une équipe audiovisuelle dans les répétitions théâtrales, ou bien, mieux encore, la double appartenance de l'équipe aux deux cultures théâtrales et audiovisuelles...

551 J'avais rajouté une quatrième caméra à tête numérique, prêtée par le fournisseur de matériel René DAULMERIE, au dispositif d'enregistrement, la plaçant à l'avant-scène et en contre-plongée au premier rang du public, pour capter des très gros plans de visages et des détails.

552 La visionnant, Daniel MESGUICH fit mine de regretter, mais un peu trop tard, de ne pas se trouver en face d'un document de la qualité de celle de *Titus Andronicus* trois ans auparavant.

553 Rappelons que le théâtre, contrairement à la sphère audiovisuelle, est un système de représentation de type « secondaire ».

Cela voudrait dire attacher au préalable une égale importance au théâtre et à l'audiovisuel. Malgré des progrès importants dans cette voie depuis une décennie, le microcosme théâtral artisanal n'en est pas encore là. Une nouvelle génération branchée sur ces deux pratiques, et notamment sur les possibilités encore embryonnaires offertes par la vidéo interactive sur Internet pourrait cependant accélérer cette possible mutation. Mais l'avenir reste ouvert.

Il est nécessaire néanmoins de ne jamais perdre de vue le fait qu'en filmant du théâtre, on ne fait en réalité que filmer l'impossibilité de filmer du théâtre. Comme l'exprimait Antoine VITEZ en 1977, quand on filme un spectacle, « *on perd tout* » [LOU 81][554]. Celui-ci n'étant pas, comme nous l'avons vu, un concept, mais une expérience enactivement vécue entre deux assemblées d'humains selon un ensemble de règles et de codes partagés. Il convient ainsi de ne pas réduire tout vécu à une représentation. Le spectateur doit apprendre à « cultiver son regard ». Il s'agit là d'un choix de société, et même de civilisation. La « fragmentation audiovisuelle », si utile et stimulante soit-elle dans la médiation humaine, doit aussi être à mon sens dialectiquement contrebalancée en permanence par un processus de « dé-fragmentation » du sens à construire, dans la voie de l'unité humaine corporelle, émotionnelle et conceptuelle. Cela sous peine de la résurgence d'une barbarie toujours latente en l'homme, dès lors qu'il agit et s'agite en toute ignorance des lois implacables qui l'animent de l'intérieur.

Enfin, il paraît tout à fait obligatoire, dans une optique et à des fins d'archivages, de coupler toute captation iconique avec des informations distanciées en « 3ème personne » et des témoignages (écrits, dessins, etc.) « en 1ère personne », dans une démarche résolument multimédia. Ainsi pourront se voir réduites les pertes « invisibles », celles que l'on ne peut deviner si l'on n'a pas soi-même fait l'expérience enactivement vécue du spectacle.

Et l'on ne peut, dans ce sens, que déplorer aujourd'hui de manière générale l'absence d'une appréciation de la qualité de la transposition audiovisuelle tout autant que celle de la mention du nom du réalisateur dans la quasi-totalité des magazines de programmes télévisuels[555]. N'est décrit dans le résumé imprimé que l'intrigue ou le prétexte de la fiction scénique, et n'est mentionné sous le titre du programme que le lieu et la date d'enregistrement, comme si la

554 In : [LOU 81] « Filmer le théâtre », table ronde internationale du CNRS, 29/11-01/12/1977, actes publiés in : *Cahiers théâtre Louvain,* n°46, Louvain-la-Neuve, 1981, page 99, cité par [PIC 97] PICON-VALLIN B., « Deux arts en un ? », in : *Le film de théâtre,* Études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997, page 21.

555 Y compris *Télérama* qui est pourtant la référence culturelle de ce type de presse en France.

captation s'apparentait à une vulgaire photocopie de tout le spectacle. Cette confusion cause bien du tort au théâtre tout autant qu'au spectateur.

Processus d'enregistrement de type « recréation » 3

Préliminaire

En l'absence de mise en scène théâtrale, c'est-à-dire d'inscription physique préexistante de formes dans l'espace *et dans le temps*, nous sommes « totalement » au cinéma. Il est alors aisé de partir du texte de théâtre, et de lui seul, comme d'un roman et de « l'adapter » pour l'écran : ainsi de certains films d'Orson WELLES, d'Alain RESNAIS, de Akiro KUROZAWA, de Marguerite DURAS, de Kenneth BRANNAGH et de bien d'autres de par le monde depuis un siècle.

Par contre, lorsqu'il existe une mise en scène théâtrale préexistante, il convient de se poser la question de la **fidélité** à cette dernière : il existe simultanément des milliers de *fidélités* possibles, et tout autant d'*infidélités* possibles et souhaitables... Ces dernières peuvent-être en théorie parfaitement légitimées si l'objectif est de réaliser un film autonome, une œuvre singulière, ambition rendue possible par la puissance du libre jeu des codes audiovisuels délivrés des contraintes « tyranniques » de l'autopoïèse théâtrale.

Dans le cas contraire, lorsqu'il s'agit de « transposer » librement un spectacle tout en faisant preuve de la plus grande **fidélité** aux intentions et présupposés de la mise en scène (attention à l'esprit, point forcément - voire pas du tout - à la lettre...), personne n'est mieux placé que le

metteur en scène de théâtre pour y réussir, pour peu qu'il ait un quelconque talent et qu'il dispose d'une maîtrise minimum des techniques cinématographiques. C'est un exercice périlleux qui soulève un grand nombre de problèmes que chaque « cinéaste » résout à sa façon, souvent remarquable : Ariane MNOUCHKINE, Peter BROOK, Patrice CHÉREAU, Bernard SOBEL, Luc BONDY et bien d'autres[556]. Nous reviendrons en détail sur quelques-unes de ces pratiques singulières et inspirées.

3.0. Liminaire : la question centrale de l'absence ou de la présence du spectateur théâtral

Lorsque le texte théâtral, celui dont la destination initiale est la scène, est mis en acte et incarné exclusivement en vue de la réalisation d'un film, le problème du public ne se pose évidemment pas. Il n'y a là qu'une combinaison particulière de « métissage » théâtre-cinéma, combinaisons si fréquentes depuis les origines de ce dernier (emprunts insistants et multiples de codes de jeu, de codes narratifs et culturels). Le film doit en lui-même trouver, tant dans son signifié que dans son signifiant, sa réponse et sa solution à cette question (mise en abîme possible du dispositif de représentation : voir par exemple le prologue de *la Flûte enchantée* (1974) de MOZART dans le film d'Ingmar BERGMAN). En revanche, lorsqu'une série de représentations publiques préexistent à la réalisation du film, la question théorique de l'absence ou de la présence du public devrait devenir éminemment pertinente.

Il paraît couler de source que filmer le théâtre c'est filmer le processus de *médiation théâtrale*, c'est-à-dire tout autant ce qui se passe sur scène que ce qui a lieu dans la salle. Sans public, point de théâtre. Les enregistrements d'une représentation hors public ne devraient avoir a priori guère de sens. Et pourtant, le public semble étrangement le grand absent dans la quasi-totalité des « films de théâtre » réalisés d'après des mises en scène théâtrales[557].

Éliminer les images et les sons constitutifs de l'interaction scène-salle semble bien dommageable, même si la richesse des codes d'expression audiovisuelle permettent souvent des transpositions très convaincantes de la fiction théâtrale. Et même si, heureusement, l'écrin de

556 Cf. à ce sujet [PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre,* Études et témoignages réunis et présentés par Béatrice PICON-VALLIN, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

557 Ibidem.

silence, de vide « densifié» au sein duquel prennent place les mots et les corps, les gestes et les mouvements de l'action théâtrale, est un espace toujours « partagé » qui possède sa propre mémoire, scène et salle ne pouvant se voir « divergés » de manière absolue. Quelle est donc la pertinence réelle de la « déconstruction » du processus d'autopoïèse théâtrale par l'amputation radicale de l'un des ses deux membres, le public ? Puis sur celle de sa « recomposition » singulière, « artificielle » et « simulée », à travers l'adjonction de quelques degrés de liberté supplémentaires ?

Comme nous en avons donné la définition au début du chapitre 2 (section 2.2.1.1.), une trace *tertiaire* d'un spectacle est un enregistrement différé, fragmentaire et « décentré » d'un spectacle, hors des conditions enactivement vécues de la représentation théâtrale. Le public en est exclu. C'est ce que l'on a l'habitude d'appeler recréation, ou plus récemment « film de théâtre »[558]. Sa finalité est tout à la fois spectaculaire dans le champ de l'audiovisuel et témoignage d'une fiction scénique théâtrale.

Comme l'écrit Didier PLASSARD, « *il* [le film de théâtre] *est la résultante d'une double transformation : intertextuelle, puisqu'il procède à des choix ainsi qu'à des modifications (suppressions, ajouts, déplacements) en regard du matériau dramaturgique ; intermodale, puisqu'il transpose dans le langage cinématographique les modes de fonctionnement (proxémiques, kinésiques, scénographiques) propres à la représentation théâtrale* » [559].

Il existe de nombreux types de « recréations », dont celui très marginal simulant aussi plus ou moins les *rythmes* de l'autopoïèse théâtrale en jouant sur les « rémanences » du public dans l'espace de jeu. Ainsi à (la Métaphore), pour *Bérénice* de Jean RACINE et surtout *Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI, avec l'enregistrement à plusieurs caméras, après celui de l'intégralité des répétitions, de très longues prises - épuisantes pour des acteurs non « portés » par l'énergie du public en représentation - de vingt minutes à une heure trente chacune... Nous verrons ce qu'il convient de retenir de ces diverses tentatives.

---

558 « *Mieux que* théâtre filmé, *expression ambiguë et souvent connoté péjorativement, le concept de* film de théâtre *qu'on lui préfère aujourd'hui désigne un régime spécifique de l'adaptation cinématographique, par lequel le film intègre tout en les recomposant certaines des caractéristiques scéniques du spectacle théâtral.* » D.Plassard, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Article : « Film de théâtre ».
Page internet http:/ditl.info/art/definition.php ?term=1839. consultée le 26/04/2004.

559 Ibidem

On ne peut comprendre les traces *tertiaires* réalisées à (La Métaphore) qu'en connaissance détaillée du contexte de leur production. Ceci a déjà été abordé au début du chapitre précédent. Je souhaite maintenant consacrer un paragraphe au travail théâtral de Daniel MESGUICH et aux obsessions personnelles qui alimentent ses créations. Il est à mon sens bien illusoire de prétendre à une quelconque **fidélité** de la *trace* au spectacle sans tout à la fois connaître parfaitement les traits caractéristiques de l'univers mental de son « auteur » revendiqué. Comprendre l'intentionnalité de fond qui sous-tend les quelques 200 000 « notes de jeu » qui composent une mise en scène de Daniel MESGUICH apparaît dès lors comme une étape indispensable. Seront abordés dans un second temps les principes théoriques de base de la recréation. Ensuite des exemples de mise en œuvre expérimentale seront examinés : d'abord avec les recréations classiques de *la Seconde surprise de l'amour* de (Pierre Carlet de Chamblain de) MARIVAUX, et de *Marie Tudor* de Victor HUGO, puis sous forme des « simulations de captation » d'*Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI et de *Bérénice* de Jean RACINE.

3.1. « L'auto-représentation » de Daniel MESGUICH

La dictature était de toute nécessité. Mais dira-t-on que j'ai gêné la liberté ? Toute ma vie, j'ai tout sacrifié, tranquillité, intérêt, bonheur, à ma destinée !
Napoléon

Napoléon était dans une calèche emballée qu'il croyait conduire.
Chateaubriand[560]

La seule chose intéressante dans la vie, c'est la pensée.
Daniel Mesguich[561]

Je voudrais être ma postérité et assister à ce qu'un poète me ferait penser, sentir et dire.
Napoléon

Le Théâtre est un miroir et le metteur en scène, le premier, y reflète son visage et sa personne.
Louis Jouvet[562]

Le poète est un simulateur qui simule si parfaitement qu'il simule même la douleur qu'en vérité il ressent.
Pessoa[563]

Vois mon amour, vois comment par peur, je m'empresse d'organiser... [...] *Et maintenant que suis-je ? Je suis : se tenir debout face à l'épouvante. Je suis : ce que j'ai vu. Je ne comprends pas et j'ai peur de comprendre, la matière du monde m'effraie, avec ses planètes et ses cafards.*
Clarice Lispector [564]

560 Cité par [LO D 80] LO DUCA, *Journal secret de Napoléon Bonaparte*, Éditions Pauvert, 1980 (1ère édition 1948), page 274.

561 *Télérama* du 13/01/1993.

562 in : [MIG 88] MIGNON P.L., *Louis Jouvet. Qui êtes-vous ?* Éditions La Manufacture, Lyon, 1988, page 186.

563 Cité par A. MOLES, in : [MOL 90] MOLES A., *Les Sciences de l'imprécis*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

564 Cité dans le programme 1992/1993 de (La Métaphore). Daniel MESGUICH mettra en scène en 1994 au Grand Bleu à Lille une pièce de cet auteur brésilien : *La Femme qui tuait les poissons.*

Mon horreur de moi et du simple fait de vivre m'étouffait [...] *Le plus étrange, c'est que je n'ai jamais mis en question ma misérable vie. Je croyais que cela devait être ainsi.*
Igmar Bergman [565]

Névrotiquement boulimique, j'ai toujours envie de faire mille choses à la fois.
Daniel Mesguich[566]

J'espère qu'il y aura bientôt quatre ou cinq cents théâtres par capitale, où les événements usuels de la vie étant joués sensiblement mieux que dans la réalité, personne ne se donnera plus beaucoup la peine de vivre soi-même.
Auguste Villiers de l'isle-Adam [567]

Le poisson est le dernier à savoir qu'il vit dans l'eau.
Aphorisme chinois [568]

A côté de l'enregistrement systématique de tous les spectacles de la programmation du théâtre, ont été expérimentés à (La Métaphore) plusieurs dispositifs d'enregistrement et de raffinage de traces *primaires*, *secondaires* et *tertiaires* des spectacles de Daniel MESGUICH.

Seules ces dernières justifiaient à mes yeux ma présence à Lille. Elles me permettaient d'explorer de l'intérieur et de manière approfondie, avec une curiosité intense, l'univers philosophique et théâtral singulier de Daniel MESGUICH. Celui-ci composait un saisissant « spectacle du refoulement » selon l'expression du philosophe Jacques DERRIDA : « *Cela paraît paradoxal et impossible, mais c'est un théâtre du paradoxe qu'il* [MESGUICH] *nous propose. Dans la représentation théâtrale, le non représentable, l'irreprésentable, parce que refoulé, viendrait se rappeler. Il s'agit en un sens d'un théâtre du refoulement* » [DER 91][569].

565 [BER 87] BERGMAN I., *Laterna Magica*, Éditions Gallimard, 1987, page 135.

566 *Lyon matin*, 06/04/1993.

567 Cité dans : [CAH 98] *«* Les Sept saisons », *Les Cahiers de (La Métaphore)*, Hors-Série, printemps 1998, page 15.

568 Cité dans : [SEG 90] SEGAL L., *Le rêve de la réalité, H.V.Foerster et le constructivisme,* Éditions du Seuil, Paris, 1990.

569 [DER 91] DERRIDA J., « Le sacrifice », in : [LA M 93] *(La Métaphore) Revue,* n°1, Éditions de la Différence, Lille, printemps 1993, pages 35/65.

3.1.1. Le « Spectacle du refoulement » et ses sources

Juif sépharade né en 1951 à Alger, ayant croisé l'antisémitisme de ses petits amis catholiques à l'école, Daniel MESGUICH[570] est arrivé en France dans le plus grand dénuement lors de la décolonisation algérienne. Il s'est tourné un peu par hasard vers le théâtre. Courtes études universitaires de philosophie, puis Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris sous la houlette d'Antoine VITEZ et de Pierre DEBAUCHE, jeune premier ténébreux à la fin des années 70 à la télévision et au cinéma, créateur de sa compagnie *le Théâtre du Miroir* en 1974 et déjà « gamin surdoué »[571] : en 2004, plus d'une soixantaine de mises en scène à son actif au théâtre ou à l'opéra. Professeur d'art dramatique au Conservatoire dès 1983, Directeur du théâtre Gérard Philippe de St Denis de 1986 à 1988 et de (la Métaphore) à Lille de 1991 à 1998. « Mal aimé » de nombreux médias[572], « *célèbre empêcheur de tourner en rond* »[573], « *Monsieur Plus* »[574], « *metteur en scène-despote* »[575], « *MESGUICH Spielberg* »[576], « massacreur de textes »[577], truqueur machiavélique selon certains, illusionniste virtuose selon d'autres, divisant les uns et les autres et cultivant cette division, il a montré jusqu'ici le don

570 Daniel MESGUICH jusqu'en 1998, tel que je le vois aujourd'hui avec quelques années de recul. Bien que dégagé et nourri d'une longue fréquentation professionnelle, ce portrait succinct ne prétend présenter que des indices et des reflets fragmentaires plus ou moins éloignés de la réalité *insaisissable* et paradoxale qui est celle de tout être.

571 Pour *Le Prince Travesti* de MARIVAUX, Dominique JAMET (*L'Aurore*, 04/1974) note : « *le public ne s'y est pas trompé qui, après s'être écrasé pendant quelques jours au Biothéâtre, s'entasse sur des gradins sans dossier, au sous-sol du Palace, dans des conditions exceptionnelles de chaleur et d'inconfort pour assister à cet événement aussi rare que beau : la naissance d'un animal de théâtre* ». Et Mathieu GALEY de souligner ironiquement dans *Les Nouvelles Littéraires* (22-28/04/1974) : « *en une saison, le voici catapulté parmi les nouveaux génies par certains critiques à l'enthousiasme intempestif. Vitez, Planchon, Chéreau ne sont plus que des lumignons à fin de mèche, comparés à cette montante étoile dont nul n'égale l'éclat* ». Avant de clore le débat 3 ans plus tard à propos d'*Hamlet* : « *Mirage d'un talent ? Ce pourrait être la dernière interrogation. Il nous est arrivé de nous demander si celui de Daniel Mesguish n'était pas un habile mélange de provocation et de poudre aux yeux. Cette fois, il faut nous rendre à l'évidence et faire amende honorable. Il n'y a plus de questions à se poser* » (Mathieu GALEY, *Le Quotidien de Paris*, 16/03/1977).

572 Ainsi par exemple de cette critique « non bienveillante » de Louis SKORECKI de l'acteur MESGUICH dans les *Cahiers du Cinéma* n°345 du mois de mars 1983 (pages 69-70) à propos de « *La Belle Captive* » d'Alain ROBBE-GRILLET : « *Daniel MESGUICH est presque plus mauvais acteur que d'habitude : il appuie sur chaque effet, il insiste, c'est la ringardise du jeu théâtral, augmenté d'un supplément d'intellectualisme, ce petit rien dans la voix qui ne s'éteint jamais, qui reste là, en l'air, pour bien faire comprendre au pauvre public, s'il en était encore besoin, que dans son personnage, derrière lui, il y a plus. C'est malheureusement vrai : derrière Walter, le personnage, il ne cesse jamais d'y avoir quelqu'un, qui l'empêche de commencer à exister, quelqu'un de maniéré et d'insupportable : Daniel MESGUICH lui-même* ».

573 *Tête dehors*, Ann AÏS, 05/1993.

574 J.F.ROUBAUD, *Nice-Matin*, 16/03/1993.

575 J. NERSON, *Le Figaro Magazine*, 30/01/1993.

576 *Nice-Matin*, 16/03/1993.

577 Formulation exprimée par Gilles COSTAZ à propos de *Boulevard du Boulevard* de manière très atténuée :« *Comme à son habitude, MESGUICH tient à se montrer plus intelligent que les textes qu'il monte* » (*Politis*, 07/05/1992). *Tête d'or* de CLAUDEL (spectacle interdit de tournée par les ayants droits en 1980), *Le Roi Lear* de SHAKESPEARE en 1981 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon et surtout *Le Grand Macabre* de LIGETI à l'Opéra de Paris la même année ont, en leur temps, « scandalisé » (et sainement secoué) beaucoup de monde.

remarquable de toujours rebondir, tel un sauteur qui sauterait comme dans une figure impossible d'ESCHER[578] « par-dessus son propre élan ».

Allons un peu plus loin. Pour Daniel MESGUICH, tout va toujours de plus en plus mal : « *La vie est une perpétuelle déviation qui ne nous permet même pas de prendre conscience du sens dont elle s'écarte* » fait-il dire[579] au personnage imaginaire kafkaïen de l'Arpenteur dans sa traduction très libre de la première pièce de William SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*[580]. Il jouait lui-même le rôle central de sa première mise en scène, *Le Château*, montée au Conservatoire en 1973, laquelle annonçait déjà la tonalité de l'œuvre à venir : « *Daniel Mesguish et ses compagnons, élèves du Conservatoire comme lui, nous font pénétrer de plain-pied dans l'univers nocturne, baigné du sueurs, de cris et de rêves, où se débattent Kafka et son héros, son double, K... l'arpenteur* ». Dominique JAMET de résumer ensuite brièvement l'histoire : « *K... a été convoqué au « château » pour y occuper le poste envié d'arpenteur. Il arrive à la nuit dans le village au pied du château. Mais on n'a pas le droit d'entrer au château si l'on ne peut prouver qu'on y est attendu. Mais on ne peut le prouver si on n'y entre pas. Il est impossible de tourner le règlement. K... n'entrera pas du château* »[581]. Voici très simplement posé le paradoxe existentiel mesguichéen dans toute son étendue.

« *Je suis moi-même un empêchement, il n'y a rien qui puisse me faire obstacle : je suis un obstacle, une pierre sur mon chemin* » dit-il aussi lui-même sous le masque de *Platonov* qu'il interprète sur scène en 1982[582]. On ne peut trouver, à mon sens, plus juste formulation de la psyché profonde de Daniel. Appréhension du monde extérieur sous le signe de la peur et marquée par l'exclusion, l'exil, la souffrance, et probablement l'absence d'ancrage paternel[583].

578 Cf. par exemple [ERN 86] ERNST B., *Le Miroir magique de M.C.ESCHER*, Éditions Benedikt Taschen, 1986 (1ère édition 1978).

579 Cette phrase est de Franz KAFKA.

580 [MES 92] SHAKESPEARE William *Titus Andronicus*, texte français de Daniel MESGUICH, Éditions de la Différence, 1992.

581 *L'Aurore* du 01/06/1973.

582 J'écrivai dans l'agenda culturel de la Fnac de Lille d'avril 1998, à l'occasion de la projection de la captation du spectacle réalisé par P.R. BENHAÏOUN, et en modifiant légèrement la note originale du spectacle: « *Toute la société qui gravite autour de Platonov s'effondrera en même temps que lui pour ne pas avoir su résister à la fascination secrète exercée par ce sublime pendu sans corde pour se pendre* ». Fabienne PASCAUD évoque le pouvoir d'aimantation du spectacle et de son acteur principal : « *Daniel Mesguich parvient à insinuer Platonov dans la tête comme le plus pictural des rêves. De ceux qu'on fait éveillé, et où on a l'impression de tout comprendre, de tout maîtriser. Où l'on est fort de l'abîme que l'on pressent, sans y tomber. Une aventure individuelle, une aventure formelle* » (*Télérama*, 20/11/1982).

583 Un père tôt disparu et admiré. Le sous-titre de sa mise en scène de *Platonov* de TCHÉKOV au Théâtre de l'Athénée en 1982 donnait le ton : « *l'homme sans père* ». Un père qui, lorsqu'un livre tombait par terre, « *le ramassait et l'embrassait* » (*Tribune juive*, 28/01/1993).

Et au niveau transgénérationnel par l'Holocauste nazi, dont on trouve, me semble-t-il, des traces souterraines plus ou moins diffuses dans tous ses spectacles. Pesant héritage. On lit aussi en lui l'image - me semble-t-il aussi - idéalisée d'une mère adorée, une culpabilité insistante et la révolte. Refuge dans l'enfance, dans la toute puissance de l'imaginaire, et dans cet immense souci de séduction de l'autre pour mieux le neutraliser. Protections intellectuelles aussi, dont la « déconstruction » et surtout « l'intertextualité » familières à la tradition juive fournissent l'assise. Refuge dans ce « lieu de paix »[584], d'imagination et de liberté de la scène, où tout ne se passe toujours que « pour de rire » : « *au théâtre, ce qui doit se jouer avant toute autre chose, c'est, simplement, le bonheur de faire du théâtre* » [MES 91][585].

Dans la vie quotidienne, fuite éperdue et « circulaire » de l'instant présent perçu comme abîme tout à la fois effrayant et fascinant, matérialisme en réponse au gouffre du nihilisme[586], et refuge au sein de la « tribu familiale » affectivement unie qui fait corps autour de lui[587]. Sans oublier une créativité frénétique sous le joug du « toujours plus » pour avoir la sensation et le droit d'exister[588], c'est à dire en fin de compte tout simplement pour se sentir aimé[589].

584 « *Très modestement, j'ai même l'impression de réfléchir davantage en faisant du théâtre, en expérimentant sur le vif avec les acteurs certains concepts, qu'en m'isolant dans la solitude d'une bibliothèque.* [...] *Le théâtre est un des derniers espaces de liberté où l'on puisse prendre ensemble le temps d'arrêter le temps* ». [PAS 93] PASCAUD F., « Victor Hugo, Shakespeare et moi, entretien avec Daniel Mesguich », *Télérama*, 13/01/1993.

585 [MES 91] MESGUICH D., *L'Eternel éphémère*, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1991.

586 Pour conclure une discussion métaphysique, Daniel me confiait un jour ses convictions matérialistes à travers une réplique du *Dom Juan* de MOLIÈRE : « *Ce que je crois, Sganarelle, c'est que deux et deux sont quatre et quatre et quatre sont huit* ». La physique quantique nous indique pourtant à son niveau une toute autre arithmétique ! Nous nous rejoignions pourtant sur l'idée que le savoir humain étant infinitésimal par nature, réduire le champ du réel au connu constituait l'erreur fondamentale (même s'il convenait à mon sens de se prémunir contre les égarements de la pensée dès lors qu'elle n'est plus corrélée étroitement aux faits vérifiables à un moment donné). Daniel considère ainsi que « *le concret n'est pas fini* », que par exemple « *un verre ne se résume pas à un verre* ». Sinon, c'est « *quelque chose de l'ordre de l'idolatrie, et l'on va dire que c'est une entité absolue, complète déifiée. Par contre, s'il est infiniment le verre, alors on ne le définira jamais, et surtout jamais comme seulement un verre* » *(Tribune juive,* 28/01/1993).

587 Sa sœur Catherine, son épouse Dany, ses deux enfants aînés William (acteur et metteur en scène) et Sarah (actrice), sont tous liés professionnellement et affectivement au théâtre, comme d'heureux saltimbanques du spectacle.

588 Crainte et fascination morbide entremêlées, qui évoquent pour moi ces mots du peintre Françis BACON : *« Je déteste mon propre visage mais je continue à le peindre. Chaque jour dans la glace je vois la mort au travail ».*

589 Ainsi de cette confidence par Daniel à *La Voix du Nord* du 15/06/1997 : « *Si je m'apercevais que les gens qui travaillent avec moi ne m'aiment plus, je préférerais m'en aller. Je vais où on m'aime. Les choses sont beaucoup plus simples qu'il n'y paraît...»*

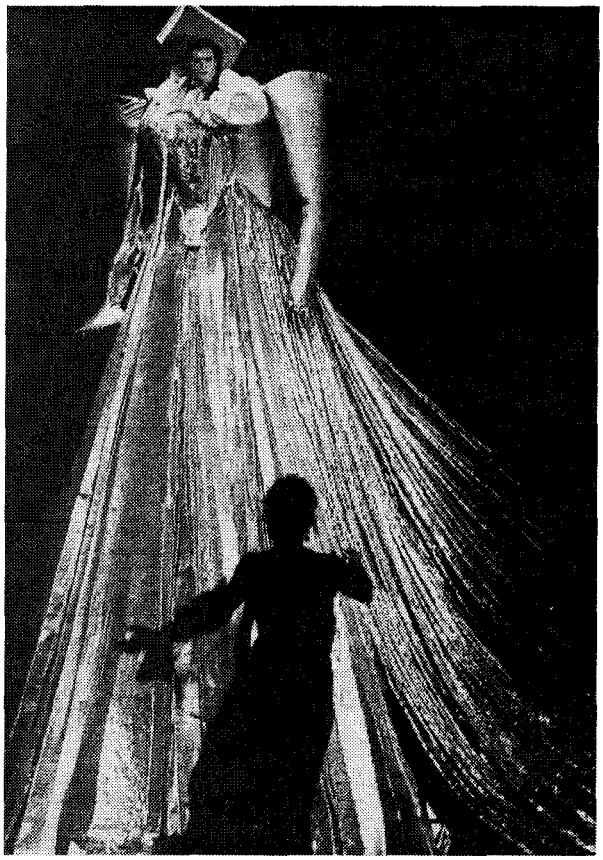


Illustration 16 : Laurent NATRELLA dans « L'Histoire (que l'on ne connaîtra jamais) »

Une métaphysique de la relativité et du néant, c'est-à-dire de fêlure de la présence, qui *emprunte ses fondements partiels et « justificatifs » intellectuels aux processus de la déconstruction « théorisés »* par le philosophe Jacques DERRIDA[590] et à ceux de la tradition métaphysique juive (Torah, Kabbale, Talmud, Zohar ; hassidisme) : lecture éc*latée des textes*, renvois infinis, commentaires des commentaires....[591] Avec des référenc*es philoso*phiques et littéraires fragmentaires et récurrentes de premier plan : LACAN, HUSSERL, LYOTARD,

590 Dans l'un des derniers entretiens avant sa mort, Jacques DERRIDA disait qu'il ne voulait pas laisser croire que la déconstruction est du côté de la mort, du refus de la vie : « *la déconstruction est du côté du Oui, de la vie* ». Emission *Tout Arrive*, « Spéciale Derrida », de Marc VOINCHET, France-Culture 11/10/2004. Par ailleurs, Jacques DERRIDA notait lors de sa 3ème intervention à (La Métaphore), filmée comme les précédentes en vidéo le 24/01/1998 : « *il m'est souvent arrivé de définir la déconstruction dans ce qui, loin d'être une théorie ou une école, ou une méthode, ou un discours, voire même une technique appropriable, n'est au fond que* ce qui arrive. *Et il n'y a d'événement qu'à condition que cela disjointe* ». Je connais mal la pensée de Jacques DERRIDA dans ses détails, mais cet « *out of joint* » ne me semble pas un drame (seulement un fait neutre et indiscutable), contrairement à ce qu'en pense Daniel qui y engouffre toutes ses peurs métaphysiques, traduites sur scène avec un très grand talent, et parfois même avec du génie.

591 En avancant en âge, Daniel dit se judaïciser chaque jour un peu plus. « *Je suis passionné par beaucoup de penseurs, et écrivains et ils se trouvent qu'ils sont juifs. Hasard ou pas hasard, sans doute pas hasard, et à mon insu, j'ai donc une culture juive qui me rapproche de certaines personnes plus que d'autres ou de certains modes de pensées plus que d'autres. Il se trouve que je suis très intéressé par les personnes qui écrivent à partir des textes sacrés, créés à partir de ce que nous pouvons appeler la pensée juive* ». Propos recueillis par Claudine DOUILLET et Nathalie ZYLBERMAN.
URL : http://www.alliancefr.com/magazine/hommes/mesguich.html Page consultée le 03/04/2004.

KAFKA, OUAKNIN, LÉVINAS, ECO, BORGES, CIXOUS, BLANCHOT, GIRARD, ARAGON, BARTHES, SIBONY, etc.

Le « concept » derridien de « *différance* » (1972) qui dit la mortification de l'origine pleine, la mort dans la vie, l'écart imperceptible qui disjoint la présence, est insufflé par MESGUICH tout autant au cœur de ses mises en scène que, de manière plus atténuée, dans la trame même de son rapport aux autres. Leitmotivs « hamletiens » et « mesghichéens »[592] existentiels récurrents[593] du « *Qui est là ?* » (I,1)[594], du « *Le temps est disjoint* » (I,5)[595], de « *La scène sera une terre plus solide* » (II,2)[596]... Spectralité, dédoublements hallucinatoires, existence réelle vécue sur la toile de fond du tremblement, de la stupeur et de la peur[597]. Vie comme « avalée par l'imaginaire » et ainsi perçue comme reflet et mise en scène de toutes les mises en scène, dernière illusion ludique au bord du gouffre avant l'engloutissement inéluctable...

Renvoi à l'idée géniale de la « Bibliothèque infinie » de J.L. BORGES[598], et à celle des textes comme « matrices vides » et précieuses : « *tout ce qu'un texte peut dire, il le dit* »[599]. Ce partis-pris radical et audacieux pratiqué depuis plus de 30 ans donne à la mise en scène, et donc aux obsessions du « metteur en scène-démiurge », le champ nécessaire pour se déployer d'une manière autonome et extrêmement créative. Selon son ancien professeur, le metteur en scène Antoine VITEZ, « *Daniel, un jour, a trouvé sa pierre philosophale du théâtre, le principe fondamental qui commandera l'ensemble de son travail. À savoir que, lorsque le metteur en scène s'affronte à un texte dramatique, il a le droit de TOUT montrer de ce texte, et aussi de*

592 Le terme exact serait « mesghichien ». Ce mot ne « sonnant » guère à l'oreille, celui de « mesguichéen » lui est préféré.

593 *Hamlet*, SHAKESPEARE William, traduction de Michel VITTOZ.

594 *« C'est la phrase qui contient toute les autres : Hamlet est une histoire du sujet. Qui est là ? est la question (être ou ne pas être). Hamlet veut dire rien, maelstrom* [...] *Qui est là en moi, dans le noir, quand je dis moi ?* [...] *C'est une question critique ».* Daniel MESGUICH (notes préparatoires pour un livre à paraître sur *Hamlet*, octobre 1996).

595 Cf. la séquence « géniale » dans Hamlet sur « la souffrance du temps » dans laquelle Daniel insère un paragraphe de Jacques DERRIDA (*Spectres de Marx*, Editions Galilée, 1993) : « *" The time is out of joint ", le temps est désarticulé, demis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois déréglé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet ?* », Les Cahiers de (La Metaphore), « L'autre Scène » n°14, mai 1996, page 9. Selon Daniel MESGUICH, « *Jacques DERRIDA est le plus grand philosophe de XXème siècle, quelqu'un de la trempe de KANT, HEGEL ou SPINOZA* » (*Actualité Juive Hebdo*, 18/03/1993).

596 *« Le théâtre ne parle que de lui-même, c'est angoissant. Je m'aperçois que je ne peux plus parler d'autre chose ».* Propos recueillis par Colette GODARD, *Le Monde* en 1975, cités dans [MES 77], revue du *Théâtre du Miroir*, page 68.

597 *Existentiellement* fragile (quoique paradoxalement d'une très grande force de caractère), éminemment pudique, Daniel MESGUICH excelle, pour se protéger, dans l'art de se cacher à lui-même et aux autres sous de très nombreux masques et camouflages. En particulier celui de l'humour, qui est, comme chacun sait, et en particulier dans la tradition juive, « *la politesse du désespoir* ». Ce qui n'empêche pas cette verve malicieuse d'être aussi, paradoxalement, une de ses parts de vérité. Par ailleurs, dans la « trivialité » du quotidien, Daniel trouve depuis toujours l'eau « artificielle », lui préfère naturellement le coca-cola, apprécie le béton, peu le gazon, etc.

598 [BOR 83] BORGES J.L., « la Bibliothèque de Babel », in : *Fictions*, Paris, Éditions Gallimard, 1983 (1ère édition 1957).

599 D'après le philosophe et rabbin Marc-Alain OUAKNIN.

montrer TOUT ce qu'il en pense sans s'imposer un quelconque respect du moment et du cadre de l'écriture, de développer l'éventail complet des images, des gestes, des multiples échos que ce texte fait surgir dans sa conscience ou son inconscient. C'est une entreprise forcément utopique - "désespérée ", en ce sens que parvenir à ce TOUT est humainement impossible. Mais elle donne à Daniel Mesguich son élan » [MES 94][600]. Ce que reconnaît l'intéressé : « *je ne peux pas me résoudre à m'arrêter, à arrêter l'atomisation, la division, la déconstruction, tant... que le rideau n'est pas baissé* [...] *Je n'arrive pas à penser que ce UN - que mon travail même forme, et auquel j'aspire - existe vraiment, et chaque fois que je crois m'approcher de lui, je l'entends, ce « un », être plusieurs, bouillonner et se diviser encore* » [MES 94][601]. Commentaire en forme de boutade de Michel VITTOZ : « *multiplier les sens et jouer avec... Daniel Mesguich n'ira jamais au paradigme*» [MES 94][602].

D'autre part, comme l'affirme Hélène CIXOUS, dont Daniel avait déjà inséré quelques fragments de ses textes dans son premier *Hamlet* de 1977 : « *Daniel est un être de texte* [...] *il ne rate pas un mot ! Non qu'il soit emporté. Au contraire. Il est à l'affût. Et il entend comme pas un le travail du langage.* [...] *J'ai toujours eu le sentiment que Daniel amorçait sa mise en scène DANS la pâte même du texte* » [MES 94][603].

Daniel rencontre néanmoins parfois d'importantes « limites » dans la traduction scénique de ses pensées sur les textes, criantes dans certains spectacles : ainsi en 1998, « hors-murs » de (La Métaphore). D'un côté, et pour une (rare) fois « de l'avis général » des critiques et du public, une mise en scène époustouflante en tous points maîtrisée, inventive, fouillée, subtile, juste, vibrante, dense quoique étonnamment « sobre », de *GO-gol* de Michaël LÉVINAS, d'après la nouvelle *Le Manteau* de Nicolas GOGOL en 1997. D'un autre côté, l'année suivante, et comme semble-t-il *Britannicus* de RACINE en 1975, une mise en scène « catastrophique » (digressions intellectuelles stériles, occultations et « aveuglements » divers) de *La Tempête* de SHAKESPEARE dans une adaptation cosignée avec Xavier MAUREL. Comme le souligne timidement dans le quotidien *Le Monde* Michel COURNOT, ardent défenseur du travail de Daniel depuis ses débuts : « *Peut-être faut-il regretter que les ciels, les plages, les oiseaux de la*

600 [MES 94] « Derrière le miroir. Daniel Mesguich », *Mégaphonie* n°116 de Lucien ATTOUN, émission réalisée par Marie-Christine CLAUZET et diffusée le 22/11/1994 sur France-Culture (propos d'Antoine VITEZ du 05/12/1988 au théâtre de l'Athénée).

601 Ibidem (propos de Daniel MESGUICH du 25/10/1994).

602 Ibidem (propos de Michel VITTOZ du 25/10/1994).

603 Ibidem (propos d'Hélène CIXOUS du 20/10/1994).

pastorale insulaire de SHAKESPEARE, soient remplacés, chez MESGUICH, par les toiles d'araignées et les piles de vieux grimoires de la grotte de Prospéro »[604].

Cette œuvre si riche, belle et pénétrante dans sa matérialité comme dans son « imaginaire pur » ne se laissait pas longtemps enfermer dans les obsessions mesguichéennes (contrairement à *Hamlet* dont la géniale structure « vide » permet de tout accueillir). Comme je l'avais alors dit à Daniel en paraphrasant le slogan d'une célèbre marque de console vidéo : *« La Tempête, c'est plus fort que toi*[605]*! »*.

Pour la remarquable première mise en scène pour l'Opéra Berlioz / Le Corum de Montpellier[606], l'argument de l'opéra, plus limité, était par contre parfaitement en phase avec les obsessions de l'auteur et en résonance avec sa dynamique intérieure. Pour la seconde, pour cette *Tempête* si fortement « *dénaturée* » (à l'exception notable de la première scène du naufrage, magnifique dans son approche visuelle hyper-spectaculaire aux résonances très contemporaines), SHAKESPEARE, dix ans après *Hamlet*, et quelques années avant sa mort, en savait manifestement infiniment plus sur la vie, et sur les (en)jeux de l'irréel dans le réel que Daniel MESGUICH en 1997[607].

3.1.2. Du théâtre comme catharsis

La mise en scène étant dans le travail de MESGUICH son propre sujet, sans référence objective sur laquelle s'appuyer, il est normal qu'à travers son art théâtral et ses justifications intellectuelles il offre « en creux » pour qui sait le « décoder » un portrait parfaitement impudique des contradictions aiguës de sa propre psyché ; laquelle renvoie elle-même - à travers celle de l'espèce humaine dans son état évolutif actuel -, à celles des spectateurs qui

604 *Le Monde*, 20/02/1998.

605 Je sentais que SHAKESPEARE venait de lui donner une « gifle » magistrale. J'avais beau avoir l'impression de bien connaître Daniel et ses sautes d'inspiration, ce « ratage magistral » m'étonna par son ampleur. De plus, ce dernier avait lieu non pas sur une scène « secondaire », mais sous le feu des projecteurs médiatiques dans la salle Richelieu de la Comédie Française, alors dirigée par Jean-Pierre MICQUEL. Après le succès de *Mithridate* de RACINE, monté comme un SHAKESPEARE dans la petite salle, et celui d'une *Vie parisienne* d'OFFENBACH « burlesque » dans la grande salle l'année précédente (fevrier-juillet 1997), la reconnaissance officielle - ou plutôt « consensuelle » - de MESGUICH parmi les grands metteurs en scène du moment comme BROOK, MNOUCHKINE ou CHÉREAU passait par ce spectacle « sérieux ».

606 Les 21 et 22 février 1997.

607 Cette pièce testamentaire aura d'ailleurs, je crois, toujours de quoi nous étonner et nous enseigner pendant de très nombreux siècles.

acceptent de jouer le jeu : *Hamlet* certes avec ses personnages qui presque tous se redoublent[608], mais aussi, dans une veine plus psychanalytique et intimiste, l'extraordinaire *Folie ordinaire d'une fille de Cham* de Julius Amédé LAOU, *Le Désespoir tout blanc* et *Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI.

Daniel MESGUICH dans le texte de présentation du spectacle distribué à chaque spectateur peut ainsi écrire : « *...car la pièce se déroule en un temps précis : celui où chacun de nous a été, est, de manière invisible mais réelle, bourreau et victime, seul dans son palais en costume Renaissance et seule dans sa geôle à attendre la mort, roi fou et reine déchue, décapiteur et décapité. Oui, j'ai été, vous avez été, Ann et Henry* »[609].

Cette catharsis théâtrale comme « purgation des passions » n'est-elle pas que partielle et finalement aliénante comme le pensait BRECHT pour d'autres raisons[610]? Daniel, premier spectateur de ses spectacles dans la salle lors des répétitions, me disait en 1996 que grâce à ses mises en scène, il gagnait beaucoup d'argent, en faisant l'économie d'une longue analyse de type psychanalytique. J'avais l'évidente certitude inverse : ses spectacles sont parties intégrantes et « excitation » des fonctionnements ordinaires. Les émotions conflictuelles brassées et canalisées (avec le plaisir lié au passage de l'imaginaire à la production de l'illusion scénique) dans des spectacles fussent-ils fabuleux mais « névrotiquement » organisés ne pouvaient à mon sens que consolider fondamentalement les mêmes blocages. Lorsque Daniel, qui se disait être, non sans humour, un « *Grand Malade devant l'Eternel* », s'arrêtait de créer, la vie lui devenait fade, voire parfois insupportable. C'est à partir de cet état de « manque », et de cet état-là seulement qu'un travail introspectif aurait pu lui devenir possible et profitable. Sinon tous ses états de lucidité seraient vite récupérés pour renforcer la structuration psychique antérieure. Daniel n'était absolument pas d'accord avec cette vision[611].

608 Comme Bob WILSON l'a montré d'une toute autre façon, en interprétant tous les personnages seul sur scène, et en signant avec *Hamlet a monologue* : « *un Hamlet de moins* » (cf. *Libération* du 16/09/1995) .

609 Et Clarisse NICOÏDSKI en quatrième de couverture du texte édité : « *Derniers mots : souvenirs, trahisons, refus de la mort, paroles brûlantes de désir, de haine et d'amour* ». [NIC 93] NICOÏDSKI C., *Ann Boleyn, Éditions* Théâtrales, Paris, 1993.

610 Aliénation idéologique et enfouissement des rapports de classe et de l'Histoire.

611 Lorsque le moment sera venu, son épitaphe préférée (« emprunt » à Hélène CIXOUS) : « *Il fut* la viande qui rêve » (*Signature*, 01/1995).

3.1.3. Vices et vertus d'un metteur en scène de théâtre

Hamlet, témoin survivant, c'est aussi celui qui a vu la mort, il a vu l'impossible, et il ne peut survivre à ce à quoi il a survécu.
Jacques Derrida[612]

3.1.3.1. Le triomphe et le partage de l'imaginaire

Le fonctionnement fébrile et « contenu » de Daniel, en deçà d'une mise en scène continue de lui-même, (qui se nourrit de l'énergie de son entourage), repose à mon sens sur un rêve permanent, un refus d'affronter ses peurs les plus profondes, en osant sortir de son système conceptuel, fut-il le plus brillant. Sa pensée le possède autant qu'il ne la possède. Equilibré dans un déséquilibre, pourquoi changer, en effet ? Que vaut par exemple une pensée généreuse de l'Autre qui ne peut se traduire dans le corps et dans la vie quotidienne ? Dans la vie courante, il m'est apparu en effet au fil des années passées en sa présence[613] que son potentiel empathique rencontrait parfois de fréquentes limitations.

Alors pourrait-on se demander, si cet artiste d'une si grande intelligence créatrice souffre de certaines limitations humaines, comment expliquer son « magnétisme personnel » ? Son pouvoir sur les acteurs ? Son impact sur des personnalités diverses ? Ses succès publics ?

Tout d'abord, Daniel sait susciter des « images théâtrales » riches et intenses. Il sait aussi mettre en scène le fond de souffrance commun de l'humanité (qui constitue probablement une grande partie de la noosphère) d'une manière habile et forte, mariant très subtilement plaisirs et douleurs, souffrances et bonheurs sur les niveaux somato-émotionnels et conceptuels.

La caractéristique essentielle du grand art de Daniel MESGUICH (des « ratages » flagrants aux « fulgurances » géniales de plus d'une soixantaine de mises en scène de théâtre et d'opéra) me semble être de conduire le spectateur « *réceptif* » vers sa part obscure, vers le champ de bataille de sa souffrance existentielle enfouie. Puis de permettre à ce spectateur de tenir ses peurs à distance et d'accepter une *« vision du refoulement »* souvent insupportable par un subtil *tressage,* à travers l'interface fictionnelle, des énergies antagonistes du désir et de la peur, de

612 « *Spectres de théâtre* ». Rencontre avec Jacques DERRIDA à (La Métaphore) le 24/01/1998.
613 Et en particulier au début des répétitions de *Bérénice* à l'automne 1994.

l'attraction et de la répulsion. Tressage sensuel d'une intelligence créative rare et en constante ébullition, à même de rendre la vision du monde cyclique, « auto-référentielle » et oppressante de l'artiste - l'impuissance simultanée à « *être* » et à « *ne pas être* » et l'inhibition anxiogène destructrice qui en résulte à long terme - paradoxalement et de manière fort curieuse, « perverse » diront ses détracteurs[614], très *séduisante* pour un large public. Refuge (placé sous le joug de l'activité frénétique et de l'extrême urgence) dans les jeux de miroir du Théâtre où tout se joue toujours « *pour de rire* ». *Fuite* « irréfléchie », fébrile, obsessionnelle et théorisée sans fin... de la *simple* réalité de l'*instant présent*...vers un futur à conquérir toujours décevant à l'usage !!! De fait, malgré son ludisme excitant, il ne fait pas bon se trouver trop longtemps en « *résonance paradigmatique* » intense avec la psyché singulière de Daniel MESGUICH, même pour garder *trace* créative et fidèle de ses spectacles.

Revenons au magnétisme mesguichéen. Il y a tout d'abord sa faculté d'entraînement extraordinaire. Les meilleurs moments avec MESGUICH, c'étaient les moments de rêve, les moments ou l'on pensait collectivement que l'on réinventait le monde, un monde meilleur, par le théâtre. Les acteurs y étaient très sensibles. C'était aussi l'écoute de sa pensée, une pensée raffinée, cultivée, complexe, rapide, qui s'improvisait en temps réel avec une grande élégance. Une ouverture élégante et pénétrante sur la poésie, sur les grands auteurs, les grands personnages de la littérature et du théâtre. Daniel avait aussi « réponse à tout ». Son intelligence parvenait à tout associer et à justifier d'une manière ou d'une autre[615]. C'était encore l'art d'associer en une fraction de seconde des mots et des concepts n'ayant à priori rien à voir et d'en tirer des significations nouvelles. De ne jamais sur scène « brusquer » un acteur[616]. C'était un humour souvent « noir », des rires fréquents, une bonne humeur partagée à faire du

614 À tort à mon sens. Si perversité il y a, elle ne résulte que de la mise en jeu obstinée de dons multiples au service d'une vision paradoxalement limitative et surtout « définitive » de l'homme.

615 Au fil du temps, les « ficelles » m'apparurent certes de plus en plus grosses. Mais son argumentation restait la plupart du temps logique et remarquable.

616 À l'opposé de nombreux et brillants metteurs en scène de cinéma (PIALAT, ZULAWSKI, MOCKY, etc.) et même de théâtre, comme en témoigne par exemple l'acteur Gerard DESARTHE (*Télérama* n°2096 du 14/03/1990) : « *Chéreau a la dureté des grands solitaires. Moins cruel que Strehler pourtant, qui peut vous insulter, vous briser, vous massacrer un acteur comme un rien...* ». Daniel n'a quant à lui pas besoin de la violence explicite et directe pour arriver à ses fins. Et de toute façon, celle-ci n'est en aucun cas un critère qualitatif déterminant : les célèbres colères de Maurice PIALAT, par exemple, pouvaient aider un acteur, dès lors qu'elles s'inscrivaient dans un « processus » sous-jacent d'acceptation de l'Autre.

théâtre[617]. Oui, à sa façon démesurée quoique paradoxalement limitée, une véritable passion dévorante du théâtre[618].

Durant le travail, l'objectif, la nature et la construction d'une scène était toujours le résultat du processus de répétitions[619], celui de l'exercice d'une pensée *en temps réel* confrontée à la matérialité des corps et des êtres, et non le résultat des idées préconçues *en différé* du metteur en scène. Tout se passait pourtant comme si Daniel avait déjà tout préparé, comme s'il était le plus souvent « en avance sur l'instant », et pourtant il n'en était rien. C'est de là, je crois, que Daniel tirait sa force et son pouvoir principal sur les êtres : sa puissance et sa qualité de pensée en temps réel jouait le rôle d'un aimant très puissant. Cette rapidité conceptuelle fascinante était d'ailleurs à la base du probable complexe de supériorité de MESGUICH sur son entourage qui horripile tant, de manière compréhensible, ses détracteurs.

Plus contestable, c'était aussi de sa part un ton de voix et un débit très contrôlés qui se voulaient en toutes circonstances rassurants, « enveloppants » et protecteurs. L'impression qu'il n'y a jamais de problèmes qu'il n'eût pu résoudre grâce à son intelligence et à ses capacités de fin stratège. Il y avait aussi l'assurance à ses côtés de faire partie d'une minorité ayant raison contre le monde entier, et l'attitude, hélas probablement souvent feinte m'a-t-il semblé au fil des ans, de « comprendre » l'autre, de se trouver en état empathique avec lui, en co-résonance profonde. J'ai été frappé de constater que l'entourage créatif de MESGUICH compte toujours un pourcentage non négligeable de personnes qui présentent une certaine difficulté à vivre, et qui ont souvent été plus ou moins blessées dans l'enfance – quelles que puissent être leurs qualités souvent remarquables par ailleurs. L'emprise de Daniel n'en pouvait être que plus forte. Ces personnes se trouvaient de fait à des degrés divers en résonance inconsciente avec son propre refoulé.

Ce refoulé mesguichéen, dans la profondeur, c'était d'après mon ressenti et son analyse, l'occultation presque parfaite d'une souffrance parfaitement camouflée. La répression d'un

617 Comme Daniel se plaît justement à le répéter, « *faire du théâtre, c'est drôle* ». Cf. par exemple la reprise d'un article de MESGUICH sur CAUBÈRE rédigé en 1982 dans : *Les cahiers de (La Métaphore)* n°2, janv/fev.1994, page 9.

618 « *Ici, je suis comme dans une forteresse avec mes acteurs. C'est une espèce de haut fourneau. De cette usine bouillonnante on sort des spectacles qui font comme si ce n'était pas la fin du siècle. Le sempiternel ennemi, c'est la lassitude. Aujourd'hui, je dirais nietzschéennement : on a besoin d'enthousiasme* » (Muséart 05/1993).

619 Processus certes non égalitaire parce que « décentré » et trop focalisé sur Daniel dans la relation humaine. Ce dernier ne faisant aucun effort pour recentrer le jeu des interactions. En bout de chaîne, on retrouve logiquement souvent ce type d'analyse : « *les comédiens, pourtant jeunes et enthousiastes, se dépensent beaucoup, habile déjà à moquer leur état, généreux à défendre une vision qui les manipule* » (J.Ph.Mestre, *Lyon Matin*, 06/04/93).

abandon à l'existence dans la confiance perçue comme suicidaire, le refuge obstiné de l'enfant dans un « désespoir tout blanc », dans « la folie ordinaire » du quotidien... Le sentiment aussi de ne pouvoir exister sur « l'effrayant gouffre du néant » que dans le « hors-limites », dans le dépassement des frontières, comme un contrebandier[620] toujours menacé d'être fusillé par un représentant du pouvoir[621]. D'où le stress, la « dangerosité » (prise de risques élevée et si souvent déraisonnable), l'urgence, le « toujours plus », l'effacement du temps par la vitesse, comme mode de vie pour dynamiter les résistances de ses acteurs[622] et les inciter presque infailliblement à produire plus qu'ils ne pensaient possible de le faire. C'était grisant pour tous au début. Chacun, acteurs, techniciens, collaborateurs artistiques pouvaient avoir temporairement l'impression de voir sa vie renouvelée avec lui, par lui, et surtout pour lui. Du grand art. De l'éphémère. Et en fin de compte, toujours la même frustration, *éternellement...*

3.1.3.2. Mise en scène

C'est un curieux paradoxe : Daniel semble présenter beaucoup plus les qualités potentielles du cinéaste que celles du metteur en scène de théâtre[623]! Toutes sauf une, absolument rédhibitoire : il ne sait pas « attendre », prendre le temps par exemple de rédiger un scénario, un livre... Il lui faut tout, tout de suite, déjà servi sur un plateau dans le champ virtuel de l'imaginaire par sa pensée rapide et créatrice. Son très bel ouvrage théorique *l'Eternel Ephémère*, même s'il est truffé de maintes emprunts non mentionnés[624] et s'il entre souvent en contradiction avec la pratique réelle de son auteur[625], n'a ainsi vu le jour en 1991 que grâce à

620 Le terme revient souvent dans les propos de Daniel.

621 Daniel associe souvent l'art de la mise en scène à de la « contrebande ». Même s'il ne me l'a jamais avoué, j'ai toujours ressenti qu'il y avait chez lui le regret de ne pas être lui-même un auteur, un poète de tout premier plan. Voire même la honte et la culpabilité de ce « manque ». Pourtant sa plume est habile. Mais ce n'est pour lui pas suffisant. La barre est fixée très haut. Daniel a néanmoins, à ses débuts, co-signé une pièce avec Serges VALETTI, en quelques jours et nuits blanches sous amphétamines : *Remembrances d'amour* (1976). Spectacle joué à Caen, à Paris et au Mexique. Et encore s'agissait-il, déjà, sur le thème de la légende de *Tristan et Iseult*, d'un « collage » brillant de phrases de plus de 50 auteurs de la littérature mondiale.

622 Philippe DUCLOS, formidable acteur et compagnon de route du Théâtre du Miroir pendant une quinzaine d'années depuis 1974, parle même dans un entretien vidéo réalisé à (La Métaphore) de *dynamitage du « noyau des acteur »*. Personnellement, et sur une durée plus courte de 10 ans, tant au Conservatoire qu'à Lille, je n'ai jamais vu Daniel se livrer à ce genre d'expérience, même métaphoriquement.

623 À l'opposé de Robert WILSON, Peter BROOK, Ariane MNOUCHKINE ou Pierre DEBAUCHE par exemple.

624 En particulier de Michèle TAÏEB qui dans un mémoire de 1983 que j'ai eu l'occasion de lire, et à partir d'une correspondance soutenue avec Daniel, a effectué des rapprochements d'une grande pertinence entre son art théâtral et la métaphysique juive. Les emprunts anonymes à ce travail n'ont pourtant pas été signalés.

625 En particulier dans le « rapport à l'autre », théoriquement juste, mais si « idéalisé » (si loin de la réalité de terrain) dans l'ouvrage : « *Ici, Narcisse aime l'autre. Plus le théâtre travaille le théâtre, plus il travaille le monde : c'est qu'il n'est vraiment lui-même qu'en s'abolissant dans l'écoute de l'Autre* ». [MES 91] MESGUICH D., *L'Eternel éphémère*, Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1991, page 104.

l'aide et à la patience tenace de son assistant Xavier MAUREL. Pour R. TEMKINE[626], « *c'est un livre passionnant dans sa liberté et sa profondeur, la richesse de sa substance et la passion qui le sous-tend, toute de lucidité. Un maître-livre* ».

On retrouve dans cet ouvrage certains traits caractéristiques de la personnalité de Daniel justifiées théoriquement d'une manière toujours habile et humblement héroïque [MES 91] : « *Le metteur en scène « moderne », comme ses pères, joue. Mais il sait qu'il joue. La qualité première de ce rejeton à qui désormais toute naïveté est interdite, de cet enfant né adulte, est de ne jamais trouver son nom, de ne jamais s'autoriser d'une seule parole. La stratégie de ce passeur clandestin, sans papiers d'identité, de ce forain illicite en royaume de théâtre, est de décamper inlassablement à peine posées ses paroles, de ne jamais être là où on croit qu'il est, de passer et de repasser les frontières en les emportant avec lui. Son comportement, c'est la ruse* »[627].

On y trouve aussi ce qui fait l'une des grandes et très belles originalités du projet mesguichéen, l'interrogation virtuose sur les textes de théâtre : « *Ces déplacements opérés par le metteur en scène « moderne » à travers le corps même du théâtre (repli infini du « hors scène » dans la scène, « méta-théâtre » remis en jeu dans le théâtre...) ont fait se retourner le travail théâtral sur lui-même* [...] *Jamais la réévaluation n'avait été injectée dans le théâtre jusqu'à devenir le motif même de l'art dramatique, son thème et son dessein : son* sujet.[...] *Cette plongée en lui-même – acte de lire donné lui-même à lire, mise en scène de la mise en scène, descente du théâtre dans la source infinie de lui-même - a pris la forme et les moyens d'une extension : et, si la théâtralité s'est purifiée à sa propre source, ce n'est que de s'être* altérée, *c'est d'avoir accueilli l'étranger, l'hétérogène : le texte, les textes* »[628].

Il y a tout à la fois chez Daniel la volonté d'aller vers l'autre, et une difficulté à y parvenir. En forçant volontairement le trait et dans l'idéal, on pourrait dire que mettre en scène serait un acte d'amour. Mettre en scène, ce serait l'amour même. C'est en mettant en scène dans la co-résonance profonde aux multiples harmoniques de détail qu'un metteur aimerait le mieux, et c'est en aimant qu'un metteur en scène mettrait en scène les plus beaux spectacles. Peter BROOK, Ariane MNOUCKHINE, Pina BAUSCH, Claude RÉGY ou

626 TEMKINE R., *Public*, mai-juin 1992.
627 [MES 91] MESGUICH D., Op.cit. page 99.
628 Ibidem, pages 101-103.

Pierre DEBAUCHE comme bien d'autres pourraient probablement reprendre à leur compte cette proposition.

Daniel, dans la jouissance des mots, le refus de se mettre en péril dans la rencontre, confiné aux registres des formes théâtrales complexes et virtuoses et des subtils jeux de séduction, semble y éprouver parfois quelques difficultés. La porte du théâtre comme « l'ouverture des cœurs », selon l'expression connue d'Ariane MNOUCHKINE, lui est souvent fermée. Or, au théâtre, qu'est-ce que le génie sans cette ouverture verticale ? Assurément peu de choses. Et pourtant, cette ouverture dans la profondeur existe en Daniel, cette pudeur fine et sensible, cette tendresse délicate et bienveillante, mais souvent occultée.

On considère souvent MESGUICH comme un metteur en scène « intellectuel » : c'est vrai si l'on considère le travail d'interprétation considérable qu'il a effectué sur le texte dans le moment de sa confrontation avec le présent des corps[629]. Mais c'est bien réducteur si l'on ne voit que cela. Ce travail d'interprétation n'est jamais aride, il est toujours sous-tendu par un soubassement pulsionnel, émotionnel et sensuel extrêmement intense quoique limité dans son expression aux obsessions de son auteur précédemment détaillées.

Enfin, en présence de « célébrités » admirées (J.DERRIDA, J.F.LYOTARD, H.CIXOUS, etc.) et sous le charme d'une admiration non feinte, il savait à merveille se métamorphoser en « étudiant » candide, juvénile, et modeste, en jouant toutefois au maximum de son fort potentiel de séduction.

3.1.3.3. Choix des acteurs

En ce qui concerne l'art dramatique, Daniel MESGUICH a la particularité de choisir en général[630] plus ses acteurs sur leur motivation à vouloir travailler avec lui et sur leur malléabilité potentielle que sur leur seul talent. J'ai imaginé par exemple Isabelle HUPPERT en *Bérénice* : quelle merveille si une actrice de cette expérience et de ce talent rare pouvait traverser l'univers de Daniel ! Mais c'est une utopie. Malgré ses dénégations, MESGUICH veut

629 Daniel MESGUICH est lui-même, sur scène, à la télévision ou au cinéma, un acteur souvent excellent : Platonov, Hamlet, K (le Château), Camille Desmoulins, Berlioz, Pascal, Jaurès, etc., et parfois médiocre lorsqu'il « se regarde *trop* jouer ». Il semble par contre souvent mal à l'aise dans son propre corps, « surveillé » par la pensée en permanence. Par exemple, à l'occasion des fêtes suivant les Premières de ses spectacles, il préfère toujours discuter ou observer les autres danser que d'entrer lui-même dans la « danse de la vie ». Lorsque rarement il se doit d'y consentir, sa démarche est très loin du rythme virtuose et « sensuel » de sa pensée.

630 Il y a des exceptions !

commander, ou bien, ce qui revient au même, que l'acteur apporte sa plus forte originalité intrinsèque dans son univers bien à lui. Qu'il se moule, à sa façon, à la pensée du Maître. Pas de transformation réciproque profonde de l'un par l'autre. Les vraies rencontres sont donc rares et peu durables. Daniel se prive là souvent, à mon sens, de l'essentiel.

De plus, malgré sa finesse psychologique, il lui arrive d'effectuer dans son choix des « débutants » des erreurs de casting indignes d'un metteur en scène de son rang et très préjudiciables par la suite. Tellement sûr de sa capacité à diriger n'importe qui, et toujours occupé à mille choses pressantes, je l'ai ainsi vu lors de la préparation de *Flandrin, acteur* (1993) de Pierre Debauche effectuer le choix d'un acteur inconnu avec une désinvolture étonnante, sans essais préalables, ni recommandation quelconque, ... et s'en mordre discrètement les doigts ultérieurement ! Les conséquences sur le spectacle varient évidemment selon l'importance du rôle en question dans la pièce[631]. Quoi qu'il en soit, on peut se croire parfois, en assistant aux répétitions de certains spectacles de MESGUICH, dans un cours d'art dramatique. La différence d'expérience entre le metteur en scène et l'acteur même très doué devient alors immense, et le premier en profite plus qu'abondamment[632]. Jean CAUNE avance l'hypothèse qu'« *en parallèle à une perception du metteur en scène comme créateur, s'est développée une pratique de mise en scène dans laquelle l'écriture scénique se concevait comme l'équivalent de l'écriture dramatique (on parlait par exemple du Hamlet de Mesguich).*[...] *Toujours est-il que l'écriture scénique - la liberté d'inventer des équivalences visuelles, sonores, décoratives à l'écriture dramatique - s'est faite au dépens de l'acteur et de son jeu. Un certain impérialisme de la mise en scène a gagné les productions théâtrales du début des années quatre-vingt et a instrumentalisé l'acteur. Celui-ci est devenu le porte-signe d'une écriture : celle du metteur en scène. Cette toute puissance s'est trouvée justifiée par une idéologie, le sémiologisme, qui conçoit le signe théâtral comme l'équivalent du signe textuel* » [CAU 98][633].

631 Cf. *Bérénice* à la fin de ce chapitre.

632 D'où la perplexité fréquence de la presse culturelle des quotidiens : « *Les comédiens, qui sont de bons comédiens, obéissent au doigt et à l'œil à leur metteur en scène. Difficile d'apprécier vraiment le jeu* ». *Le Quotidien de Paris* du 14/05/1993, à propos de *La Seconde surprise de l'amour* de MARIVAUX. Sur le même spectacle et dans le même registre : « *Daniel Mesguich par sa mise en scène « tellement intelligente » ne nous donne à voir que des acteurs captifs de la volonté de leur mentor* ». *Le Jour* du 04/05/1993.

633 [CAU 98] CAUNE J. *La médiation théâtrale. Eloge de l'acteur et de l'interprétation.* Manuscrit dactylographié. 266 pages, page 203.

Le versant positif de cette attitude « impériale », qui ne déplaît pas à certains et à certaines[634], est la capacité rare de MESGUICH à offrir sa chance à un débutant forcément inexpérimenté. Et il arrive heureusement, fort souvent, que « l'acteur docile » et malléable soit avant tout très doué, doté d'une riche intériorité et des moyens de l'exprimer à travers son personnage. De sa capacité d'« exister » intérieurement au sein du réseau dense de contraintes extérieures posés par le metteur en scène peuvent alors émerger des mises en scène savantes et « habitées » d'une très grande beauté à de multiples moments : ainsi par exemple de Christophe MALTOT dans le rôle-titre de *Hamlet* de SHAKESPEARE en 1996 et en 1997.

Cela étant, comme je l'ai écrit, il est fort rare de voir Daniel travailler dans un rapport de véritable égalité avec un acteur, dans un état de réelle ouverture. D'après mon expérience de dix ans de travail à ses côtés[635], cela arrive seulement en quelques occasions, surtout avec des « anciens » comme Michel BAUMANN par exemple, vieil ami de 30 ans. Ou bien avec des femmes, surtout des « nouvelles » comme Sandy OUVRIER (engagée avec le premier nommé dans *Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI) dont la personnalité, la vibration émotionnelle de base à fleur de peau, et le talent le touchent profondément. C'est pourquoi les répétitions filmées d'*Ann Boleyn,* qui témoignent par de nombreux moments de ce processus de respect mutuel et d'échange réellement égalitaire, sont éminemment précieuses.

3.1.4. Les « mondes impossibles »

Contrairement à ce qu'en disent ses détracteurs, Daniel MESGUICH sait créer des univers scénographiques « luxueux » en dépensant peu. Et, en tant que directeur aussi bien qu'en tant que metteur en scène, il sait respecter les grandes lignes d'un budget. Même s'il a toujours systématiquement tendance à vouloir y intégrer le maximum de dépenses, en cherchant à les compresser au maximum dans un processus comportant une prise de risques importante.

634 En témoigne ces lignes d'Alison HORNUS, ex-élève du Conservatoire, actrice et assistante de Daniel à la mise en scène sur *La Vie Parisienne* dans la grande salle de la Comédie Française : « *nous sommes tous inclus dans, compris par, tous les textes. Et l'exploration va bien au-delà de la « situation ». Dans chaque texte sont des moments de nous. Et ils deviennent, dans le texte, par le texte, matière à réflexion et à travail. La mort, l'amour, Dieu, le désespoir, la peur, l'enfance, nos parents, la difficulté d'aimer, d'être aimé, tels sont, en secret, nos outils de lecture. Ce sont ces moments rares d'ouverture des portes, d'ouverture des corps, où nous avançons ensemble vers un dire en commun, fondé sur la sensibilité, la fragilité, les failles et les incertitudes que Daniel Mesguich aime, ces fêlures de la carapace que nous nous étions forgée, ces gouffres de douleur qui soudain peuvent nous aspirer, ces moments de déséquilibre où tout vacille* » [HOR 97] HORNUS, A., « Travailler avec Daniel Mesguich », in : *L'Avant-Scène Théâtre*, La Vie Parisienne, n° 1012, juin 1997.

635 1983 et 1984 à Paris, et de 1991 à 1998 à Lille.

Autour de la direction d'acteur s'auto-organisent des scénographies-systèmes envisagées non pas comme imitation de la réalité mais plutôt comme construction de « *mondes impossibles* ». Pour MESGUICH, le processus théâtral, cette « *danse hassidique mentale* » est très justement un art de la lecture, de l'écoute du texte, et c'est l'acteur qui de son corps est le « premier lecteur » ; l'acteur qui n'a pas à imiter ou à faire semblant, mais juste à « faire exprès », à jouer, autour du « centre vide » d'une sincérité pour lui à tous les égards illusoire : « *Qu'est-ce que cette "sincérité " de l'acteur dont on nous rebat les oreilles? Je crois que toute pensée de l'authenticité est contraire au ludisme, au plaisir du simulacre bienveillant, au jeu intellectuel-forain, qu'elle est incompatible avec l'acte théâtral. Et pourtant la sincérité existe* [...] *comme nudité devant les autres et soi-même. Non pas art de faire semblant, mais art de le faire exprès, comme dit Pierre Debauche* [...] *Le théâtre n'est pas simulacre de la Vérité, mais simulacre comme vérité* » [MES 91][636].

Pour la scénographie, dans l'espace-temps théâtral, il apparaît clairement qu'avec Daniel MESGUICH « Dieu n'a pas inventé la poubelle », et que de plus, « il ne joue pas aux dés » !

En effet, tout est utilisable par MESGUICH, tout peut être décalé, transgressé, comme par *cliquer/déplacer* ; tout peut être fragmenté, comme par *couper, copier, coller*... Tout enfin peut être mis au service de quelques obsessions insistantes placées sous le signe du Paradoxe, dans le cadre d'un « *spectacle du Refoulement* » rêvé, « déréalisé » par des figures de style bien repérables : symétries multiples, boucles et spirales, mises en abymes spectrales, « auto-collisions fractales » (les doubles)... Sons, lumières, décors, costumes, accessoires, équipe technique, sont autant de briques de construction de ce « métathéâtre »[637], de ces « interscénographies imaginaires » et savantes qui se renvoient les unes aux autres de spectacle en spectacle... de manière plus ou moins hautement stimulante selon l'inspiration de l'auteur[638].

Ainsi de la « scène des comédiens » dans la 3ème version d'*Hamlet* (1986/1987) qui réunissait la plupart des plus grands théoriciens européens de théâtre du XXème siècle (et autres célébrités) dialoguant et confrontant amicalement des aspects de leurs thèses pendant vingt

636 [MES 91] MESGUICH D., *L'Eternel éphémère,* Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1991.

637 Théâtre portant sur le théâtre.

638 Sur le versant positif, l'exceptionnelle « séquence du Bal » dans son *Roméo et Juliette* de 1985, où étaient convoqués, avec leurs répliques qui virevoltaient des uns aux autres dans la danse des corps et dans une intertextualité incessante et époustouflante, un grand nombre de personnages principaux des grandes pièces du répertoire théâtral occidental !

minutes dans un habile montage hypertextuel parfaitement mesguichéen[639] : COPEAU, VILAR, ANTOINE, GRAIG, DULLIN, ARTAUD, BRECHT, JOUVET, STANISLAVSKI, MEYERHOLD, BARTHES, DIDEROT, CLAUDEL, BAUDELAIRE, GENET, VITEZ, ARAGON, CIXOUS, GODARD, MALRAUX, G.PHILIPPE...

Et les traces vidéo des spectacles et de leurs répétitions sont elles-mêmes partie intégrante de l'auto-représentation d'un metteur en scène à la pensée créatrice exceptionnelle qui consacre son existence à l'interrogation filtrée des mystères du théâtre envisagé comme métaphore de l'univers.

3.1.5 Conclusion

Il a été effectué un survol rapide des grandes lignes de fuite de l'univers théâtral très particulier de Daniel MESGUICH, lequel englobe, comme cela a été avancé, une grande partie de sa vie. Avant d'associer cette connaissance des présupposés de mise en scène aux tentatives de leurs traductions audiovisuelles élaborées et **fidèles**, il est nécessaire au préalable d'élargir le champ d'investigation, et de nous préoccuper des fondements théoriques de la recréation.

3.2. Fondements théoriques d'un enregistrement de type recréation

Compte tenu des limites de la trace restituée par captation, limites exposées en détail dans la première partie du second chapitre, il est aisé de saisir pourquoi, lorsqu'aucune retransmission en direct n'est envisagée et que des moyens financiers généralement plus conséquents sont réunis, le choix se porte presque toujours vers la « dissection » du couple salle/scène et

639 Extraits choisis de la « scène des comédiens » : *« Un grand acteur doit « sentir » son personnage et vivre ses émotions d'une manière plus ou moins intense chaque fois qu'il joue, que ce soit la première ou la millième fois* [...] *exprimer ce sentiment c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler* [...] *c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes* [...] *point n'est besoin d'imiter la vie* [...] *moi, je connais le monde. j'ai été partout. Je suis actrice. Je joue sur le théâtre* [...] *le théâtre agitant des ombres ou n'a cessé de trébucher la vie* [...] *l'acteur est un poète qui écrit sur du sable, jouit de la fuite du temps, non pas du temps mais de sa fuite. Le trait commun le plus fort est encore la Mort. Manquer son entrée c'est mourir* [...] *c'est pourquoi je me suis inventé de tout voir en théâtre, pourquoi tout m'est devenu comédie, entends-tu comédie. Mille rôles de moi-même en d'autres costumé. Mille moi-même parlant parole d'autrui pour me détruire enfin. Et l'amour et l'amour en moi qui ressemble tant à mourir* [...] *car le Théâtre c'est le lieu du crime. Oui le lieu du crime, le lieu de l'horreur, aussi le lieu du Pardon* [...] *si ces quelques mots n'étaient que les fragments d'une grande pièce inconnue poursuivant en moi son sens inachevé, cherchant en moi et avec moi tous les acteurs et tous les décors de son grand discours muet ? Voilà pourquoi je parle ».*

l'élimination du public. Cela afin d'effectuer une transposition plus confortable par l'adjonction de degrés de liberté autorisant le libre jeu de l'éventail des codes subtils de l'art cinématographique[640]. C'est ce que l'on a pris l'habitude d'appeler « re-création » laquelle parvient à réaliser, lorsqu'elle est inventive et sensible, le pari de rester **fidèle** aux intentions de mise en scène initiales du spectacle théâtral, tout en faisant œuvre audiovisuelle.

3.2.1. L'élimination du public

Les pratiques de ce qu'il est convenu d'appeler « recréation » sont innombrables, que ce soit par exemple pour des « adaptations » cinématographiques de pièces de café-théâtre qui ont eu du succès, ou que ce soit pour constituer des mémoires « recréatrices », non pas du fait théâtral mais plutôt de la fiction scénique, qui composent de fait des déclinaisons audiovisuelles *indépendantes* du travail de la scène.

Tous les dispositifs de réalisation sont envisageables, limités que par l'imagination du cinéaste et les moyens de production à sa disposition[641] : support film argentique ou vidéo, une ou plusieurs caméras, fixes ou mobiles, machinerie complexe (travellings sur rails, steadycam, louma, etc.), ou inexistante, équipe étoffée ou « légère », une ou plusieurs prises, un ou de multiples jours de tournage, sur la scène du théâtre, en studio ou plus rarement en décors naturels.

On note également selon les films et leur intentionnalité de départ (occultation ou prise en compte assumée de l'origine théâtrale) des modifications et transpositions partielles, voire totales de la scénographie, des transcodages très variés des codes de jeux de scène, pour les harmoniser à une ou des caméras très rapprochées ou pour leur donner « une autre couleur », l'adjonction possible de scènes « d'aérations » pour ne pas, ne plus, « faire théâtre ».

Nous n'examinerons pas la multitude de ces dispositifs possibles et de tous les « films-prototypes » qui renvoient à une presse et à des études plus qu'abondantes dans le cadre de

640 Une recréation audiovisuelle qui se veut proche du spectacle suppose par exemple un choix de transposition de la *durée* des actions théâtrales : ainsi un panoramique d'un acteur à un objet impose sa propre temporalité, qu'il convient de ré-harmoniser avec celles des autres mouvements de caméras dans un rythme général compatible avec celui des « intentions » de mise en scène théâtrales « incarnées » sur scène par les comédiens.

641 Même si bien sûr l'on trouve des pratiques récurrentes liées généralement à des conditions de production plus ou moins similaires, dans le cadre par exemple d'une série d'enregistrements commandités par une chaîne télévisuelle. il n'existe pas de dispositif générique comme pour la captation.

revues et de livres consacrés au seul cinéma, ou à de très intéressantes études « théâtre et cinéma »[642].

Dans tous les cas, le règne de la temporalité audiovisuelle, autorisé par l'expulsion du public de l'autopoïèse théâtrale, est sans partage. Il ré-organise à sa guise le tempo du spectacle par le traitement parallèle des actions théâtrales dans une concaténation séquentielle normalement très étudiée. Mais de ce fait, il introduit une multitude de micro-failles susceptibles de détourner le film de l'une de ses fonctions de mémoire théâtrale. Et quoi qu'il en soit, *« c'est du passé, mécaniquement reproduit, à chaque fois repris dans le temps arbitraire de sa projection. Ainsi, la réalité spatiale et temporelle d'une représentation, identique à celle du public assis dans la salle de théâtre (hic et nunc), est détachée de son public et captée dans l'image filmée, l'espace de jeu n'est plus un contenant mais un contenu, strictement découpé entre les bords du petit écran rectangulaire»* [ALE 95][643].

Ce processus me semble donc constituer le seul fondement possible de la recréation : par le choix radical du démembrement du processus d'autopoïèse théâtrale, qui est, rappelons-le, la seule vérité de l'acte spectaculaire au moment où il se produit, pour procéder à l'enregistrement différé et partiel de la seule fiction scénique.

Ce type d'enregistrement réduit et non contextualisé qui compose l'assise de la recréation est bien sûr un moyen particulièrement efficace de transposition de la représentation scénique. Les caméras peuvent « sauter la rampe » et pénétrer la scène de mille et une manière. D'authentiques chef d'œuvres sont le fruit de cette démarche. Par exemple *L'Elvire Jouvet 40* mémorable réalisé par Benoît JACQUOT en 1986 d'après le spectacle de Brigitte JAQUES, les films de Bernard SOBEL dont *La Bonne Ame du Setchouan* de Bertold BRECHT d'après sa mise en scène en 1990 ou bien encore certains de ceux réalisés par Peter BROOK d'après ses

642 Comme l'ouvrage composé par [PIC 97] Béatrice PICON-VALLIN, *Filmer le théâtre*, le n° 93 de la revue CinémaAction [PRE 99] intitulé *Le théâtre à l'écran*, (Editions Corlet-Télérama, 4ème trimestre 1999), les revues *Théâtres au cinéma* des Festivals de Bobigny [FES 90/91], le très complet dossier *théâtre et cinéma* de la revue « Cinématographe » n°40, octobre 1978 [CIN 78], et bien d'autres encore. Il convient de noter que les dispositifs de captation, systématiquement dévalorisée de par des jugements de valeur trop « hâtifs », ne bénéficient pas des mêmes faveurs.

643 ALEXANDRESCU L. *« Pourquoi et comment ? »* Actes du 20ème Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle à Anvers du 4 au 7/09/94. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle, Anvers, 1995, pages 80-82.
URL: http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_23.html

propres mises en scène : ainsi de l'extraordinaire *Marat-Sade* de Peter WEISS en 1966, et des 3 versions filmiques en 1983 de *Carmen* de BIZET.

3.2.2. Limites de la recréation

Il n'en demeure pas moins que sur un point, dans l'expérience de son décodage sensible, la recréation me laisse sur ma faim. Il me manque toujours quelque chose : le contexte, le poids des regards échangés, l'intensité impalpable mais bien réelle de l'écoute spectatorielle constitutive de l'événement théâtral dans sa globalité et sa temporalité.

Les recréations n'en ont certes pas besoin. Elles visent à être, et sont, entièrement autonomes. Mais dans ce cas, comment peuvent-elles prétendre constituer une véritable mémoire théâtrale **fidèle** ? Malgré leur éclat, leur harmonisation subtile et créative avec les pré-supposés de la mise en scène théâtrale antérieure, ne leur manque-t-il pas toujours quelque chose d'essentiel ? L'impossibilité de transposer véritablement, même si c'est justement le souci de nombreux hommes de théâtre, l'irremplaçable contact avec le public...

Elvire Jouvet 40 de par sa grande perfection formelle, ses travellings et ses gros plans étudiés, fournit un regard *complémentaire* sur le spectacle d'une grande beauté[644]. Mais en aucun cas ne le remplace, ni, plus grave, ne peut même la faire réellement imaginer par le spectateur cognitif de cinéma dans son expérience collective enactivement vécue. Le film ne constitue qu'une trace impeccable mais très partielle du théâtre dans sa définition élargie parce que contextualisée. Et le fait même de modifier imperceptiblement la temporalité de la fiction scénique dans sa transposition recréative changerait tout, et diminuerait ainsi encore la vocation du document à jouer l'un de ses rôles de trace, de mémoire, de « minutes audiovisuelles du théâtre »...

Les 3 versions de *la Tragédie de Carmen* de Peter BROOK sont dans la même situation, même si le rapport au public est légèrement plus palpable de par l'importance primordiale que le metteur en scène-cinéaste accorde depuis plus de 50 ans à « la relation » sous toutes ses formes. Trois films (un pour chacune des trois distributions scéniques) à l'atmosphère très différente et pourtant d'une même durée, trois découpages apparemment identiques mais

644 Ainsi du travail sur les lumières, lesquelles mettent en valeur le jeu des comédiens par l'effacement du décor de la pièce dans la pénombre.

comportant une multitude de variantes et légèrement différents dans le rythme d'enchaînement des plans, lesquels épousent à merveille les personnalités singulières des interprètes, dont les 3 Carmen, Hélène DELAVAUT, Zahava GAL et Eva SAUROVA.

Quant au *Marat-Sade,* c'est le film qui, de tous ceux que j'ai eu l'occasion de voir, m'a donné le mieux matière à imaginer le spectacle théâtral défunt dans son autopoïèse propre[645]. Il faut dire que dans ce cas particulier, Peter BROOK a été particulièrement aidé par le procédé narratif de « spectacle dans le spectacle » et de mise en scène du spectateur à plusieurs niveaux imaginé par Peter WEISS (Le Marquis de Sade interné à Charenton montant dans l'asile un spectacle sur la Révolution Française avec et pour des malades mentaux) et qu'il a joué des différents niveaux de distanciation à merveille.

A contrario, en tant que spectateur de théâtre, certains spectacles me semblent en théorie et en tout état de cause intransposables dans le cadre d'une recréation, sauf à tout bouleverser des formes et à réduire le rôle de *trace* et d'archive **fidèle** de l'autopoïèse théâtrale par le film à bien peu de choses[646]. Ou bien sauf à changer le dispositif de diffusion cinématographique et audiovisuel, le spectateur étant mis en contact avec une multitude d'écrans, comme dans une installation d'art vidéo. Celle-ci n'étant pas reproductible dans chaque foyer, et des salles dévolues à cet effet dans toutes les villes n'existant malheureusement pas, cette solution logique et adaptée ne peut être envisagée.

Je pense en particulier à la trilogie Shakespearienne d'Ariane MNOUCHKINE en 1981/1984, avec *Richard II, Henri IV,* et *La Nuit des Rois*, par ailleurs un des grands moments de théâtre de ma vie. Il est à noter que dans ces spectacles, qui effectuaient une synthèse Orient/Occident très novatrice tout en restant populaires, tout jouait, non seulement les visages mais les corps, les pieds, les mains, les ventres, qui tous dessinaient selon de multiples rythmes des hiéroglyphes dans l'espace. Lorsque les acteurs sont nombreux et composent des figures dynamiques, que la composition d'ensemble est aussi importante que les multiples détails des différentes parties des corps *simultanément*, aucune transposition de qualité de tous ces signes

645 Il faut dire que j'avais réfléchi à une adaptation, et que j'avais monté sur scène des fragments du texte dans le cadre d'un atelier théâtral à l'université en 1984. J'avais donc une grande connaissance de la pièce susceptible d'influencer de manière non quantifiable ma perception inconsciente du film de Peter BROOK.

646 Ce qui revient à encadrer l'optimisme bazinien selon lequel toute pièce de théâtre est « transposable » à l'écran « *quel qu'en soit le style, pourvu que l'on sache imaginer la reconversion de l'espace scénique dans les données de la mise en scène cinématographique* » [BAZ 75] BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1975, page 77.

ne me paraît plus envisageable, sauf à faire tout autre chose. Ou bien à élaborer un dispositif de multicaptation comme nous le verrons dans le dernier chapitre.

Ceci étant, le *film de théâtre,* « décontextualisé », reste irremplacable de par son aptitude à venir recueillir des émotions subtiles sur les visages dans une vision créatrice et concentrée qui a le temps et les moyens de ses ambitions. Ce que confirme des artistes comme Patrice CHEREAU : « *si je fais des films, c'est bien pour me rapprocher des acteurs. J'ai toujours besoin de tourner autour d'eux, de rôder près des visages* » [DUS 97][647] ou Ingmar BERGMAN évoquant l'agitation fiévreuse d'un tournage : « *au milieu de tout ce tumulte, se déroule un processus délicat, qui exige le maximum de tranquillité, de concentration et de confiance. Je veux dire que je dirige des acteurs et des actrices. Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain. Nous pouvons certes nous laisser complètement absorber par l'esthétique du montage, nous pouvons assembler objets et êtres inanimés en un rythme éblouissant, nous pouvons faire des études d'après nature d'une beauté indescriptible, mais la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma* » [BER 59][648].

3.2.3. La simulation de captation

Nous venons donc d'examiner l'hypothèse selon laquelle l'inconvénient majeur de la recréation réside dans les conséquences liées à l'élimination du public : à savoir principalement la réalisation d'une trace autonome et non contextualisée qui ne rend pas compte de l'autopoïèse théâtrale. Si cet état de fait est accepté, s'ouvre par contre le libre jeu de la plupart des codes audiovisuels. De multiples possibilités de création sont alors offertes.

Après une expérience insatisfaisante de recréation classique de *La Seconde Surprise de l'amour* de MARIVAUX que nous examinerons plus loin, j'ai tenté d'explorer une voie particulière à travers deux autres expériences de recréations dites de « simulation de captation ». Le principe théorique en était fort simple : avec l'objectif d'élaborer une trace de la fiction scénique la plus fidèle possible, il s'agissait de donner l'impression d'une captation de

647 Cité par [DUS 97] DUSIGNE J.F., « Patrice Chéreau : mettre en scène, filmer, et vice-versa », in : *Le film de théâtre,* Op.cit., page 206.

648 [BER 59] BERGMAN I., « Chacun de mes films est le dernier », *Cahiers de cinéma,* n°100, octobre 1959, cité par [NAC 03] NACACHE J., *L'acteur de cinéma,* Nathan, Paris, 2003, page 81.

spectacle, laquelle donne un très bon rendu des interactions scène-salle, mais sans *la présence* du public pour bénéficier d'emplacements de caméras privilégiés, de lumières corrigées. Cela était-il possible ? Quelles conséquences allaient engendrer la suppression des spectateurs sur la dynamique du jeu ? Dans le cadre non pas de l'enregistrement de courts plans fragmentés, mais de flux temporels de 20 minutes (*Bérénice*) à 1h30 (durée totale d'*Ann Boleyn)* ?

Cela en jouant du langage et des conventions de la captation. Donc en tentant d'asservir la temporalité audiovisuelle à son homologue théâtrale, sauf à de rares exceptions. Pourquoi ? Pour ne pas interrompre le flux temporel de l'action scénique. Rappelons que mon but d'alors, mon obsession même, n'était pas de réaliser des films dans lesquelles je puisse moi-même développer mes idées de mise en scène, voire corriger certains détails de jeu qui m'apparaissaient selon ma sensibilité propre comme des défauts (et c'était souvent le cas), mais bien d'effectuer la trace la plus *exacte* et **fidèle** possible du spectacle, de sa scénographie, tout en la rendant audiovisuellement convaincante : c'est-à-dire en lui donnant un rythme spécifique à travers un découpage préalable, des cadrages et des panoramiques étudiés, des lumières corrigées, un travail sur la profondeur de champ, des plans larges ponctuels pour ne rien perdre des mouvements de symétrie…

J'avais l'illusion de servir Daniel et « les historiens du futur », en souhaitant laisser à ces derniers le document d'archive le plus précis envisageable… Je me devais donc quant à moi d'être tout à la fois le plus actif et le plus invisible possible. Ne pas *donner l'impression* de recréer. Et regarder de mieux en mieux. Comme le remarque Jean-Luc GODARD [GOD 96][649], *« aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder, on veut toujours ajouter un discours "sur ". À mon avis, ce phénomène est lié à l'affaiblissement du cinéma, qui devait permettre de voir, alors que maintenant on prête plus d'attention à ce que "ça veut dire " qu'à ce qu'on voit »*.

Et « voir le plus exactement possible », dans des transpositions privilégiant la temporalité théâtrale, c'est à dire le temps de l'acteur sur scène, et non la temporalité audiovisuelle dictée par le cinéaste, pouvait finalement se révéler une contrainte assez positive. Un « jeu » sur les conventions de l'enregistrement en direct du spectacle vivant était quand même possible. Et comme le dit Jean DOUCHET, *« à partir du moment où tout art de la représentation se joue*

649 [GOD 96] GODARD J.L., « Aujourd'hui on cherche plus à interpréter qu'à regarder », in : *Le Monde* du 03/12/1996.

sur la convention, les contraintes conventionnelles peuvent être sublimes et rester passionnantes : le tout est qu'elles ne se transforment pas en clichés. Mais les conventions en tant que telles sont absolument indispensables. On ne peut pas travailler sans elles ; alors sachons en profiter » [PRE 99][650].

La posture que j'avais choisie m'interdisait pourtant de modifier notablement des positions de jeu des comédiens, même quand les axes fixes de prises de vue ne donnaient pas entière satisfaction (cadres non optimisés, ombres portées, etc.). Je cherchais généralement à trouver une solution technique, et généralement je la trouvais, même si elle était de qualité inférieure à une simple modification de jeu théâtral. Il ne m'est arrivé qu'à 2 ou 3 reprises par spectacle de changer telle ou telle autre position, demandant à deux comédiens de pivoter de 90 degrés à tel moment. Et encore après en avoir référé dans les détails à Daniel. Je m'interdisais donc toute modification significative des déplacements des comédiens, de leur diction, toute modification de l'atmosphère d'une scène, et de la temporalité du spectacle.

Il n'était pas question non plus pour des raisons financières, et ce fut probablement dommage pour la simulation de captation de *Bérénice*, d'avoir une quelconque action sélective sur un public « reconstitué » comme lors d'un « talk-show » télévisuel[651].

Piste possible et moyen certainement idéal - mais difficile à mettre en œuvre - de combiner dans une « simulation de représentation » le processus d'autopoïèse théâtrale, et de multiples déplacements de caméras, autorisés à l'enregistrement par la fragmentation du flux temporel du processus théâtral en plans multiples dotés chacun d'une temporalité spécifique.

650 [PRE 99] PREDAL R., textes présentés par, *Le théâtre à l'écran*, CinémaAction, n° 93, Éditions Corlet-Télérama, 4ème trimestre 1999, page 75.

651 « Répétitions » du public, public comme *représentation* du public. Mais ce dispositif pose à son tour d'autres problèmes : le choix d'un public n'est pas neutre.

3.3.Resultats expérimentaux

3.3.1. La Seconde Surprise de l'Amour

3.3.1.1. Un spectacle peut en cacher un autre...

Lors de son arrivée à Lille en 1991, Daniel MESGUICH a, comme je l'ai déjà écrit, souhaité se faire connaître et apprécier du public lillois en signant 5 mises en scène lors de la saison inaugurale, dont 4 créations. Une troupe de très jeunes comédiens parisiens[652], issue principalement du Conservatoire ou du Jeune Théâtre National, fut donc exceptionnellement engagée pour une unique saison. Daniel s'attela d'abord simultanément aux répétitions de *Marie Tudor* de Victor HUGO dans la grande salle du théâtre, et à celles de *La Seconde surprise de l'amour* de MARIVAUX dans la petite salle. Des journées de travail très souvent filmées en mono-caméra[653] qui débutaient à 9H30 du matin pour se terminer à minuit au plus tôt pour les acteurs[654].

La mise en scène « spectaculaire » de Daniel MESGUICH pour le drame romantique de Victor HUGO n'excluait personne et comportait plusieurs entrées possibles : sous une accessibilité aisée pour tous publics (et pour une large part de la critique journalistique qui en restait à ce seul niveau, que ce soit pour applaudir ou pour dénigrer) se donnait aussi à lire simultanément pour des spectateurs et critiques plus cultivés Jacques DERRIDA, René GIRARD, William SHAKESPEARE, EISCHER, La Bible et une multitude d'autres influences très diverses. J'étais moi-même fasciné par l'intelligence diabolique du travail de ce « surdoué » de la mise en scène, par le jeu excessivement imaginatif de ces « mises en abîme »

652 À l'exception de Philippe NOËL, acteur, assistant, metteur en scène subtil, et vieux complice des mises en scène de MESGUICH. Ne fut-il pas son assistant « téméraire » lors de l'aventure « délirante » des 16 heures de spectacle de la *Tétralogie* wagnérienne : *l'Anneau du Nibelung, l'or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried,* et *le Crépuscule des Dieux* montés simultanément à Nice -puis repris à Paris- en 1989 (alors que la norme est généralement d'un ou deux « épisodes » par an ?).

653 En vue de documentaires de 52 minutes intitulés « *Minutes audiovisuelles du théâtre* ». Deux furent finalisés, l'un sur *La Seconde surprise de l'amour* de MARIVAUX, l'autre sur *Andromaque* de RACINE. Dans le premier est notamment filmée la description d'une scène « prête à l'emploi » sortie en temps réel de l'imagination fertile de MESGUICH, celui-ci, je l'ai déjà écrit, ne préparant jamais ses « intentions de mise en scène » au préalable (à l'exception de la réflexion générale préalable nécessaire à la mise en route de la construction des décors par l'équipe technique).

654 Certaines « notes de filages » (filmées) durèrent ainsi jusqu'à 5 heures du matin entre Daniel et tous ses acteurs, dans un climat passionné de « *refondation du monde* », de « *Campagne d'Egypte* »... Quant à l'élaboration de la bande-son du spectacle, elle se construisit progressivement durant le dernier tiers des répétitions après le départ des comédiens, généralement de minuit à 3 heures du matin...

vertigineuses de la représentation et, parce que stratifiés dans un remarquable décor à plusieurs niveaux, étonnamment limpides.

Appuyé par Daniel pour lequel « *rien n'est jamais impossible* »[655], je conçus alors avec enthousiasme les grandes lignes d'un projet artistique et son plan de travail associé pour en rendre compte, malgré un budget minimaliste[656].

Ainsi, j'envisageais un tournage en mono-caméra, en « lumières corrigées », sur 20 jours de prises de vues de la fin octobre à la mi-novembre 1991, le matin de 10h à 13h et l'après-midi de 14h à 17h, avec une équipe « mixte » composée des techniciens du spectacle théâtral et de professionnels parisiens de mes amis. Les effets pyrotechniques et ceux empruntés par Daniel à l'univers de la magie (lévitation, disparitions dans un miroir, boule de feu qui traversait la salle, etc.) pour *Marie Tudor* devaient se voir transposés dans des truquages en post-production vidéo.

Étaient envisagées des modifications de la mise en scène, notamment des apparitions et des disparitions instantanées et rythmiques d'acteurs d'une place à l'autre, des multiplications temporaires de l'un ou de l'autre, etc. traduisant un « espace-temps mental spectaculaire » impossible à réaliser au théâtre et à mon sens parfaitement fidèle aux présupposés de MESGUICH. Je souhaitais un travail de collaboration avec ce dernier pour m'en assurer, étant également ouvert pour la signature conjointe de l'adaptation audiovisuelle.

Avant de m'engager entièrement dans la rédaction du découpage technique, Daniel et moi souhaitions en premier lieu l'accord de fond des comédiens et des techniciens du théâtre pour tourner le film comme un premier court-métrage « sans le sou »...[657]

Malgré l'étendue de ses talents oratoires, Daniel MESGUICH ne fut pas entendu lors d'une première réunion collective avec l'équipe technique : celle-ci ne voulait pas mettre en danger un spectacle dont il était déjà complexe et périlleux d'assumer les seules représentations du soir avec le tournage d'un film dans la journée. C'était une excellente raison[658]. D'autre part, il m'a semblé que les nombreux techniciens consultés ne voulaient pas retrouver durant l'exploitation

655 Dans le même registre quoique de façon paradoxale, au mur de son bureau, une phrase de Clark GABLE : « *J'aime les causes perdues* ».

656 Environ 50 000 F sous la forme de « défraiements » symboliques pour chaque participant.

657 Et par la suite intéresser une chaîne nationale pour la post-production complexe et la reprise du projet dans un cadre juridique permettant de rétribuer toute l'équipe théâtrale et audiovisuelle.

658 Qui s'est trouvée confirmée par la suite vu les problèmes rencontrés lors de la recréation de « *la Seconde Surprise de l'amour* » dans la petite salle, et qui n'auraient pas manqué d'être multipliés dans la grande salle avec *Marie Tudor*.

du spectacle la charge de travail - pour eux anormale, « folle » même pour certains[659] - qui avait été la leur durant les répétitions.

Il était dès lors devenu inutile de réunir les comédiens de *Marie Tudor*. Daniel me suggéra alors la recréation de son spectacle dans la petite salle : *la Seconde surprise de l'amour*. Je n'étais guère chaud pour cette idée. Autant j'avais le désir de travailler sur *Marie Tudor* dont la transposition potentielle m'enthousiasmait, autant je n'avais rien à dire sur *la Seconde surprise de l'amour*. J'avais surtout beaucoup apprécié les répétitions concentrées et joyeuses de ce spectacle, mais ce dernier à mes yeux « inégal » ne parvenait pas à me concerner vraiment malgré sa grande qualité de divertissement et son jeu à tiroirs multiples sur les apparences. Il manquait pour moi une dimension de la pièce de MARIVAUX. La lecture de Daniel était originale, brillante, mais malgré tout « réductionniste »[660] : nul trace, *aussi*, de ce basculement si sensible et fragile, de cette « révélation des cœurs » dans l'amour... J'acceptai néanmoins cette « commande » dont la réalisation était chère aux yeux de Daniel.

La seconde demande de MESGUICH fut cette fois-ci acceptée à l'unanimité par les 6 acteurs, Luce MOUCHEL, Laurent NATRELLA, Odile COHEN, Frédéric CUIF, Frédéric PELLEGEAY, Pierre CASSIGNARD, et par l'équipe technique réduite de la « petite salle » formée de 6 techniciens : Stéphanie GUITÉ à la régie son, Christophe FOURNIER à la régie lumière, François FLOURET à la régie générale, Sylvie SANMARTINO aux coiffures, Philomène SANMARTINO aux maquillages et Carole CHENEVAL aux costumes.

659 Je pense en particulier au régisseur son Luc TOSSANI et au régisseur général Didier TORZ qui démissionnèrent en 1993 de leur statut de permanent pour retrouver de bien meilleures conditions de travail à la Scène Nationale *La Rose des Vents* de Villeneuve d'Ascq. Par la suite, deux directeurs techniques successifs, Michel ROSSI et Claude MACQUET, « jetèrent aussi l'éponge » dès qu'ils eurent la possibilité de retrouver un poste équivalent. La fonction fut alors partagée en 1997 entre deux personnes, Patrick MÉEÜS et Dominique VERRIER.

660 « Réductionnisme » paradoxal lié à mon sens à la vision du monde particulière de l'auteur et à ses « zones aveugles », et qui porte en germe le « désastre » relatif de *La Tempête* de SHAKESPEARE quelques années plus tard dans la salle Richelieu de La Comédie-Française.

Illustration 17 : photo d'après-tournage d'une partie de l'équipe de la recréation de « La Seconde Surprise de l'Amour » (de gauche à droite : C. HYNH, F. CUIF, S. GUITÉ, F. FLOURET, C. FOURNIER, Y. LEGALL, P. BOUCHEZ, O. COHEN, L. MOUCHEL, D. MESGUICH)

3.3.1.2. Absence de préparation spécifique

> *On dirait une simple histoire de gens qui n'osent pas se dire qu'ils s'aiment. En réalité, ça raconte l'histoire du refoulé. Il y a une tension très forte entre ce qui pourrait être de l'ordre de la parole consciente et de paroles qui partent trop vite, comme si le sujet courait après ses propres phrases.*
> Pierre Barbancey[661]

Me mettant au travail, je ne voyais au départ, comme pour *Marie Tudor,* qu'une adaptation audiovisuelle basée sur de nombreux truquages (des personnages lilliputiens, d'autres gigantesques, des « niveaux d'univers » enchassés les uns dans les autres issus de cubes d'images et de scènes), avec une modification de certaines scènes et du rythme des transitions, pour transposer le travail de Daniel MESGUICH sur *La Seconde Surprise de l'amour.*

J'avais quelques pistes qui me paraissaient justes, mais une adaptation de ce type nécessitait l'écriture d'un scénario minutieux, un travail approfondi sur la « transposition » du jeu des comédiens avec le metteur en scène et moi-même, le traitement approfondi de la *temporalité* du spectacle, une post-production élaborée, des moyens financiers... Tout cela étant impossible en l'absence de volonté de financement interne par le théâtre, et aucun financement externe n'ayant été trouvé dans les 3 mois suivant mon arrivée, je renonçais à mon idée.

661 *Le Patriote,* rubrique théâtre, 03/1993.

Connaissant bien le spectacle et ayant confiance dans ma capacité – déjà testée lors des années précédentes - à improviser en temps réel un découpage au fur et à mesure du tournage, plan à plan et scène après scène, je m'embarquais alors sans trop réfléchir et dans l'urgence[662] dans l'adaptation improvisée et simplifiée à l'extrême du spectacle en cours d'exploitation.

L'idée de départ était de faire « comme si » le public théâtral était là ! C'était la solution qui me semblait la plus simple en fonction des différentes contraintes du moment. Prise de son à dominante frontale par économie[663], prise de vues hors et sur le plateau, j'expérimentai là pour la première fois une facette possible de « l'enregistrement du théâtre ».

3.3.1.3. Difficultés de tournage imprévues

Le tournage de « *La Seconde surprise de l'amour* » débuta sur les chapeaux de roues. L'équipe était ultra-réduite mais performante : aux techniciens de l'exploitation théâtrale venaient s'ajouter un stagiaire et quatre professionnels de l'audiovisuel parisien, bénévoles : Yves LEGALL comme chef opérateur, Martine BREHERET comme scripte, Charles HUYNH[664] comme assistant, et moi-même. Camescospe Bétacam et pied vidéo prêtés par le CRRAV. La prise de son était effectuée par un couple de micros Schoeps.

De nombreuses difficultés imprévues nous attendaient...

D'une part, comme je l'ai dit, contrairement à *Marie Tudor*, je trouvais la mise en scène de Daniel MESGUICH assez inégale[665] : un opus mineur du « Maître »[666]. Un marivaudage décapant et monté dans un salutaire esprit « potache » avec, comme à l'habitude, déconstruction des convenances, dédoublements obsessionnels, théâtre dans le théâtre, jeux de miroirs signifiants, distorsions visuelles et verbales, cris et gestuelles paroxistiques ou minimales, etc. Mais auquel je n'adhérais, l'ayant revu plusieurs fois, que modérément en tant que spectateur[667]. Une part en moi n'avait pas envie de filmer ce spectacle[668], même si j'essayais de m'acquitter de ma mission avec passion, première brique du pôle vidéo que j'entendais

662 Dès la fin des représentations de *La Seconde Surprise de l'Amour*, la petite salle était occupée par les répétitions d'un autre spectacle, *Agamemnon d'Eschyle* de Paul CLAUDEL par Xavier MAUREL.

663 C'était Stéphanie GUITÉ, la régisseuse son du spectacle qui surveillait les niveaux d'enregistrement. Percher les acteurs aurait nécessité des moyens et du temps que nous ne possédions pas.

664 Appelé en renfort, il ne vint me rejoindre, par amitié, qu'en milieu de tournage.

constituer. Je gardais nécessairement ces réflexions pour moi, car il y avait toute une équipe à motiver !

De l'autre, au lieu des 14 après-midis de tournage au minimum que je souhaitais, onze seulement avaient pu être dégagés en tenant compte de la disponibilité bénévole de mes amis des chaînes parisiennes (pour commencer le tournage) et surtout de la durée d'exploitation publique restante (date butoir). Il n'était pas question de « déborder » d'une seule journée. Je ne pouvais disposer que d'une marge de sécurité et de manœuvre étroite de 20 % dans mon plan de travail par rapport à mes habitudes les plus rapides de tournages antérieurs. À la lumière de mon expérience passée sur les chaînes nationales, j'estimais le coup risqué mais « jouable ». Je fis part de mes craintes à Daniel qui m'encouragea à me lancer dans cette aventure. Celle-ci constitua en fait une prise de risque excessive dans un environnement théâtral lillois que je ne connaissais encore que partiellement.

En effet, dès la fin du premier jour, en tournant selon l'une des techniques « classiques » de fictions télévisuelles (plan après plan sur la scène, axes par axes, tous les champs puis les contrechamps d'une scène avant de passer à la suivante), en modifiant légèrement la temporalité

665 De nombreux gags rendaient son abord facile. Mais l'ensemble pour moi sonnait souvent « creux », malgré de bons acteur et la façade d'une artificialité savante. Daniel MESGUICH cherchait son inspiration du côté du Marquis de Sade, contemporain de MARIVAUX ; à quelques exceptions près, il me paraissait avoir échoué. Mais ce n'était pas l'avis du public et d'une partie de la presse : « *Sa présentation à Lille, dans son Théâtre de la Métaphore, de la Seconde Surprise de l'amour accentue presque à l'excès cette déshumanisation de l'apparence. Mais de la scène 6 à la scène 17 (et dernière) du troisième et dernier acte, Mesguich reprend les choses en main, et nous assistons, dans un malstrom de mirages, de truquages, d'échos, d'illusions, à une véritable folie magique de « théâtre absolu » qui est on ne peut plus saisissante parce qu'elle nous plante au cœur de l'impression, et même la certitude, d'atteindre comme jamais l'âme secrète de Marivaux, le génie spécifique du théâtre qu'il rêvait, ses délices comme ses enfers. Dans ces instants-là, les acteurs de Mesguich, Odile Cohen, Luce Mouchel, Pierre Cassignard, Frédéric Cuif, Laurent Natrella, retrouvent leur raison d'être, retrouvent vie. Voici un sommet de l'art du théâtre, huit minutes, à peine plus. Après une pénible ascension. D'autres sites incomparables, de par le monde, demandent à l'excursionniste un même effort, une même patience* » ([COUR 91] COURNOT Michel, « Daniel Mesguich explore l'enfer de Marivaux », *Le Monde* du 06/12/1991).

666 Cette mise en scène fit pourtant - avec des distributions différentes - une carrière prestigieuse : 2 reprises à Lille, 1 tournée nationale et 2 au Proche-Orient en 1994 et en 1998.

667 En particulier, le style de jeu « express », comme accéléré mécaniquement, des comédiens ne me touchait guère (à l'inverse de celui d'une distribution presque identique quoique plus étoffée pour *Andromaque*, dans la même salle, six mois plus tard). « L'intention » non psychologique dont témoigne l'extrait suivant de *l'Eternel Ephémère* [MES 91] me semblait excellente, mais alors à mon sens non aboutie : « *la rapidité empêche toute bavure d'encre psychologique, tout "espace " dans le temps qui laisserait l'acteur, et donc le spectateur, dans le risque d'une dérive vers le sujet plein:* [...] *que ces phrases n'aient visiblement pas eu le temps d'être pensées avant d'être énoncées, et ce n'est plus à l'énoncé, précisément que l'on assiste, mais à la seule énonciation. Le sujet " personnage " est dépassé par les événements et c'est le sujet, oui, du théâtre qui se donne à lire ».*

668 Dans la même salle à la fin de cette même saison, Daniel monta *Andromaque* de RACINE, spectacle que je ne fus pas le seul à trouver de toute beauté (intelligence, sensibilité, élégance de mise en scène), et qui motivait de ma part la mise en production d'une recréation. Mais ce n'était plus possible vu l'expérience pénible de *La seconde Surprise de l'Amour* pour le personnel technique, de surcroît complètement éreinté en fin de saison inaugurale. J'ai souvent regretté que Daniel n'ai pas monté *Andromaque* avant *La Seconde Surprise de l'Amour* !

interne du spectacle, je me rendis compte qu'il me manquait 20 % de temps de tournage pour respecter le plan de travail[669] que j'avais élaboré.

Je ne m'inquiétai alors pas encore trop, pensant qu'il suffirait de travailler un peu plus vite, et d'autre part de « dilater » un peu les après-midis de 5 heures de travail (12h30/17h30) en commençant plus tôt.

Ces deux tentatives échouèrent au cours des trois jours suivants, et ce pour plusieurs raisons :

- le chef opérateur Yves LEGALL ne voulait pas « bâcler » son travail. Il travaillait très bien, mais moins vite que mon ancien complice parisien des lumières, Pascal PROVOT. La transposition très soignée des éclairages de théâtre via les projecteurs existants et d'autres additionnels prenaient donc beaucoup de temps.

- malgré leur entraînement, je peinais à remettre les comédiens dans l'ambiance « survoltée » de la représentation, c'est-à-dire dans la temporalité du spectacle marquée par un rythme ultra-rapide[670]. Ce climat était extraordinairement difficile et laborieux à obtenir « à froid », plan par plan, c'est à dire coupure après coupure, et *sans public*... De surcroît, le style de jeu « express » demandé par Daniel à ses comédiens ne m'était pas familier dans la « direction d'acteurs », et il ne me plaisait d'ailleurs parfois que fort modérément. Son adaptation, plus « d'intimité » à la caméra tout en conservant la rapidité, nécessitait du temps. Je fus donc contraint de renoncer progressivement à cette recherche, alors qu'il eût fallu accompagner plus Luce MOUCHEL et surtout Odile COHEN par moments. Les acteurs furent alors un peu livrés à eux-mêmes, avec la directive de retrouver l'extrême rapidité de jeu du spectacle tout en dépassant toujours la « mécanicité » extérieure du spectacle par une intensité intérieure qui pourtant seule m'intéressait...[671]

- la plupart des 6 acteurs avaient deux représentations publiques à assurer chaque soir *(La Seconde Surprise de l'amour* à 18h et *Marie Tudor* de 20h30 à minuit) qui nécessitaient de leur

669 Il nous manquait donc 40% de temps par rapport à mes prévisions initiales, ce qui était considérable.

670 « *Soixante-quatre cases sur le sol, un automate joueur d'échecs sur le côté : tout son spectacle est placé sous le signe de l'échiquier. Jusque dans son rythme. Les scènes d'ouverture sont jouées à la vitesse d'une partie rapide. Puis, alors qu'on ne l'espérait plus, les coups ralentissent. Les échecs comme (métaphore) du théâtre de Mesguish ? En commun, le même besoin de système, le ludisme comme obsession, l'idée qu'il faut toujours inventer quelque chose. Peut-être aussi la volonté de mettre, quoi qu'il en coûte, le spectateur mat, de ne surtout pas lui laisser de portes de sortie* » (René SOLIS, *Libération* du 10/12/1991).

part une dépense énergétique intense. Il étaient « bénévoles » sur ce tournage, ils sortaient d'éprouvantes répétitions simultanées de deux spectacles et ils avaient accepté ce tournage avant tout parce que Daniel le leur avait demandé. C'étaient des anges ! Mon influence de cinéaste comme moteur de projet était pourtant dès lors fortement diminuée par tous ces paramètres que j'avais commis l'erreur de sous-estimer.

- et de surcroît, ils sentaient bien malgré nos efforts que « tout ne se passait pas exactement comme prévu ».

Ainsi, il leur était souvent impossible d'arriver à l'heure au maquillage à midi pile, à plus forte raison de commencer une ou deux heures plus tôt comme cela aurait été nécessaire. Leur demander de tourner le mardi, l'unique jour de repos hebdomadaire, relevait alors d'une douce utopie. Daniel MESGUICH présent, vu l'ascendant qu'il exerçait alors sur sa troupe de comédiens, la chose eût été possible, mais je commis une seconde erreur d'importance après celle de la sous-estimation des contraintes de tournage.

En effet, Daniel passa à deux reprises sur le tournage, et au lieu de reconnaître mon erreur et de solliciter son aide, je lui dis que je rencontrai des difficultés mais que j'allais me débrouiller. J'aurais cependant aimé qu'il me propose de m'aider. Son aide éventuelle n'aurait peut-être rien changé sur le rythme du tournage, mais le jeu des acteurs aurait été rythmiquement plus juste, et il aurait été plus facile d'obtenir au fil des jours des facilités supplémentaires pour terminer dans les délais. Au lieu de cela, ne voulant pas le décevoir, je m'acharnai seul pour tenter de sortir l'équipe de ce qui m'apparaissait de plus en plus comme une folie intégrale que j'avais moi-même initiée.

671 Un grand acteur se mesure toujours chez MESGUICH à sa capacité de « résistance », au tempérament et à la puissance intérieure qu'il possède pour « transcender » les multiples indications très contraignantes qui lui sont données. Travailler pour et avec MESGUICH n'est jamais de tout repos : au Conservatoire de Paris, il se disait déjà qu'il ne fallait pas travailler trop longtemps (pas plus d'un an ou deux) dans sa classe d'interprétation, sous peine d'être « *déformé* » et de devenir inapte à travailler ailleurs ! En sus d'une activité épuisante et destructrice à moyen terme pour le corps et le psychisme, Daniel ayant une très nette propension à « *vampiriser* » en quelque sorte ses victimes consentantes... De très jeunes « espoirs » talentueux sortis de sa classe d'interprétation en 1983-1984 se sont particulièrement « enrichis » de cette expérience dense mais limitée dans le temps, et ont entamé une belle carrière théâtrale ou cinématographique depuis : Thierry FRÉMONT, Philippe DEMARLES, Vincent PÉREZ, ou Clothilde DEBAYSER pour n'en citer que quelques-uns.

3.3.1.4. Mise en place d'un nouveau dispositif de tournage

Je refusai donc de baisser les bras, et d'interrompre un tournage pour la première fois de ma carrière. Il devait y avoir une solution. On me conseilla d'abandonner. Pour moi, il n'en était pas question, tant que toutes les possibilités n'auraient pas été explorées à fond jusqu'à la dernière.

Il restait une semaine de travail. Je décidai alors de prendre le risque en plein tournage de changer de méthode de prises de vues : plus question de filmer plan après plan, sur scène et hors scène, selon le meilleur axe de prise de vues, en plongée ou en contre-plongée, en jouant avec le « quatrième mur »[672], sur la profondeur de champ et sur le point, en modifiant des positions et des alignements d'acteurs pour soigner les cadres, en filmant en caméra subjective et en gros plan du fond de scène tel acteur dos au public pour transposer telle diagonale théâtrale, et en réalisant des effets spéciaux au tournage...[673]

Renoncement forcé à la plupart des degrés de liberté permis par le libre jeu des codes à spécificité élevée de la représentation audiovisuelle, place à une technique d'enregistrement multi-caméras[674] ... mais réalisée axe après axe, sur trois axes virtuels avec une seule caméra ! Laquelle avait désertée la scène (sauf pour quelques plans d'effets) pour adopter des points de vues de spectateurs dans la salle[675].

672 Mur « imaginaire » séparant la scène de la salle. Certains plans filmés du lointain de la scène représentaient un comédien à l'avant-scène filmé dos à la salle vide sur fond d'élément de décors significatif de son état mental, au lieu du s'inscrire sur fond de public ou de sièges vides. Je ne cherchais pas à l'époque la trace la plus fidèle possible à la mise en scène théâtrale.

673 Un seul a survécu, celui du Chevalier et de la Marquise dont les images se dédoublent dans un miroir qui remplace la vision de la salle et de son public.

674 Dont je n'avais pas d'expérience réelle, sinon comme observateur au Conservatoire de Paris et sur quelques plateaux de TF1 et de M6.

675 Le co-directeur André GUITTIER m'avait assuré qu'il n'était financièrement pas possible pour le théâtre de faire appel à deux cadreurs supplémentaires ainsi que de louer un dispositif de captation à trois caméras pour quelques jours. Je n'ai pas osé en parler à Daniel.

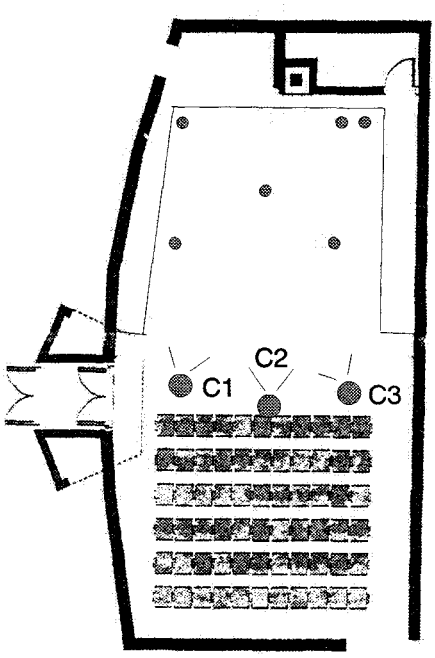


Illustration 18 : Quelques positions ***successives*** *de la caméra dans le second découpage d'urgence*

Mon obstination « orgueilleuse »[676] me valut la semaine la plus éprouvante de ma vie, avec tournage le jour et « redécoupage technique » et plan de travail la nuit : 5 « nuits blanches » dont 4 d'affilée pour parvenir à synchroniser ce qui avait déjà été tourné avec ce qui restait encore à filmer.

J'avais pourtant réussi mon pari : nous étions revenus globalement dans les temps, sans sacrifier de façon dramatique la qualité esthétique du projet, pourtant laminée par rapport aux ambitions initiales concernant la richesse du jeu des codes audiovisuels et surtout le jeu des comédiens.

Je remarquai que ce dernier était néanmoins devenu plus fluide, la durée des prises s'étant considérablement allongée, permettant aux comédiens de retrouver plus facilement « leurs marques de jeu », malgré l'absence du public et des « repères sons » auxquels ils étaient

676 Curieux paradoxe : je me voyais contraint, pour défendre l'« image de moi » à laquelle j'étais attaché, de devoir fournir les plus gros efforts de ma vie pour un spectacle qui pour ma sensibilité ne les valait guère ! Il aurait été de ma part beaucoup plus sage de demander de l'aide ou de jeter l'éponge, plutôt que de continuer à combattre seul tel un Don Quichotte avec ses moulins... Mais, à l'époque, l'idée d'un abandon m'était insupportable : il était déjà ardu de constituer un pôle vidéo dans un Théâtre qui globalement n'en voulait pas, un échec aurait risqué de compromettre mes ambitions.

habitués[677]. C'est une leçon que j'ai su retenir pour mes projets ultérieurs : remise en cause de la pertinence du découpage cinéma dans la recréation, évolution vers un dispositif à 2 ou 3 caméras couplées qui préservent au mieux la fluidité des interactions entre acteurs.

Les techniciens, tant ceux de l'audiovisuel que ceux de l'équipe théâtrale de la petite salle[678] de (la Métaphore), se comportaient tous de manière remarquable malgré la fatigue générale[679], et certains acteurs firent même à plusieurs reprises généreusement passer le tournage du film avant les représentations nocturnes : il s'avéra qu'il leur était en effet impossible d'assurer le même jour avec la même intensité la dépense énergétique du tournage et celles des représentations[680].

3.3.1.5. Imprévu de dernière minute

Le tournage était particulièrement difficile pour tous, mais nous avancions rapidement, et étions à peu près dans les temps. Dans les 3 derniers jours, je ne cessai de supprimer des plans de raccords non strictement essentiels à la continuité narrative, en fonction du temps encore disponible. À deux jours de la fin, j'avais encore 64 plans rapprochés et gros plans « indispensables » à tourner. Le dernier jour à midi, pour les 6 dernières heures de tournage, 34. Je touchais presque au but.

Et là, coup de théâtre : l'un des acteurs essentiels du spectacle, Pierre CASSIGNARD, ne se présenta pas au maquillage ! Ni à midi, ni à 13 heures. Il venait de « craquer », à 5 heures seulement de la « ligne d'arrivée », ne voulant même plus entendre parler du film[681]. Le dernier

677 C'est en entendant le début de tel extrait sonore qu'un acteur sait par exemple qu'il peut se retourner pour capter le regard d'un autre. Les « repères sons » sont très utilisés au sein des spectacles de Daniel MESGUICH du fait de la densité en événements de la « conduite sonore » du spectacle.

678 Exclusivement composée de techniciens au statut d'« intermittents du spectacle », et non de permanents de la structure théâtrale alors très occupés avec *Marie Tudor*. Ce qui explique cette ouverture cordiale à la vidéo.

679 Laquelle constitua peut-être le co-facteur d'une crise spectaculaire de colique néphrétique, des plus douloureuses, pour le régisseur François FLOURET en plein milieu d'une prise de vues.

680 Je pense notamment à Luce MOUCHEL, Laurent NATRELLA, Odile COHEN ou Frédéric CUIF, et je tiens à rendre hommage à leurs qualités humaines chaleureuses.

681 « *Le travail cinématographique est une activité fortement érotique. On vit avec les comédiens, sans réserves, on se livre totalement et mutuellement. L'intimité, l'affection, la dépendance, la tendresse, la confiance et la foi devant l'œil magique de la caméra apportent une sécurité chaleureuse et peut-être illusoire. Tension, détente, respiration commune, moments de triomphe, moments d'échecs.* » [BER 87] Ingmar BERGMAN, *Laterna Magica*, Gallimard, 1987, page 199. C'est exact, et c'est également vrai durant une répétition théâtrale comme l'a magnifiquement montré BERGMAN dans son « téléfilm » *Après la répétition* en 1984. Mais comment cela aurait-il pu être possible sur notre tournage puis que nous ne nous étions pas « choisis » mutuellement sur le plan artistique, qu'il y avait chaque jour un double objectif qui s'avéra concurrentiel (le film et la représentation), que les conditions étaient extraordinairement difficiles, et qu'enfin l'interface commune (Daniel MESGUICH) était absente, au lieu d'être « passionnée » par l'expérience ?

après-midi, après avoir été irréprochable les 10 jours précédents !!! Nous perdîmes du temps à tenter de le convaincre. Il n'arriva que pour se préparer à la représentation de 18 heures 30, qui était aussi la dernière représentation publique du spectacle.

Il ne me semblait alors pas possible de prolonger le tournage d'une journée, vu le nombre de problèmes en cascade que cette option n'aurait pas manqué de susciter : décalage d'une journée du démontage des décors, décalage du planning des techniciens, décalage des répétitions du spectacle suivant de Xavier MAUREL, prolongation à négocier des contrats des intermittents de l'équipe technique théâtrale, dialogue avec Pierre CASSIGNARD, recherche d'un autre chef opérateur, Yves LEGALL démarrant le lendemain un tournage à Paris... Comme j'avais néanmoins des prises qui composaient une continuité de la pièce dans sa totalité, je renonçai à aller plus loin[682].

Le champagne ouvert pour l'équipe eut pour moi un goût amer. Néanmoins, cela faisait un moment déjà que la folie de ce tournage, qui redoublait celle des doubles répétitions et spectacles de Daniel MESGUICH, m'était apparue, et j'étais incroyablement soulagé d'en avoir terminé avec cette « mission impossible » que je m'étais fixée[683].

3.3.1.6. Une post-production reposante mais décevante

J'enchaînai ensuite sur la post-production. Un ami monteur, excellent professionnel, Eric MARION, accepta lui aussi de venir bénévolement travailler sur le film dans une salle trois machines du CRRAV. Ce fûrent 15 jours nettement plus reposants !

Nous avons rajouté sur la bande tous les effets sons du spectacle, supprimés lors du tournage pour permettre le plus grand choix possible au montage. Nous avons tenté de « doser » l'équilibre de la plus ou moins grande richesse des plans résultant des deux méthodes successives de tournage employées, et nous sommes attachés à trouver une cohérence de jeu à travers les multiples prises de fragments du spectacle.

682 Je me suis reproché ultérieurement de n'avoir pas eu le courage, vu les efforts que j'avais précédemment déployés, de défendre cette option jusqu'au bout pour obtenir à l'arraché les moyens de terminer définitivement le lendemain. Daniel avait seul ce pouvoir, quitte à provoquer de nombreux mécontentements.

683 Piètre consolation : dans les temps et le budget fixés. Depuis mes débuts de réalisateur, j'ai toujours détesté (et réussi à éviter) et les dépassements de budgets, et les dépassements de temps de tournage.

Ce qui impliquait aussi de trouver une solution pour « gommer » au moins partiellement à l'écran l'absence des 34 plans rapprochés et gros plans répartis sur toute la pièce, absence liée au « pétage de plombs » de Pierre CASSIGNARD[684]. Je ne voulait pas couper dans le texte, pour ne pas trahir l'intégrité du spectacle[685]. Nous n'avons pu occulter le fait qu'à certains moments, les plans larges sont beaucoup trop présents, trop longs, non intentionnels, et que s'ensuit une baisse de rythme visuel inévitable et nettement perceptible.

3.3.1.7. Bilan

D'un autre point de vue, beaucoup plus approfondi, il m'apparaissait que malgré nos efforts, la cohérence finale était très éloignée de mes attentes antérieures. Pour moi, il était clair qu'elle ne rendait pas suffisamment compte de « l'énergétique de la scène ».

Certaines tirades dramatiques en particulier me semblaient trop mécaniques. Ce défaut observé lors du spectacle lorsque les acteurs n'étaient pas au top de leur forme se voyait fréquemment accentué dans l'enregistrement. Celui-ci composait finalement une trace « froide », une représentation précise de la seule fiction théâtrale mais dépourvue de chaleur, de sensation de contact, de relation. Pour moi, le résultat était donc raté. J'étais paradoxalement beaucoup plus sévère que Daniel MESGUICH, son épouse ou l'équipe du film qui trouvaient à ma grande surprise le film monté acceptable.

Sa vocation à constituer un hommage au théâtre était nulle, sa transposition de la scénographie et de la mise en scène très précise (d'où je crois la relative satisfaction de Daniel), mais c'est le jeu qui à certains moments posait problème. L'acteur étant « le mètre-étalon » au théâtre, et comme il s'agissait ici de filmer une pièce de théâtre, c'était donc le défaut le plus grave qui l'entachait.

Certes, pour quelqu'un qui n'aurait pas pu faire l'expérience enactivement vécue du spectacle théâtral, la vision de cette œuvre audiovisuelle pouvait être plus ou moins plaisante

684 J'en ai voulu longtemps à cet « irresponsable », avant de comprendre que c'était ma seule démarche initiale, dans les traces de MESGUICH, qui, à l'origine, était responsable de cet « incident ». Lequel aurait été à même d'affecter tout autre comédien. Cette recréation ne pouvait être sainement envisagée dans les conditions de planning d'alors. Sans compter que faire travailler des techniciens professionnels parisiens bénévolement (défrayés 3 500 F) dans un théâtre qui percevait en 1991/1992 plus de 30 millions de francs annuels de subventions était plus que contestable.

685 Pourtant Daniel avait lui-même effectué de très nombreuses coupes dans le texte de MARIVAUX. Aujourd'hui, je n'aurais pas hésité à supprimé les passages qui me posaient problème, à « remodeler » l'ensemble en privilégiant la cohérence de la recréation aux dépens de sa fidélité au spectacle.

par moments, horripilante peut-être à d'autres. Mais elle était à mon sens très éloignée de la représentation dans ses bons jours[686]. En fin de compte, je n'avais fait que réaliser une « sous-représentation » du spectacle...

C'est pourquoi je me suis opposé par la suite à toutes diffusions de ce film sur grand écran, sur des chaînes câblées ou sur vidéocassettes à de rares exceptions. Je préférais donner une cassette de la trace « panoramiquée/zoomée » que j'avais tournée en 1993 à Créteil ou plus tard de la captation du spectacle en 1997 dans sa seconde distribution. Le jeu y était bien plus fidèle, quelles que soient les autres imperfections. Je n'ai donc jamais eu de feed-back de téléspectateur anonyme sur la recréation de 1991 de *la Seconde Surprise de l'amour.*

J'avais néanmoins beaucoup appris de cette expérience :

- ne plus recourir à un tournage durant la période d'exploitation du spectacle sans les moyens financiers, en temps, et en personnel, nécessaires pour permettre une grande souplesse du dispositif et la préservation de « l'énergétique théâtrale » des comédiens,

- nécessité d'une réflexion sur les difficultés liées à la transposition du jeu théâtral dans un dispositif audiovisuel,

- constatation de l'intérêt médiocre de Daniel, manifestement peu passionné par le travail audiovisuel comme je l'espérais,

- recherche d'interactions scène-salle dont l'absence était ressentie comme un manque.

Heureusement, de quelque manière que l'on s'y prenne, on ne peut heureusement pas éviter dans l'enregistrement d'un spectacle vivant de filmer l'écoute active, ouverte, créatrice, générative, des spectateurs dans l'écrin de silence par lequel se déploient dans le temps et dans l'espace les paroles et les gestes des personnages virtuels, via la médiation corporelle inductive des acteurs. Même en l'absence de spectateurs, ces derniers vivent et respirent encore, quoique faiblement, dans les assemblées neuronales qui composent l'expérience enactivement mémorisée de jeu des acteurs. Les spectateurs font partie du passé somato-émotionnel de ces derniers, de leur histoire, au même titre que les « personnages », selon des modalités propres à

686 La qualité de celle-ci variait considérablement d'un soir à l'autre.

chacun, et aussi généralement selon l'écart de temps qui sépare l'enregistrement audiovisuel du moment de l'autopoïèse théâtrale.

Manquera toujours cependant, en cas d'enregistrement sans public le « champ énergétique » encore très mystérieux qui émane du public pour « porter » les comédiens dans le flux au long cours de la représentation, et entamer, ensemble, la danse autopoïètique constitutive du fait théâtral.

3.3.2.Marie Tudor

L'intuition est la vigie de la raison. Victor Hugo

Mesguish, un dandy ? Dieu merci ! il construit sa mise en scène comme un opéra noir et contemporain, il laisse errer les vies et les mots, fait d'un mensonge amoureux une joute gracieuse et brûlante, tient ses acteurs au fil du rasoir [...] *Regardez Marie Tudor, folle et perdue, qu'il a choisi de montrer à demi vêtue, comme une poupée en kit, qui rageusement enlève ses manches gigot ; une reine, une femme en chemise sur laquelle on enfile les attributs de son pouvoir, une amante éperdue dont on va clouer le corps sous le brocart. Et qui, cheveux dénoués, devra pleurer son destin sans recours ».*
Nita Rousseau[687]

3.3.2.1. Choix d'un dispositif et d'un réalisateur

En 1993, Daniel MESGUICH obtint l'accord de la direction de France 3 pour réaliser une « recréation » de son spectacle inaugural « *Marie Tudor* » de Victor HUGO : décors remontés, techniciens et acteurs réengagés pour quatre jours de tournage hors-public avec le car-régie numérique de France 3, et un budget prévisionnel considérable qui approchait les 4 millions de francs [688].

687 *Le Nouvel Observateur,* 18 août 1994.
688 Production exécutive assurée comme pour *Boulevard du boulevard* par l'entreprise lilloise Le Cercle Bleu.

Daniel MESGUICH qui m'annonça avoir « carte blanche » pour le choix du réalisateur me proposa de réaliser la recréation. Il connaissait ma grande connaissance et mon goût de ce spectacle, le projet de recréation de 1991 remplacé par celui de *La Seconde Surprise de l'amour*, et de plus mes dernières transpositions vidéo de ses spectacles, *Folie Ordinaire d'une fille de Cham* en particulier lui avaient plu[689]. En dépit d'un obstacle d'ordre administratif qui pouvait être surmonté[690], et d'un planning personnel déjà très dense, la proposition de Daniel MESGUICH me parut très stimulante. J'avais accumulé une expérience susceptible de me permettre de mener à bien ce grand projet, avec pour la première fois les financements et le temps nécessaires. Mais j'ai posé d'emblée une condition : je ne voulais pas du car-régie numérique de France 3.

La première raison, que je n'évoquai pas devant Daniel, était la crainte de ne pas parvenir à gérer le dispositif de tournage au mieux. En effet, en 1993, je savais diriger 2 ou 3 caméras sans soucis, mais passer à 7 d'un coup dans le cadre d'un dispositif parfaitement rodé, et sans temps de prise en main et « d'acclimatation », faisait naître quelques appréhensions (rétrospectivement à tort me semble-t-il aujourd'hui). Il faut dire que l'expérience trop risquée de *La Seconde Surprise de l'amour* m'avait rendu prudent.

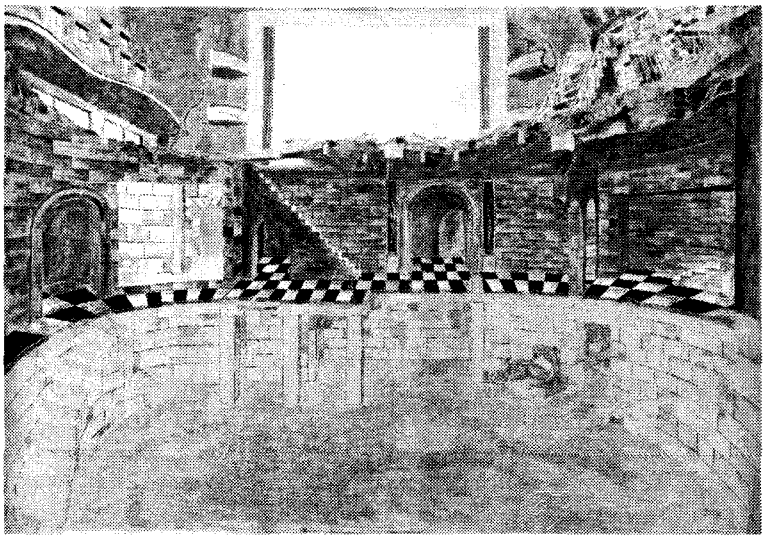


Illustration 19 : Dessin préparatoire d'Édouard LAUG à la construction du décor de « Marie Tudor » (1991)

689 Cf. chapitre 4.

690 N'ayant travaillé que pour des chaînes privées à Paris, je n'étais pas normalement habilité à diriger une équipe de France 3. De plus la commission interne de France 3 qui délivrait les habilitations ne s'était pas réunie depuis plus d'un an et son Président était démissionnaire ! Pourtant, il existait un moyen visant à me permettre d'effectuer cette réalisation, que je ne puis cependant divulguer dans le cadre de cette thèse.

La seconde raison, que j'exposai en détail à Daniel, était que le dispositif technique prévu par France 3 était incompatible avec mon projet de recréation de 1991 que je voulais remettre à l'ordre du jour. Avec la même enveloppe budgétaire, je proposai le projet d'une véritable recréation, mono-caméra en équipe légère, adaptation et découpage de fiction, transposition de la « temporalité » théâtrale à travers un découpage cosigné avec Daniel, multitude de truquages « justifiés », aménagement de scènes, 17 jours de tournage (avec une marge de sécurité confortable), une adaptation du jeu dramatique partagée entre moi-même et Daniel, ou prise en charge entièrement par ce dernier[691], bref un « vidéo-film » de long-métrage, pour un résultat « prévisionnel » plus ambitieux. Sans oublier parallèlement la montée en puissance de mon assistant Christophe SAUVET pour pallier mon retrait momentané et assurer la continuité des activités courantes d'enregistrements du pôle vidéo en fin de saison.

Daniel MESGUICH sembla convaincu sur le moment. Je réfléchis le soir-même à trouver une solution artistique de repli et de compromis au cas où l'utilisation du car-régie serait obligatoire. L'ayant trouvée, je prévoyai aussi de demander à assister à un tournage de France 3 pour me rôder avant d'effectuer la recréation. Ne trouvant pas Daniel dans le théâtre, je ne le prévins pas immédiatement de mon revirement concernant le recours au dispositif technique de France 3 s'il n'y avait pas d'autre solution. Je ne m'inquiétais pas, pensant qu'il y allait de toutes façons y avoir réunion et négociation avec la production. La suite fut plus imprévue. Trois jours plus tard, alors que je n'avais encore aucune nouvelle, je questionnai Daniel au bar du théâtre à ce sujet. Il m'annonça brièvement qu'il avait choisi comme réalisateur Robert MAZOYER, avant de s'excuser et de clore la conversation, un collaborateur l'attendant pour discuter d'un problème urgent [692].

Je n'ai même pas su s'il avait parlé de ma contre-proposition en tournage mono-caméra à Martin EVENS, son interlocuteur parisien de France Télévision ou à Michel VERMOESEN du Cercle Bleu, en charge de la production déléguée. J'appris par la suite que Robert MAZOYER, celui-là même qui lui avait fait endosser le rôle si « emblématique» de *Bonaparte* dans un téléfilm en 6 épisodes[693] à la fin des années 70, utiliserait le car régie numérique.

691 La « direction d'acteurs » étant partagée entre Daniel et moi-même.

692 Daniel était très coutumier de ce « manque d'élégance » relationnelle envers les uns et les autres. C'était paradoxalement un de ses défauts pour lequel j'avais alors une grande indulgence. Nous n'évoquâmes plus jamais cet épisode par la suite.

693 « *Joséphine ou la Comédie des ambitions* », si ma mémoire est exacte.

Je commençais alors à douter sérieusement de la volonté de Daniel MESGUICH de faire un « vrai film », malgré ses envies proclamées et les miennes. Ses actes concordaient mal avec ses paroles, mais je refusais obstinément d'en tirer la conclusion évidente qu'il m'a bien fallu pourtant admettre par la suite : Daniel souhaitait seulement de très bonnes *traces* de ses mises en scènes sans que l'on touche à ces dernières[694].

Lorsque Robert MAZOYER vint pour la première fois à (La Métaphore), je lui proposais même généreusement, sur suggestion préalable de Daniel, de lui fournir tous les conseils utiles sur l'univers théâtral du maître des lieux, afin de réaliser la meilleure recréation possible. Restés seuls, notre entretien pourtant tourna court, Robert MAZOYER et moi-même n'étions pas du tout sur la même longueur d'ondes. Je sentais que cet homme charmant souhaitait faire « son » film dans son coin, ce qui était son droit le plus strict. Je me désintéressai alors complètement du projet, alors accaparé par de nombreuses autres tâches.

3.3.2.2. Fabrication de la recréation

Je vins pourtant assister très ponctuellement aux prises de vue lors de la semaine de tournage au début de l'été 93 dans le décor remonté du spectacle, dans la grande salle du théâtre. Ce que je vis dans la salle : deux caméras latérales fixes, une centrale sur rail de 6 mètres parallèle à l'avant-scène dont les rangées de fauteuils avaient été supprimées, une caméra en plan large... Un dispositif visuel d'une grande économie apparente au regard des possibilités de la salle vide de 450 places.

Une prise de son centrée sur des micros H.F. minuscules dissimulés en haut du front dans les cheveux des 12 acteurs, de nombreux projecteurs dans la salle pour renforcer les lumières du spectacle...

Des prises de vues de 5 à 10 minutes d'affilée, reprises plusieurs fois, entrecoupées d'indications de jeu de Daniel MESGUICH et de Robert MAZOYER. Le tandem semblait bien fonctionner, mais je fus surpris lors de ma première visite de la présence de Daniel, même si

694 À moins de bénéficier d'un financement extérieur et, peut-être aussi, d'avoir une proposition nationale d'un cinéaste très connu susceptible de s'entendre artistiquement avec lui, ce qui ne s'est encore jamais produit. Le vidéaste Franck VERPILLAT, très à la pointe des trucages numériques depuis plus de 25 ans, a filmé quelques magnifiques spectacles de MESGUICH (*Hamlet* en 1986, *Lorenzaccio* de MUSSET en 1988) mais toujours en respectant la temporalité théâtrale et la mise en scène existante. Les rushes de ces deux vidéos sont toujours en attente de montage aujourd'hui. Je comptais m'y attaquer en 1996, voulant confronter les *Hamlet* de 1986 et de 1996, mais Daniel en a décidé autrement, en ponctionnant durant l'été 1995 une partie du budget vidéo décidé fin 1994.

celle-ci s'expliquait aisément par le remontage à froid du spectacle en vue de son enregistrement. N'étant présent que par rares intermittences, je n'ai qu'une vue parcellaire de ce tournage[695] : de nombreux éléments complémentaires m'ont forcément échappé.

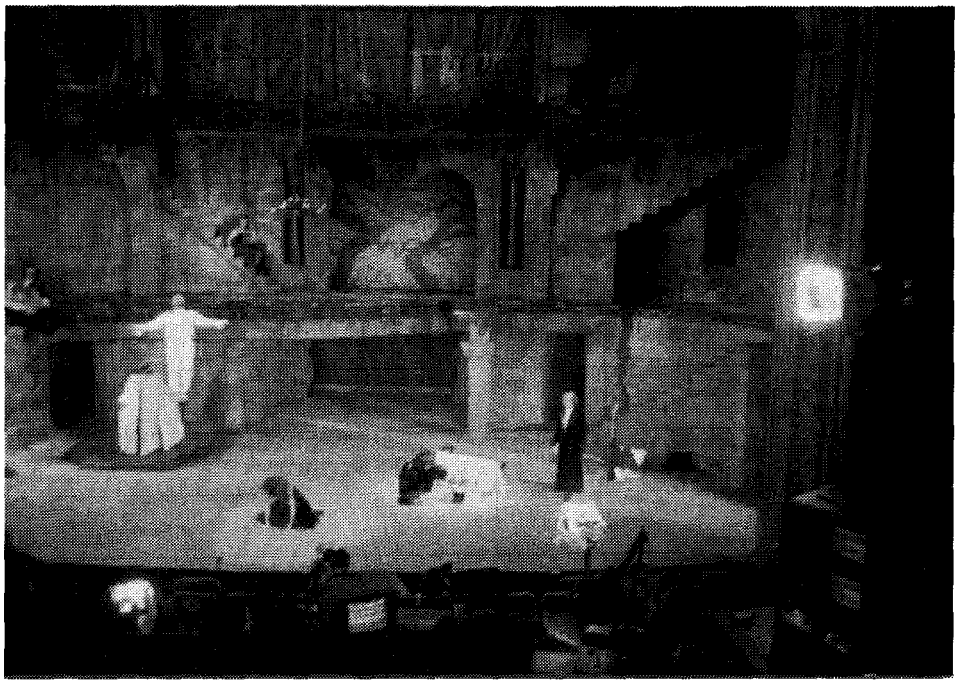


Illustration 20 : Répétitions théâtrales et audiovisuelles de la recréation par Robert MAZOYER de « Marie Tudor » : la lévitation de Fabiani Fabiano

Il me restait cependant une impression très contradictoire.

D'une part une appréciation négative concernant la rigidité du dispositif de prises de vues et la transposition de certains codes du spectacle : notamment le jeu de comédiens trop expressifs pour des caméras rapprochées et qui semblaient s'adresser à la salle entière, et la lumière en particulier qui perdait sur les moniteurs de contrôle toute subtilité, tout relief, toute altérité par un éclairage trop puissant qui tendait à l'uniformité et me semblait jouer à contre-courant du spectacle très « contrasté » sur tous les plans.

D'autre part, une appréciation très positive concernant l'atmosphère créée sur le plateau par Robert MAZOYER : une atmosphère rare empreinte de courtoisie, de patience et de délicatesse

695 Dont j'ai cependant fait tourner 6 heures d'images en Hi-8 par l'un des stagiaires de mon service.

envers les acteurs et les deux équipes techniques « lourdes », l'une du spectacle, l'autre de la Télévision publique, alors même que je savais le réalisateur en retard sur son plan de travail[696].

Lorsque, après 5 semaines et demi de post-production dans les locaux de France 3 à Lambersart, Robert MAZOYER, Martin EVENS, Michel VERMOESEN, Daniel MESGUICH et moi-même nous retrouvâmes pour une première projection, ce fut moins de deux heures plus tard la consternation. Personne ne dit mot, sinon quelques molles félicitations au réalisateur et quelques compliments de circonstances sur les acteurs et la mise en scène.

Pour Daniel comme pour moi, qui étaient de ceux qui connaissaient le mieux la représentation, la désillusion était grande (pour moi, elle était totale et j'étais effondré) : Robert MAZOYER avait réalisé un film dont il était très satisfait[697], mais qui trahissait en profondeur le spectacle, qui de fait tendait à « effacer » le plus possible la mise en scène très originale de Daniel MESGUICH pour tenter de revenir à une vision parfaitement conventionnelle du drame romantique de Victor HUGO, une vision romanesque de dramatique TV des années 70 : *sa* vision. Victor HUGO, son souffle et son lyrisme se présentaient alors sous bien pâle figure !

3.3.2.3. Un cas de « haute-trahison » de la temporalité théâtrale

Examinons de plus près ce qui c'était passé. L'art théâtral de Daniel MESGUICH repose sur les contrastes, les décalages, les (dé)doublages, les effets de spectralité, le jeu subtil sur les pulsions et les émotions, les glissements sémantiques « orientés »[698] qu'il sait susciter avec talent à partir du « sens commun ». Ce travail de décapage, d'ouverture, de nouveauté, se traduit notamment dans ses mises en scène par des sources de lumières multiples, contrastées, « non-réalistes », un jeu d'acteur souvent fébrile, « fiévreux », des paroles jaillies *en avance* sur les pensées qui les suscitent[699], une modulation sonore heurtée, jouant - et se jouant - des

696 De nombreux contretemps surgissaient, souvent liés à la complexité du spectacle théâtral : effets pyrotechniques, truquages, synchronisation générale des effets lumières, des effets « fumées », des mouvements d'objets, des positions d'acteurs... Un 5ème jour de tournage fut octroyé à Robert MAZOYER pour pouvoir terminer son travail. J'avais aussi remarqué avec effarement que l'un des cadreurs de France 3 qui devait approcher la cinquantaine cadrait à peine mieux que l'un des mes stagiaires en début de stage. J'appris par la suite que c'était un caméraman permanent de la chaîne, syndiqué et inscrit au planning, et qu'il fallait donc bien qu'il tourne...

697 L'explication la plus plausible est qu'il n'avait vraiment rien compris aux multiples niveaux de lecture de la mise en scène de Daniel, sinon « l'entrée populaire » du spectacle, nettement insuffisante et réductrice. Il n'avait donc construit sa recréation que sur une seule couche sémantique, assurément loin d'être la plus intéressante.

698 Souvent dans le sens unique du « cauchemar », de sa vision « nihiliste », désespérée et désespérante de la réalité.

699 Contrairement au théâtre « psychologique » au sein duquel on s'écoute trop souvent penser (et jouer)...

extrêmes (cris et chuchotements), une proxémique décalée (acteurs trop près ou trop loin les uns des autres) et « non réaliste » (figures géométriques des déplacements, des « permutations » et des multiples combinaisons possibles)...

Daniel MESGUICH comme un magicien joue toujours sur le fil du rasoir et de l'illusion, sur cette frontière infinie du réel et de l'apparence, déréalisant le « réalisme », tendant à renvoyer tout acte au champ infini des possibles dont il est né avant qu'il ne se semble se fossiliser, nouveau leurre, dans l'incarnation figurative. Dans *Marie Tudor,* ce processus était accompagné par un décor aux strates hautementes signifiantes : « *le sol est placé au-dessus de nos têtes. L'image du lieu où se joue la fiction (le théâtre) manifeste ainsi un point de vue contradictoire avec le réel. Nous contemplons la « mise en abyme » du théâtre dans lequel nous nous trouvons depuis le fond de cet abîme. À droite du théâtre et de la mairie de Lille, les dents d'une pelleteuse mordent le sol suspendu. Notre regard est celui d'un archéologue qui, du fond de son trou, observe la comédie contemporaine* »[700].

Et voici que Robert MAZOYER imprime, ou plutôt tente de réimprimer[701] un sens conventionnel à sa transposition du spectacle en gommant toutes ses aspérités : il en résulte une jolie historiette à l'eau de rose écrite par un écrivain maladroit et mise en scène par un homme de théâtre bien peu maître de ses moyens, sous le regard apparemment neutre, objectif et « transparent » de la caméra !

Le rythme d'enchaînement des images est lent. Le rendu de l'image est plat. Pas de travail sur la profondeur de champ, un éclairage de télévision qui s'attache à gommer les zones d'obscurité. Disparition des « guidages lumières », ces faisceaux étroits qui creusent l'espace de jeu du comédien au centimètre près. Très peu de recherche sur les axes de prises de vue, ainsi que sur l'échelle des plans. Plus grave, toutes les fulgurances, tous les « électrochocs » de la mise en scène sont atténués, aplanis, ou supprimés. Encore plus grave, la simultanéité des actions distribuées aux quatre coins de la scène et sur les trois niveaux n'existe quasiment plus, fondus dans une trame linéaire réductrice qui a délibérément choisi de les occulter. La plupart des retournements « synchronisés », gestes « redoublés », accords subtils de mise en scène sont

700 Christophe DESHOULIERES, *Centre Presse,* 28/01/1992.

701 Car de nombreux éléments de la mise en scène théâtrale, du jeu des comédiens à la scénographie, ont partiellement résisté à cette violente mutilation du sens qui la désorganise.

passés à la trappe. La dictature de la temporalité audiovisuelle, « propre » et analogiquement « transparente » (pas de flous, cadres nets...) sur son homologue théâtrale est totale.

Quant aux trucages : lévitation, disparitions dans les miroirs, boule de feu, ils sont filmés tels quels, banalement, sans la moindre *réflexion* ... donc affadis, lénifiés, édulcorés...

Le mixage sonore accentue cette lecture réductrice. Les micros H.F. des comédiens ont été beaucoup trop privilégiés, accentuant la platitude de l'image. Nous sommes plongés en plein « sit-com » historique car la lecture romanesque, probablement captivante, de Robert MAZOYER ne parvient absolument pas à se déployer à partir d'une mise en scène beaucoup plus riche et tout à fait « autre » que ce que le réalisateur veut en montrer. Celle-ci, bancale, incohérente et incomplète, perd d'un coup tout son intérêt : reste l'histoire évidée, mais « si bien racontée », quelques images spectaculaires du spectacle, quelques moments d'émotions des comédiens, une bande-son respectée mais qui souvent tourne à vide, n'ayant plus le support des « images théâtrales » si fortes et fortement interconnectées les justifiant...

3.3.2.4. Conclusion : quelle trace du spectacle ?

Film diffusé l'année suivante, le jeudi 25 août 1994 après 23 heures, presque dans l'indifférence générale[702]. Une presse indulgente n'a pas manqué d'épingler les acteurs « *pas toujours convaincants* » et surtout une adaptation théâtrale du drame lyrique de Victor HUGO qui « *témoigne avant tout d'une fidélité tatillonne à l'œuvre de l'auteur* »[703]! Quand on connaît Daniel MESGUICH et l'extraordinaire liberté qu'il s'autorise toujours dans l'interprétation du texte au vif mécontentement d'ailleurs de certains, quand on a seulement fait l'expérience enactivement vécue de *Marie Tudor* à Lille en représentation publique, ce genre de propos

702 Les chaînes généralistes françaises, à l'exception d'Arte, produisent et diffusent certes encore un peu de théâtre, mais à des « heures impossibles ». L'objectif étant de se donner bonne conscience, et de camoufler une démission problématique envers les exigences du Service Public gangrenées à la racine par les exigences de la course à l'Audimat qui déterminent le montant des recettes publicitaires, alors même qu'il existe déjà une redevance télévisuelle, certes toujours insuffisante pour financer la gabegie et l'efficacité économique fort réduite de ces « dinosaures ». Une défense réellement efficace du Service Public dans ses missions d'éducation, de divertissement et d'information nécessite pourtant, si l'on veut bien dépasser les beaux discours aussi lénifiants qu'inutiles des dirigeants successifs, une réforme courageuse et de très grande ampleur, sinon une refonte pure et simple du système dans son fonctionnement. Du moins si l'on souhaite éviter aux téléspectateurs cognitifs des chaînes publiques le rôle et le sort promis qui leur sont assignés par certaines chaînes commerciales, à commencer par la plus puissante d'entre-elles en Europe, TF1 : *« A la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple à vendre son produit. Or, pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible.* [...] *Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau disponible* ». (P. LE LAY, PDG de TF1, in : *Le Nouvel Observateur,* n°2072 du 22 juillet 2004, page 22, reprise d'une dépêche AFP elle-même extraite d'une brochure spécialisée *Les Dirigeants face au changement* d'un cabinet de marketing).

703 « *Intrigues de cour et cœurs piégés* » Elisabeth PETIT in : *Libération* du 25 août 1994.

émanant d'une journaliste spécialisée compétente et sincère, aberrants quant au spectacle mais justes quant à la trace audiovisuelle, laisse rêveur !!!

C'est pourtant l'impression mensongère que laissera à l'Histoire du théâtre ce spectacle à travers cette transposition audiovisuelle qui le trahit mieux que tout autre procédé. Cette recréation révélant a contrario l'extrême puissance des codes de la représentation cinématographique, puisque l'auteur du larcin ne semble en être que le témoin minutieux, et la victime son agresseur...

Au final, une recréation peu satisfaisante quoique linéaire sur le plan narratif, incohérente, lacunaire et mensongère sur le plan spectaculaire. Un document infidèle en tant que *trace* et *témoignage,* en tant que *preuve,* en tant qu'*information* sur le spectacle, mais un document cohérent, quoique pauvre et limité en tant qu'*œuvre* autonome, ce dernier statut dominant lui assurant sa diffusion au plus grand nombre et sa pérennité.

De manière plus générale, il ne me paraît pas possible d'envisager qu'une fiction narrative déployée par un réalisateur dans le cadre d'une recréation puisse être parfaitement convaincante lorsqu'elle se joue comme dans *Marie Tudor* de la mise en scène préalable et de ses pré-supposés.

3.3.3. *Ann Boleyn : « le Spectacle du refoulement »*

La situation idéale pour un travail cinématographique serait selon moi la suivante : pouvoir disposer de millions de mètres de pellicule, après avoir filmé systématiquement, seconde après seconde, jour après jour, année après année, toute la vie d'un homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et dont l'auteur ne garderait après montage que deux mille cinq cents mètres, soit une heure et demie de film.
Andreï Tarkovski[704]

Le théâtre est l'art de la répétition.
Igmar Bergman

Nous ne cesserons pas notre exploration, et le terme de notre quête sera d'arriver là d'où nous étions partis, et de savoir le lieu pour la première fois.
T.S. Eliot

3.3.3.1. Une expérience inédite et temporellement contextuelle

J'avais commencé par lire le texte dur et cru, violent et désespéré, *Ann Boleyn* de Clarisse NICOÏDSKI[705] durant l'été 1993. Ce texte était une commande de Daniel qui voulait le monter dans la petite salle, avec deux comédiens et une figurante. Petite salle, peu d'acteurs, spectacle intimiste dans la veine « psychanalytique » de Daniel, je vis là l'occasion rêvée de tenter sans trop de risques une aventure atypique et « globale ». Je proposai donc pour l'automne suivant à MESGUICH une expérience qui me semblait inédite : en prélude à l'enregistrement de son spectacle, composer en multicaméras un « journal de bord audiovisuel » de l'intégralité des répétitions du spectacle qu'il projetait de mettre en scène dans la petite salle de (la Métaphore) et en diffuser des extraits réguliers sur une chaîne câblée en léger différé.

Il faut dire que je trouvais généralement de ce point de vue très insatisfaisants les documentaires consacrés à tel ou tel metteur en scène, sur Arte en particulier, et montrant des extraits de répétitions illustratifs et beaucoup trop elliptiques, qui n'avaient jamais le temps de

704 [TAR 89] TARKOVSKI A., *Le Temps scellé*, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989, page 61.

705 Éditions Théâtrales, Paris, 1993. J'étais très curieux de voir comment Daniel allait traiter toute cette violence potentielle sur scène.

traiter en profondeur de la genèse de toute enaction théâtrale. Paradoxalement, c'est une fiction qui en rendait pour moi le mieux compte : *Elvire-Jouvet 40* de Brigitte JAQUES filmé par Benoît JACQUOT à la fin des années 80.

Ayant filmé en mono-caméra S-VHS des traces de répétitions des 5 spectacles de MESGUICH de la saison inaugurale 91/92, et réalisé hâtivement[706] sous le titre générique de « Minutes audiovisuelles du théâtre » deux documentaires instructifs mais à la qualité sonore médiocre sur *la Seconde Surprise de l'amour* et *Andromaque*, j'avais envie de passer avec *Ann Boleyn* à la vitesse supérieure en qualité « Broadcast ».

Pourtant je ne croyais pas encore entièrement à mon projet, car il n'y avait pas de financement assuré. Finie la belle entente de la première saison 1991/1992 : les relations entre les deux co-Directeurs s'étaient lentement envenimées pour des raisons diverses, et en étaient arrivées au point où chacun cherchait activement à provoquer le départ de l'autre du théâtre. Dans ce cadre, la vidéo constituait à la fois un enjeu de négociation, une monnaie d'échange, et un point de friction fréquent. N'ayant que des contrats à durée déterminée proposés par André GUITTIER tous les 6 mois environ (à la succession d'ailleurs illégale comme je l'appris par la suite), je pouvais de surcroît être remercié très aisément si la balance penchait en faveur de ce dernier. Je ne pensais donc parvenir à ne filmer, avec mon assistant Christophe SAUVET et quelques stagiaires, que quelques répétitions ainsi que le spectacle.

Mes craintes se révélèrent infondées, mon budget annuel pour la saison 1993/1994 restant identique à celui de la saison précédente, soit 250 000 F[707]. J'avais donc les « moyens minimaux » pour tenter l'expérience.

706 À la demande très insistante d'André GUITTIER et pour le Conseil Général du Nord, lequel avait subventionné notre équipement audiovisuel initial de l'été 1992 et qui souhaitait des « retombées » (dont les « classiques » français qui les intéressaient) pour les collèges du département du Nord. Mais Daniel ne montait aucun « classique français » en 1992/1993, et les traces de répétitions de la première saison, alors que nous n'avions pas encore notre équipement, n'avaient pas été enregistrés dans un but de diffusion scolaire. La qualité sonore était donc insuffisante pour une utilisation collective en salle de classe comme j'en avais prévenu au préalable les deux co-directeurs qui avaient alors fait la sourde oreille : peu importait la qualité, il fallait présenter quelque chose au Conseil Général du Nord.

707 En dehors de mon salaire.

3.3.3.2. Veto au projet de couplage des répétitions avec une diffusion audiovisuelle en léger différé

Sur le plan artistique, j'avais tout autant l'intention, peut-être utopique, d'étendre le champ de la contextualisation synchronique expérimentée avec la multicaptation documentaire de *Titus Andronicus*[708] sur un plan diachronique en intégrant le processus créatif des répétitions que de tenter de générer une nouvelle approche du processus théâtral par les téléspectateurs

Pour atteindre ce dernier objectif, j'avais obtenu l'accord du Directeur des Programmes de la chaîne nordiste locale C9 Télévision, Patrice VEERMERSCH, pour bénéficier d'un créneau de diffusion régulier dans sa grille de diffusion de la rentrée qu'il était prêt à modifier dans l'urgence. Il était très enthousiasmé par ce projet. Nous avions commencé à envisager ensemble plusieurs variantes (dont la formule qui avait ma préférence : 55 minutes par jour 5 jours sur 7) sans encore finaliser l'option choisie qui dépendait de multiples paramètres à étudier de part et d'autre.

Ce processus s'est interrompu subitement lorsqu'il s'avéra que Canal 9 ne proposait aucune contrepartie financière. Je n'y voyais pour ma part aucun inconvénient à continuer, puisque c'était un projet expérimental, avec une audience limitée, et que les acteurs filmés en représentation n'avaient aucun travail supplémentaire à effectuer. Mais Daniel opposa son veto.

D'autre part, la présentation de son travail de répétitions avec les acteurs en léger différé ne pourraient manquer de fidéliser au moins quelques spectateurs à même de grossir les rangs des spectateurs lors de l'exploitation. Et c'était une expérience qui à ma connaissance n'avait jamais été tentée : des téléspectateurs suivant en léger différé une création en train de s'élaborer (à l'exception des « filages » pour ne pas déflorer le spectacle dans son flux ininterrompu), jour après jour, avant d'aller peut-être voir le spectacle « pour de vrai » au théâtre[709]!

Il me fut pourtant impossible de faire partager mon inspiration à Daniel qui campa sur son veto[710]. J'étais persuadé qu'il avait tort. Je ne sus jamais si la véritable raison de son opposition était bien celle affirmée du droit à l'image de ses acteurs. Nous n'en reparlâmes plus jamais.

708 Cf. chapitre 4.

709 Aujourd'hui, je pense que si cette expérience pouvait être retentée, il serait judicieux de prévoir une étude épidémiologique sur le « parcours cognitif » des téléspectateurs, leurs attentes et leur perception des répétitions audiovisuelles et du spectacle final enactivement vécu dans la salle.

710 C9 Télévision appartenait, semble-t-il, à « La Générale de Chauffe », une entreprise aux moyens financiers importants.

Des extraits des répétitions filmées[711] furent cependant diffusés en boucle dans le hall du théâtre, en alternance avec le montage d'extraits des spectacles de l'année écoulée et avec celui des rencontres avec les metteurs en scène[712] de la programmation de la saison en cours.

3.3.3.3. Couplage du « dire au faire » et « du faire au dire »

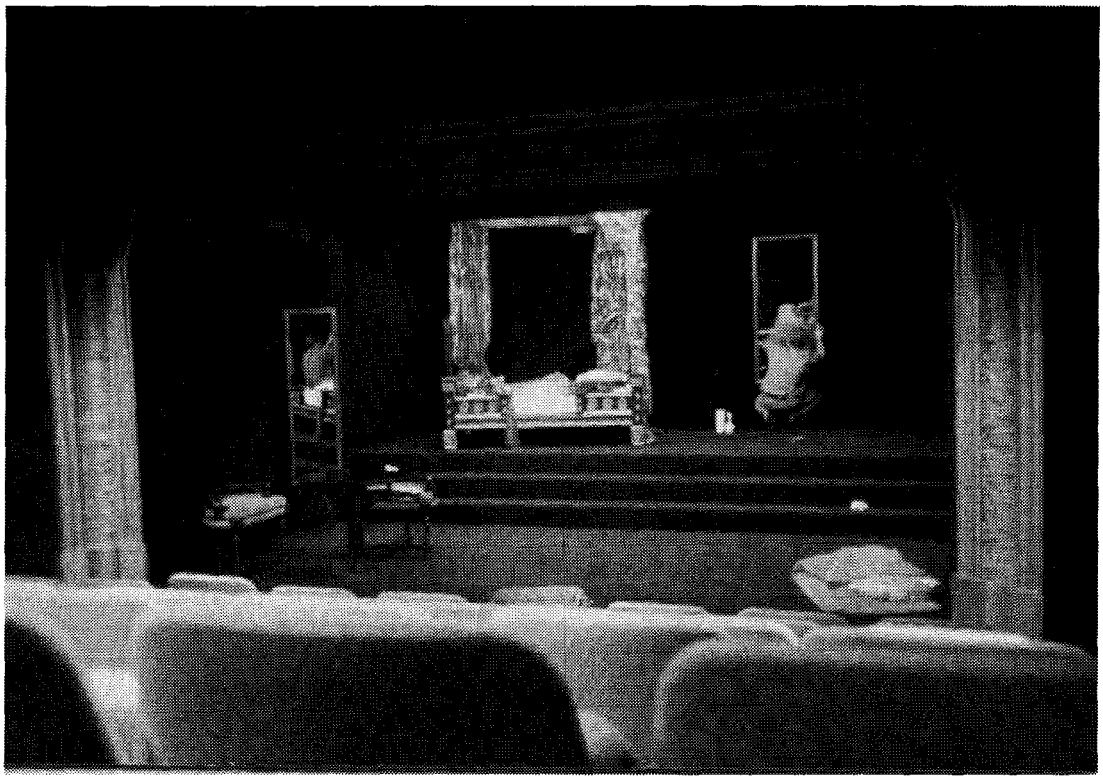


Illustration 21 : Construction du décor épuré d' « Ann Boleyn » . Fixation des miroirs sans tain

Je me concentrai donc sur les répétitions. Filmer des « *Minutes audiovisuelles du théâtre* »[713], avec rigueur, précision, sans le moindre parti-pris. Filmer le processus de création - via un dispositif d'observation le plus neutre possible - comme s'il s'agissait d'une expérience scientifique sur la nature dynamique des liens subtils entre un metteur en scène dans une salle et ses deux comédiens principaux sur scène, Sandy OUVRIER et Michel BAUMANN, dans l'intimité d'une « chambre noire ».

Filmer sans *a priori*, pour comprendre de l'intérieur l'alchimie précieuse qui génère un spectacle théâtral, cerner aussi au plus intime la genèse et les oscillations d'une pensée brillante

711 Principalement des « notes de répétitions » choisies sur une durée de 30 minutes (telles celles du 11/10/93).

712 Filmés lors des présentations de saison en septembre.

713 Voir à ce sujet l'avant projet de 1991 en annexe.

et virevoltante qui me fascinait, celle du metteur en scène, et l'incarnation toujours « autre » de cette pensée, de l'autre côté du « Dire », dans l'expérience imprévisible et sensible du « Faire », à travers de multiples phénomènes de co-résonances et d'échos...

Quels étaient donc les rouages de cette interaction dynamique entre une pensée brillante, subtile, et mouvante, et l'incarnation de ces mots « traduits », « transposés », « recréés » dans et par le corps des comédiens d'autre part, au fil des heures de travail ? C'était donc plus en fin de compte une étude sur une direction d'acteurs souple, intelligente et mobile, parfois « ambivalente »[714] qui m'intriguait au plus haut point, que sur le parcours des comédiens au fil des jours, lequel peut cependant se lire néanmoins très précisément cassette après cassette...

3.3.3.4. Dispositif d'enregistrement des répétitions

Les 160 heures de répétitions furent donc enregistrées en BétacamSP et à deux caméras durant deux mois par une équipe de 4 personnes : Lydie DREYER et Christophe SAUVET au cadre, Gérald DUMONT[715] comme script, ERIC DOCHEZ stagiaire à la prise de son, et moi-même à la réalisation.

Le rythme de répétitions tranchait favorablement avec celui d'autres mises en scène de MESGUICH. Il n'y avait que 6 heures de répétitions quotidiennes ! Daniel m'expliqua qu'il ne souhaitait pas fatiguer trop les acteurs : la pièce était intense et comme ils n'étaient que deux sur scène en interaction permanente, il ne pouvait en faire travailler un pendant que l'autre se reposait, ce qu'il a l'habitude de faire avec ses gros spectacles, faisant travailler des scènes par des groupes d'acteurs qui se succèdent en face de lui[716].

Le décor d'*Ann Boleyn* était constitué d'une « boîte noire » dans laquelle s'inscrivaient quelques objets et les corps des deux acteurs[717] ; la salle était plongée dans la pénombre, d'où

714 Je sentais parfois à cette époque qu'un aspect de celle-ci m'échappait obstinément, mais j'avais peine à le cerner. Ce n'est qu'un an plus tard durant l'enregistrement de *Bérénice* que j'obtins les réponses, dérangeantes, à mes questions.

715 Stagiaire à (La Métaphore) et ami, devenu par la suite auteur et metteur en scène de talent.

716 Ayant aussi l'habitude de longue date de faire « pré-répéter » d'autres scènes encore par les deux assistants de ses grosses productions de (La Métaphore) : *Marie Tudor, Boulevard du Boulevard, Titus Andronicus, Hamlet, Dom Juan,* et *(L'histoire) qu'on ne connaîtra jamais.*

717 Et celui de la figurante Valérie DABLEMONT, pour quelques rares et courts moments muets de « dédoublement mimétique » de la Reine.

seul ressortissait le visage de Daniel MESGUICH assis à sa table. À ses côtés, la Directrice de l'accueil, Vérène CORCOS qui souhaitait se rapprocher de la création artistique[718].

Un trio vedette, Sandy, Michel et Daniel, dont les faits et gestes étaient enregistrés par deux caméras mixées en direct pour obtenir une *trace* de qualité « broadcast », fondement d'une mémoire théâtrale élargie dans la trace de l'intégralité des répétitions, à défaut d'être partielle dans la retransmission régulière des moments les plus significatifs aux téléspectateurs au fur et à mesure de l'avancement des répétitions.

Deux acteurs sur scène, 2 caméras aux positions soigneusement définies et testées en fonction de la topologie de la salle, de la scénographie et des possibilités de plans rapprochés sur les acteurs. La permutation de l'une ou de l'autre entre la scène et la salle s'effectuait aisément, et donnait de la fluidité à l'enregistrement. Une troisième caméra si elle avait existé eût pu rester en permanence sur Daniel immobile, mais nous pouvions nous en passer : la salle était petite, les acteurs en nombre réduit, il était possible de soigner les cadres et les permutations. Il est arrivé que Daniel change de position sans nous en avertir, vienne à l'avant-scène ou s'asseoir en fond de salle. C'était alors à nous de nous adapter, au prix parfois d'imperfections techniques temporaires.

Lors des moments de jeu, les 2 caméras cadraient généralement chacune un acteur. Lorsque Daniel interrompait le jeu en reprenant la parole à sa table, placée au milieu de la salle par mes soins à un emplacement particulier, un panoramique étudié pouvait venir le cadrer en plan rapproché ou en gros plan, tandis que l'autre caméra restant sur scène venait cadrer l'acteur auquel la note s'adressait, ou les deux en plan plus large en cas de note générale. Il existait bien sûr beaucoup d'autres variantes.

Une caméra étant tombée en panne un matin, et aucune caméra avec sa voie de commande n'ayant pu nous être prêtée sur le champ par notre fournisseur technique habituel, une journée de répétitions fut captée avec une seule caméra. Tout rentra dans l'ordre le lendemain matin.

Les limites de mon dispositif, c'était de me limiter à la salle de répétitions. J'aurais également aimé filmer les moments de repos, les pauses-repas souvent si importantes, mais je

718 Sa présence comme assistante à la mise en scène jouait à mon sens également un rôle « politique » : elle appartenait comme André GUITTIER à l'ancienne équipe de *La Salamandre* de Gildas BOURDET, et sa modération était précieuse dans le « bras de fer » sans merci qui opposait alors les deux co-directeurs et qui créait une atmosphère explosive quoique larvée parmi une grande partie du personnel fortement « clivé ».

ne disposais pas du matériel portable nécessaire (camescope avec prise de son de qualité)[719]. Et il m'a semblé à l'usage, ce à quoi je m'attendais, que les comédiens comme le metteur en scène étaient bien heureux d'avoir quelques moments de travail « off », sans traces mécaniques d'aucune sorte... Bien que pour moi, ces moments de travail « off » faisaient pourtant de fait intégralement partie du travail de la mise en scène.

3.3.3.5. Une expérience savoureuse sur une trame fictionnelle de souffrance

> *Je n'aurais peut-être pas monté ce texte exceptionnel si je n'avais pas pensé à ces Roméo et Juliette inversés, vénéneux, que sont les deux grands acteurs Michel Baumann et Sandy Ouvrier.* Daniel Mesguich[720]

Illustration 22 : Une grande complicité empathique entre Henri VIII et Ann BOLEYN...

719 Lequel « bloc enregistreur » BétacamSP (à coupler à la caméra studio Sony acquise en 1994) n'a pas été acheté l'année suivante comme prévu, du fait des restrictions budgétaires ayant affecté le pôle vidéo durant l'été 1995. L'ironie de l'histoire veut qu'il m'aurait été possible d'acquérir cet outil très précieux en 1994 en même temps que la caméra précitée, le co-directeur du théâtre sur le départ André GUITTIER m'ayant proposé d'acheter tout le matériel dont j'avais besoin. Le paiement devant s'effectuer à crédit, j'ai estimé que la gestion de la charge financière en incomberait au Directeur administratif Patrice BARRET appelé à le remplacer, et qu'il était plus élégant d'attendre sa prise de fonction au 1er janvier 1995. J'avais à cette époque la naïveté de croire que Daniel MESGUICH, enfin seul maître à bord, ne serait pas susceptible de remettre en cause notre « pacte moral » de 1991, consolidé les deux années suivantes.

720 Note de présentation du spectacle.

Cette pièce d'introspection de type psychanalytique sur la « souffrance d'être », d'exploration aiguë des rouages inconscients qui font de nous tout à la fois des bourreaux et des victimes de nous-mêmes, était d'abord servie par deux comédiens exceptionnels : Michel BAUMANN, être fragile malgré sa stature imposante, à la générosité profonde[721] et au jeu ample et précis malgré quelques trous de mémoire récurrents (qui lui valait de nombreuses piques bienveillantes de Daniel qui le connaît bien depuis très longtemps[722]), Sandy OUVRIER, ex-élève tout juste sortie de la classe d'interprétation de MESGUICH au Conservatoire, exigeante, en quête de vérité, à fleur de peau, âpre, émouvante et douée[723]. Lesquels interagissaient tous deux avec un metteur en scène chevronné dont les failles intimes se trouvaient mises à nu avec une (im)pudeur d'une subtilité rare, dans l'envers de multiples indications de jeu intelligentes, sensibles et d'une grande finesse, dans un climat général de confiance, de bienveillance, d'attention perceptive à l'autre, d'humour, et même à certains moments d'amour « quasi-fusionnel »...[724] Je n'ai jamais retrouvé durablement Daniel dans cet état particulier.

Le travail vidéo se déroula au diapason de cette atmosphère d'écoute et d'harmonie. L'équipe vidéo était très bien intégrée aux répétitions, et les « acteurs », Sandy, Michel et Daniel[725] « ne voyaient plus » manifestement le dispositif technique complètement « immergé » dans celui de la préparation du spectacle.

Je profitai de ce très long tournage et de la multiplication des mêmes gestes et déplacements dans le travail d'élaboration des scènes (répétitions de scènes et filages) pour percevoir,

721 Michel BAUMANN est le seul metteur en scène a avoir proposé un « spectacle de rue » dans les 7 programmations successives de (La Métaphore) : *« Il s'est passé quelque chose hier soir, devant Euralille. Quelque chose que l'on a du mal à exprimer tant ce spectacle étonnant – « Rictus » a pris une folle dimension dans l'air glacé d'un soir de décembre. Le texte de Gabriel Randon de Saint-Amand, dit Jehan Rictus, admirablement servi par le comédien Michel Baumann, est paru encore plus fou, plus cinglant que dans tous autre décor* [...] *Cette heure de spectacle à homme seul a été une performance : celle d'un acteur capable d'affronter une telle froidure devant une poignée de spectateurs tout aussi transis »* (M.BERRY, « Rictus à Euralille », *La Voix du Nord* du 24/12/1994).

722 Michel BAUMANN fut élève au Conservatoire de Paris de 1969 à 1972, Daniel en sortit en 1973. Le premier joue dans certains spectacles du second depuis 1982.

723 La qualité du jeu de Sandy OUVRIER dans *Ann Boleyn* lui attira les compliments de nombreux critiques spécialisés : *« elle a 25 ans à peine, et l'on ne quitte pas un instant des yeux cette reine tour à tour brûlée de folie, mutine et menteuse, qui entend sa vie reculer à petits pas, que dévorent la soif et l'envie, encore et encore, d'être reine, de sentir, encore et encore, l'odeur de la Tamise ou des prés sous la pluie. Elle est d'une justesse, d'une beauté si violente qu'on la gracierait sur l'heure. Il faillait toute l'audace, la tranquille folie de Daniel Mesguich pour lancer en vedette une si neuve comédienne. Pari gagné »* (Nita ROUSSEAU, le Nouvel Observateur du 25/11/1993).

724 Il n'est que de voir les très nombreux plans d'un Daniel MESGUICH attendri au plus haut point par le jeu de Sandy OUVRIER qui touchait manifestement des cordes sensibles.

725 Daniel avait certainement une certaine conscience de la chaleur du projecteur dirigé sur lui, et très probablement de la caméra à certains moments.

élaborer et tester un découpage en situation, affinant les cadrages avec les caméramans, inversant les deux caméras dans le suivi des acteurs, tentant plusieurs possibilités de commutation sur certaines scènes pour choisir les plus pertinentes. Si bien que le soir de la Première, le film était quasiment prêt à être tourné dans ma tête, s'étant presque construit de lui-même, naturellement, spontanément, dans le *faire-face* immédiat, via d'innombrables boucles d'actions (commutations, indications aux cadreurs, etc.) / perceptions (moniteurs). Je rédigeai néanmoins un découpage pour « fixer » tous mes choix définitifs, notamment les ajustements, modifications et transitions nécessaires.

3.3.3.6. De la trace des répétitions à celle des représentations

Le choix de tourner hors représentations était rendu obligatoire du fait de la taille exiguë de la salle et du nombre de réservations prévues. La petite salle du Théâtre National de Région a en effet été conçue à l'origine pour être utilisée comme salle de cinéma, non pour accueillir des spectacles de théâtre. Elle ne comporte pas non plus de dégagements latéraux au sein desquels positionner des caméras. Je ne pouvais donc réitérer l'expérience de multicaptation à découpages panachés de *Titus Andronicus*.

Tirant les leçons du tournage éprouvant de *la Seconde Surprise de l'Amour* deux ans plus tôt dans la même salle, je choisis de tourner le spectacle en continuité et à trois reprises seulement. En continuité pour rester au plus près du flux vivant de la fiction scénique, laquelle n'était pas fragmentée par des fermetures et des ouvertures de rideaux et s'écoulait donc d'une seule traite durant une heure et demie. Trois prises parce que les acteurs étant bénévoles, je ne voulais pas leur imposer une charge supplémentaire de travail importante.

Pour le tournage, je ne disposai que de 2 caméras, et j'étais dans l'impossibilité d'en louer ou de m'en faire prêter une troisième avec tous ses accessoires compatible avec notre dispositif[726]. Je décidai alors, avec l'accord des comédiens de rajouter un filage supplémentaire en plan large.

726 Nécessité notamment d'une voie de commande en Y/C (non disponible au CRRAV).

3.3.3.7. Possibilité d'une « simulation » du public ?

Concernant l'absence du public, je me demandais s'il était possible de la rendre imperceptible. Etait-il possible de *simuler* l'autopoïèse théâtrale ? Et comment ? Je pensais que oui en jouant sur les conventions et codes intégrés par le spectateur cognitif de la captation. Mais il n'y avait en fin de compte que l'expérimentation qui pouvait apporter une réponse.

Les acteurs, n'ayant plus de représentations publiques à assurer se donnèrent à fond. Il leur fut très étrange, surtout lors du premier « filage » , de jouer sans public. C'est un fait reconnu qu'un bon public « porte » toujours les acteurs dans une interaction constante, source d'émergences nouvelles qui touchent tout autant le conscient que l'inconscient des acteurs et des spectateurs. Ainsi, Sandy OUVRIER se plaignit d'avoir eu beaucoup plus d'énergie à déployer pour rendre les mêmes effets de jeu lors du premier filage (moins lors des suivants).

Ils n'avaient même pas comme au cinéma le regard intense et concentré de l'équipe de cinéma massée autour de l'unique caméra dans un film de fiction traditionnel. Ils jouaient l'un à travers l'autre pour et dans l'espace vide de la salle qui séparait les deux caméras cour et jardin, caméras placées presque exactement comme lors des deux mois précédents, quoique légèrement moins excentrées pour gagner quelques degrés de visibilité sur le visage des acteurs tout en conservant l'acquis du travail de découpage effectué lors des répétitions filmées.

Je me suis aussi demandé s'ils ne jouaient pas également pour « leur » public habituel de la salle de théâtre devenu virtuel, ou encore à travers notre équipe et notre dispositif audiovisuel pour le public du film à venir, tout aussi virtuel.

J'aurais souhaité la présence physique permanente de Daniel dans la salle, son écoute perceptive stimulante et bien concrète pour ces filages mais cela ne lui a pas été possible. Néanmoins je sentais que ses visites intermittentes avant, après, voire au milieu des enregistrements, étaient précieuses pour les comédiens et pour toute l'équipe[727].

Quoi qu'il en soit, il manquait *quelque chose* à Michel et à Sandy. L'écoute du public. Leurs interactions « discrètes », la construction instant après instant du spectacle contextualisé. Ce « vide » de la salle était encore accentué par l'absence de la bande-sonore de la représentation

727 N'ayant pas de vue directe sur la salle lors du tournage, il m'est difficile d'en dire plus.

théâtrale. Le spectacle « brut » semblait encore plus « effrayant » ; sans les mille et une nuances et inductions émotionnelles de la bande-son pour travailler subtilement les mots et les silences. Ultérieurement, la « restitution » de la bande-son lors du montage réintroduisit une à une toutes les modulations qu'avait souhaitées Daniel MESGUICH, modifiant de manière cruciale la perception de la « simulation de captation » de ce spectacle.

Il fut cependant clair que pour Michel et Sandy, leur habitude du spectacle, l'effet d'entraînement du texte, des déplacements et de leur présence *continue* sur scène pendant une heure et demie, leur permettait de surmonter ce « vide », cet effet d'« *inquiétante étrangeté* »[728] du spectacle. Leurs mémoires corporelles et émotionnelles leur firent rapidement et naturellement trouver leurs marques de croisière sur les rails de ce nouvel univers légèrement décalé. Pour les filages suivants, le problème ne s'est presque plus posé.

Je pose l'hypothèse que les comédiens avaient construit au sein de leurs circuits neuronaux une image mentale dynamique du public[729] durant la période d'exploitation du spectacle, dans la co-présence avec les spectateurs. Ces derniers étaient donc bien présents, comme traces de l'autopoïèse défunte, traces réactivées, récréées automatiquement par l'activité corticale non consciente des acteurs cognitifs... Impression troublante : les comédiens qui « mettaient en scène » l'écoute du public de manière « cinématographique ». Au cinéma, les spectateurs dans la salle recréent en effet une présence des acteurs à travers notamment l'effet de leurre produit 24 fois par seconde sur les mécanismes cognitifs individuels. Durant le tournage d'*Ann Boleyn*, c'était donc comme si les acteurs sur scène recréaient une présence des spectateurs... pour permettre à une autopoïèse simulée et « spectrale » de se déployer !

Il me semble que lors du premier filage enregistré, Sandy et Michel s'adressaient donc autant au public télévisuel *à venir* qui légitimait leur présence *ce jour-là* sur scène qu'à celui *défunt,* à l'état de *traces fugitives,* de la salle de théâtre... mais qu'ensuite, ils sont naturellement revenus dans le présent, le plaisir du jeu, même si la salle était vide...

Dans l'idéal, j'aurais souhaité tourner les « filages » d'*Ann Boleyn* avec un public « choisi » dans la salle et différent, vierge, à chaque fois. La participation du public dans ce type de

728 Effet qui survient quand l'objet montré est critiqué, déconstruit, mis à distance.

729 On peut se demander : quelles *traces* « cristallisées » du public ? Celui de quelle représentation ? Le public est unique chaque soir, même si par commodité, on peut définir plusieurs catégories d'assistance selon le degré d'écoute... Je crois que cela dépend de chaque acteur, de son fonctionnement, de son histoire personnelle étroitement interconnectée avec son bagage génétique.

spectacle se manifeste non pas par des rires fréquents, mais par toute une gamme de « silences perceptifs » très difficiles à définir. Il convient de noter que sur le plan de la seule fiction scénique, l'absence physique de spectateurs ne fut pas un inconvénient, vu la nature et le thème - l'altérité, la division, la mutilation... - de ce spectacle « intime » et en huis-clos. Peut-être même que l'intimité s'en voyait renforcée, ce qui s'ajoutait subrepticement au spectacle pour en renforcer le propos, à savoir l'altérité radicale à soi-même et aux autres.

3.3.3.8. Entre théâtre et cinéma (trace et œuvre)

Illustration 23 : Image de jeu issue du flux du spectacle

Je souhaitais dès la première répétition transposer le spectacle via un découpage qui ferait la part belle aux visages. Ma référence, lointaine, était le BERGMAN du *Silence* (1963) et des *Communiants* (1961) auquel m'avait fait penser le texte de Clarisse NICOÏDSKI : « - *Si Dieu n'existait pas, quelle différence cela ferait-il ? - La vie devient compréhensible. Quel soulagement. La mort devient une extinction, la désagrégation du corps et de l'âme. La cruauté des êtres humains, leur solitude, leur peur, tout cela devient évident, translucide. La souffrance incompréhensible n'a pas besoin d'être expliquée*[730] ».

Inventer un autre regard sur le spectacle, plus près, tout près des visages. Contrairement à *Titus Andronicus* qui jouait nécessairement sur la fragmentation, tenter des mouvements de caméras fluides, harmonieux, la brisure étant cette fois-ci toute intérieure, à aller chercher *dans* les personnages. Le couple de micros Schoeps encourageait cette recherche de par « la respiration » et « l'amplitude » de l'image stéréophonique qu'il générait de la petite salle du théâtre.

730 Igmar BERGMAN, *les communiants,* cité par John J.MICHALCZYK [MIC 77] dans *Ingmar Bergman ou la passion d'être homme aujourd'hui*, Éditions Beauchesne, 1977.

Je me suis souvent « bridé »[731] dans cette recherche de fluidité dans les mouvements, voulant conserver autant que faire se peut *toute* la scénographie de Daniel MESGUICH, ce qui nécessitait fréquemment le recours à des plans larges qui venaient contrarier cette intention de fluidité. Toujours en recherche d'une « voie du milieu » à faible coût, entre théâtre et cinéma, entre d'une part information objective, trace, témoignage, archive et preuve, sous le sceau de l'exactitude éthique, et d'autre part œuvre de création subjective, travail combiné des angles, des cadres et des valeurs de plans, des panoramiques, du rythme... pour entraîner la recréation dans le virtuel des espaces-temps audiovisuels, très loin de la scène...

Lorsque ces deux principes directeurs ne trouvaient pas d'unité, il me fallait trancher, et je l'ai toujours fait dans le sens du respect de la scénographie. Ainsi je me suis interdit - à deux exceptions près - de modifier des positions de jeu, ce qui avec le recul m'est apparu dommage.

Un problème pratique s'est posé peu de temps avant le début du tournage. Le créateur des lumières du spectacle, Gérard POLI[732], se décommanda pour effectuer l'adaptation rapide des lumières comme il s'y était engagé. Je dus faire appel en catastrophe à l'un de mes amis, chef opérateur sur les chaînes télévisuelles et ancien collaborateur à TF1 et M6, Pascal PROVOT. Il vint en « coup de vent » faire ce travail bénévolement : création d'une disquette en un après-midi avec les nouvelles valeurs des effets lumières du spectacle greffés de quelques sources supplémentaires, à partir d'un « filage arrêté »[733] des acteurs. Lors du dernier filage, je me suis aperçu que deux projecteurs supplémentaires placés par Pascal, reparti à Paris depuis longtemps, se trouvaient alors dans le champ visuel. Je procédais avec le régisseur lumière à de nouvelles corrections de lumières.

731 Parfois trop peut-être. Un travail plus « libre » ne se justifiait pour moi qu'avec des moyens supplémentaires importants, toujours par souci de **fidélité** et donc d'adéquation rigoureuse entre un projet artistique et des degrés de liberté autorisés ou non par les techniques audiovisuelles projetées. Celles-ci étant de coût extrêmement variables.

732 Collaborateur intermittent de Daniel MESGUICH depuis le début de sa carrière ; parfois surnommé par ce dernier « *le Savon* » du fait de son aptitude à vous « *filer entre les doigts* » selon l'expression employée par Daniel. Une grande aptitude à la prise de risques aussi, une grande rapidité de travail et des résultats d'une qualité parfois exceptionnelle. Il m'avait donné son accord verbal, confirmé dans un second temps, pour venir effectuer bénévolement la correction des lumières de la recréation. Daniel est venu me voir quelques jours avant le début du tournage en me demandant de l'appeler, car d'après lui, il était capable de me faire faux-bond. J'ai supposé par la suite qu'il avait dû passer un coup de fil à Daniel.

733 Lors d'un « filage arrêté », les acteurs s'arrêtent par exemple de jouer à chaque changement de lumière afin de permettre de parfaire les réglages de l'effet considéré : choix, orientation, intensité, et réglage manuel des projecteurs à utiliser. Dans un filage classique, les acteurs jouent la pièce dans sa continuité, en particulier sous les yeux du metteur en scène.

Entre les filages, je donnais quelques « notes » à Sandy et à Michel, concernant notamment l'exactitude des positions de jeu ultra-précises pour recevoir la lumière de projecteurs toujours très ponctuels, et d'autres « classiques » ayant trait au jeu : en particulier la réduction légère des cris et hurlements, à « intérioriser » davantage tout en conservant « les niveaux de contraste » et surtout « l'intériorité habitée » du spectacle...

Pendant les « prises-filages », grâce à l'excellente coordination technique sensori-motrice de l'équipe acquise au fil des répétitions, j'ai eu le temps nécessaire pour me consacrer pleinement à « l'écoute » attentive des flux sonores et visuels pour les travailler en direct, les affiner, les infléchir selon « mon ressenti » immédiat de la fiction unique et éphémère en train de se dérouler.

Toujours en m'appuyant sur le sentiment d'être parfaitement en phase, aligné, accordé avec les intentions de la mise en scène théâtrale, d'être en état d'ouverture perceptive et de « co-résonance paradigmatique » fine avec les multiples vibrations émanant de l'univers singulier très obsessionnel de Daniel MESGUICH.

3.3.3.9. Le raffinage de la trace simulée de l'autopoïèse théâtrale

Le tournage du film, inclus dans le budget des répétitions, n'avait rien coûté. Il devait en être de même pour le montage, exception faite d'une journée de mixage au CRRAV.

C'était même indispensable car dans le contexte environnemental qui était le mien, les divergences de vues entre Daniel MESGUICH et son codirecteur administratif André GUITTIER s'étaient aggravé dangereusement durant les répétitions, et il n'était plus question d'obtenir du second un franc de plus pour la post-production. Le personnel du théâtre était profondément divisé, avec toutes les conséquences relationnelles que l'on peut imaginer. Daniel, son épouse Dany, et quelques autres, dont moi-même, étions très minoritaires, et il fallait nous serrer les coudes car les attaques étaient nombreuses[734]. D'autant que le pôle vidéo n'avait pas été accepté au théâtre depuis le début par la plupart de ses permanents. Christophe

734 Celle dont la forme se révéla la plus inattendue vint d'André GUITTIER lui-même qui m'ayant mandé dans son bureau en présence de l'une de ses fidèles collaboratrices restée silencieuse m'annonça qu'il avait l'intention de me « *casser la gueule* » et que « *je savais bien pourquoi* ». Je l'ignorai complètement, n'ayant rien à mon sens à me reprocher sinon de servir loyalement MESGUICH, mais il refusa de me dire la raison de son courroux à plusieurs reprises. Daniel a supposé qu'il ne s'agissait que d'une tentative de déstabilisation et d'intimidation de ses collaborateurs pour les inciter à partir. André GUITTIER ne mit pas sa menace à exécution. Mais l'ambiance au théâtre devenait vraiment « incroyable », débordement ubuesque de la violence symbolique d'*Ann Boleyn* hors du cadre fictionnel de la scène...

SAUVET et moi retournions avec plaisir, entre les différentes captations et tâches usuelles, au havre de paix que nous offrait la salle de montage du service vidéo du théâtre, isolée au quatrième étage, loin des bureaux administratifs et de certains locaux techniques.

Réutilisation du banc cut analogique professionnel BétacamSP[735], parfaitement suffisant pour le montage image. Insuffisant au contraire pour un montage sonore en stéréo en faisant chevaucher les pistes pour faciliter la fluidité des raccords. Nécessité désagréable, en l'absence de moyens supplémentaires, de réduire « l'image sonore » des paroles, des bruits et de leur écrin de silence, en monophonie.

Toujours au niveau des contraintes techniques, Christophe SAUVET et moi-même rencontrâmes quelques difficultés, sous certains effets programmés d'éclairage scénique, pour harmoniser la colorimétrie des deux flux visuels des caméras latérales avec celui du plan large en fond de salle. En l'absence d'étalonnage numérique, et malgré certaines corrections, le choix de certains plans de toute beauté se trouva repoussé.

Néanmoins, nous étions à même, chacun des trois flux audiovisuels enregistrés se suffisant presque à eux-mêmes, d'effectuer un travail de grande précision. Lorsque ma commutation en direct n'avait pas été effectué exactement à l'instant *juste* durant les tournages (par exemple une demi-seconde trop tôt ou trop tard), il nous suffisait d'aller rechercher dans les flux des caméras enregistrés séparément les moments concernés. Le fait que les cadreurs - même peu expérimentés - possédaient une réelle expérience enactivement vécue du spectacle[736], donc une expertise spontanée conséquente, leur permettait une mise au point et des cadrages rapides, ainsi que des mouvements fluides. Je pouvais donc facilement exploiter au montage les moments ou j'avais choisi en régie directe de ne pas les basculer à l'antenne. Ce qui n'aurait pas été le cas si le spectacle avait été enregistré en captation classique : les multiples flous, précadrages et mouvements dans l'urgence pour exécuter les mouvements demandés auraient rendu une grande partie des images non commutées inutilisable. Il n'aurait pas été possible de recaler précisément les ruptures de plans aux moments idéaux dans le souffle et les mouvements des acteurs[737].

735 Sony PVW-2600 P et 2800 P.

736 Expérience acquise lors des répétitions durant lesquelles je construisais moi-même le découpage dans un couplage constant entre l'idée et la forme, l'imagination et la pratique, la théorie et l'expérimentation.

Il s'agissait d'abord de « resituer » régulièrement l'action dans son contexte théâtral au moyen de l'insertion de fragments du plan large filmé lors de la quatrième « prise/filage ».

Il s'agissait tout autant de rendre compte de la « coulée narrative » du spectacle, de son écriture complexe bouclée sur elle-même, « duelle » dès l'origine. En effet, l'auteur Clarisse NICOÏDSKI avait constitué sa fiction par l'écriture de deux monologues autonomes, avant de les tresser ensemble lors d'une seconde phase d'écriture. Au milieu des répétitions, Daniel avait d'ailleurs demandé à chaque comédien de jouer une fois toute sa partition textuelle en continuité, son partenaire étant assis dans la salle. Puis d'inverser les rôles, pour faire l'expérience d'une appréhension complémentaire et enrichissante du texte et de son jeu interprétatif. Texte monté par Daniel dans un souci de **fidélité** exemplaire[738], et dont le signifié renvoyait invariablement aux thèmes de l'enfermement, de l'enfance massacrée, de l'amour devenu impossible, de l'univers concentrationnaire des pensées et de la folie, sans issue de secours.

D'où un découpage audiovisuel créé dans la pratique du suivi des répétitions qui reprenait souvent les mêmes cadrages, au diapason d'une mise en scène qui redoublait les mêmes gestes, les mêmes positions de jeu, les mêmes terreurs... D'où des plans qui suivaient souvent les acteurs de manière tout à la fois « économe » et « sensuelle ».

Econome car c'est de la simplicité que naît toujours la plus grande efficacité, l'impact potentiel le plus fort. Evidemment pas la simplicité paresseuse qui traduit un manque de créativité, mais celle qui se dégage à l'issue de l'examen conscient de solutions complexes, ou bien encore celle qui s'impose immédiatement « telle quelle », parfaite dans sa spontanéité, sous-tendue par un travail inconscient considérable susceptible de mettre en jeu toute la personnalité consciente et inconsciente depuis l'enfance jusqu'à l'age adulte, au sein des schémas récurrents de l'activité sensori-motrice.

Sensuelle car il s'agissait de rendre compte du jeu complexe des forces aiguës de désirs, de peurs, d'inhibitions qui polarisaient tout le spectacle de manière supportable par le spectateur,

737 C'est un problème que connaissent bien les réalisateurs de captations télévisuelles dans l'utilisation des techniques de caméras « divergées ». La préparation enactive du tournage apporte une solution harmonieuse, qui réunit le corps et l'intellect dans l'élaboration collective d'une *trace* convaincante de l'événement filmé.

738 Contrairement on le sait aux textes dit « classiques » où il s'autorise souvent avec bonheur toutes les libertés de création.

en en modulant la violence dans le sillage du travail de mise en scène théâtrale. En la transposant par des panoramiques « coulés », « enveloppants », parfois même « aériens », au plus près des visages.

Le montage, tout comme le tournage, devait découler d'un « découpage intérieur », accordé avec les strates sémantiques en œuvre dans le spectacle, et apte à percuter le cœur de chaque spectateur cognitif à venir, placé en état de co-résonance somato-émotionnelle plus ou moins profonde. Nécessité pour le réalisateur d'une écoute perceptive, minutieuse, ouverte, confiante, des oscillations rythmiques, énergétiques, vibratoires, du jeu des acteurs dans le choix de lignes mélodiques. Travail d'harmonisation mouvante pour recomposer une « super-représentation virtuelle » à laquelle n'aura probablement jamais assisté aucun spectateur...

En effet, tout comme dans *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham* ou *Titus Andronicus*[739] il était physiquement et mentalement impossible pour les comédiens - sauf « état de grâce » prolongé et rarissime[740] - d'assurer l'intégralité de la représentation dans un état de jeu exceptionnel. Chacun avait ses rythmes propres, à écouter, à savourer, à laisser descendre et agir en soi... de même de leurs interactions qui composaient des singularités toujours légèrement différentes et auxquelles chacun pouvait être plus ou moins sensible selon son fonctionnement cognitif.

En l'absence de bande-son musicale, le montage était grandement facilité, les possibilités théoriques de coupes et de raccords étant démultipliées. Point à l'infini évidemment, chaque « prise/filage » étant unique, il suffisait par exemple de légères différences de jeu (dans le timing du spectacle, ou carrément dans l'expression physique : tel geste de main plus ample un jour que le précédent, effectué un jour en pleine lumière, et le lendemain dix centimètres à droite dans la semi-pénombre, telle phrase prononcée dans un climat incompatible avec celui du lendemain au même endroit, etc.) pour risquer de contrarier n'importe quel raccord.

Les flux des caméras ayant été divergés[741] en alternance grâce au prêt d'un magnétoscope par le CRRAV, il fut possible de procéder à certaines corrections très précises de commutation sur

739 Cf. chapitre 4.

740 Il ne m'a jamais été donné d'en partager un sur la durée totale d'un spectacle, dès lors que j'avais eu accès à d'autres représentations avec ces mêmes comédiens. Ma « super-représentation cognitive » était toujours composée d'un bout de celle-ci, puis de celle-là, puis de telle autre, et ainsi de suite. Ce qui ne m'empêchait pas, globalement, de préférer la représentation de tel jour par rapport à tous les autres.

741 C'est-à-dire enregistrés dans la durée parallèlement à la *trace* prémixée en direct via le pupitre de commutation.

des effets de mise en scène qui s'enchaînaient très rapidement. Il convient de remarquer que du fait des multiples prises de vues effectuées par les cadreurs durant les répétitions, ces derniers possédaient une expérience enactivement vécue du spectacle qui leur a permis de passer rapidement d'un personnage à l'autre avec aisance, en anticipant la mise au point ou en passant d'un cadrage à l'autre.

Il y avait dans le flux continu de leurs images proposées à mes choix de commutation sur les moniteurs de contrôle des caméras très peu des « déchets » (flous, décadrages, erreurs ou retard de suivi) habituels dans tout enregistrement de spectacle vivant asservi à la temporalité théâtrale.

Vint alors au printemps 1994 le moment d'une journée de mixage au CRRAV, qui consistait d'abord à réintroduire et « caler » les effets sonores du spectacle copiés sur bande DAT, d'autre part à égaliser les niveaux sonores, notamment en compressant légèrement les voix pour permettre une exploitation télévisuelle ou une diffusion en cassettes.

La « perte » liée à notre dispositif de montage[742] de « l'image stéréophonique » enregistrée a été un appauvrissement accepté. La transposition audiovisuelle du spectacle en sort légèrement amoindrie, même si le téléspectateur ne peut s'en apercevoir aisément, à moins de disposer d'une bonne chaîne hifi couplée à son téléviseur. Je n'apprécie guère par ailleurs la compression audio pour rentrer dans une plage dynamique acceptable par n'importe quel téléviseur monophonique à la bande passante limitée. Ce processus est apparemment transparent, mais il uniformise parfois à l'excès la continuité sonore.

3.3.3.10. Diffusion

Plusieurs projections eurent lieu sur grand écran ; je reçus une dizaine de remarques de spectateurs qui avaient déjà vu le spectacle[743] et de professionnels de l'équipe du théâtre. Celles-ci allaient toutes dans le même sens : à savoir que la diffusion du « film du spectacle », tout en restant très fidèle à ce dernier, « ajoutait » des informations, montrait des détails « jamais vus » et permettait une approche intuitive « différente ». Notamment par les

742 Aujourd'hui, avec n'importe quel logiciel de montage professionnel, il est possible de disposer d'un nombre de pistes sonores illimité.

743 Je n'ai pas eu connaissance de l'avis d'adhérents de l'association *Image & métaphores,* n'ayant pas fait l'expérience enactivement vécue du spectacle, et susceptibles d'emprunter ce document. Un de mes amis n'a pas apprécié, mais étant « allergique » au travail théâtral de Daniel MESGUICH, cette appréciation ne peut être neutre.

expressions des regards, le souffle perceptible des acteurs et l'exacerbation des tensions en jeu entre des personnages que les caméras ne lâchaient pas une seconde. De la perte de « *l 'impression charnelle de l'ensemble* » au gain de la « *dégustation du détail* » pour paraphraser Jean-Louis BARRAULT [744].

J'étais donc heureux d'être apparemment parvenu à concilier la **fidélité** d'une trace d'archive, qui présentait une transposition exhaustive de la scénographie et des rapports de jeu, et une induction somato-émotionnelle du spectateur cognitif de type cinématographique, cela via un long travail concret de recréation de l'espace-temps audiovisuel (pourtant toujours asservi à la temporalité théâtrale). J'avais donc atteint globalement l'un des buts que je m'étais fixé à l'origine du projet[745]. Une exploitation commerciale en cassette a été envisagée, mais elle nécessitait de résoudre le problème épineux des droits musicaux. *Ann Boleyn* comportait des extraits de 9 oeuvres différentes par des auteurs ou des interprètes renommées (Jordi SAVALL, Olivier MESSIAEN, Michaël LEVINAS, etc..., ainsi que trois extraits de la bande sonore du film *Dracula* de Francis Ford COPPOLA). Daniel a proposé que l'on commercialise la cassette sans la bande-son, mais j'étais contre cette idée : la pièce devenant alors trop « dure », à la limite du supportable, et la simulation de captation « infidèle ».

Les répétitions d'*Ann Boleyn* n'ont à ce jour toujours pas été exploitées. Nous souhaitions Daniel et moi une réalisation multimédia interactive et une déclinaison audiovisuelle de ces images de travail. Le Directeur audiovisuel du CNED Christian DEPAY et l'auteur-réalisateur Claude HUSSON étaient très intéressés en 1995 par l'idée d'un cédérom, mais il n'y avait pas de débouché commercial envisageable, contrairement à *Bérénice,* pièce alors inscrite au programme scolaire. Quant à moi, les restrictions budgétaires de l'été 1995 ont relégué ce long travail de montage aux oubliettes. Je ne désespère pas de voir ce projet repris un jour ou l'autre dans le cadre de la recherche universitaire, tant il est à mon sens susceptible de générer des documents précieux et de qualité pour une meilleure compréhension du processus communicationnel de la « fabrication du théâtre ».

744 « *Une confidence tirée à 15 millions d'exemplaires* » article publié in : « *Télévision, dramaturgie nouvelle* », Cahiers Renaud-Barrault N°47-48, Julliard, Paris, 1964 in : *Théâtre et télévision* , Dossiers de l'audiovisuel N°49, Op.Cit. Page 48.

745 Dans le même temps, et comme pour la plupart des films, c'est sur grand écran que la captation d'*Ann Boleyn* prend toute sa mesure. Sur un écran télévisuel « lilliputien » de moins de 80 cm de diagonale, les pertes sont considérables. ".

3.3.4. La recréation (qu'on ne connaîtra jamais)

En 1993, Daniel MESGUICH avait « passé commande » d'un texte de théâtre à l'écrivain Hélène CIXOUS[746]. Celle-ci lui avait offert un texte magnifique, tout à la fois spectaculaire et très sensible autour des *Niebelungen*, cet récit mythique et guerrier « sans revenants » : « *tous sont partis, aucun n'est revenu. Alors, qui aura raconté cette histoire ? Qui l'aurait raconté ?*»[747]. La pièce mettait en scène la légende scandinave de Siegfried et de Brunehilde, amants victimes des ruses de Hagen. Coproduit par le Théâtre de la Ville à Paris, *l'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* devait se jouer à Paris du 6 au 28 mai 1994, avant d'être repris à Lille du 4 au 18 juin de la même année. Daniel avait légèrement « bâclé » la mise en scène du *Bal Masqué* de VERDI à l'Opéra de Lille quelques mois auparavant, ses pensées étant toutes orientées vers *l'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*[748], mise en scène où il était bien décidé à donner tout le meilleur de lui-même, dans la filiation de son travail titanesque sur la *Tétralogie* six ans plus tôt à l'Opéra de Nice puis à Paris.

Pour ce spectacle ambitieux de 4 heures et 17 acteurs - pour lequel je venais au moins une fois par semaine assister aux répétitions à Paris - je souhaitais tenter un nouveau protocole d'enregistrement. Il s'agissait d'abord de réaliser d'indispensables répétitions vidéos par l'enregistrement de représentations publiques. Cela à travers un dispositif d'enregistrement léger à 2 caméras avec mixage direct, avec l'objectif d'élaborer un découpage dans un va-et-vient constant entre concret et abstrait, entre pensée et action, suivant en cela le principe de tournage mis en œuvre lors de *Titus Andronicus* et de *Flandrin, acteur.*

A partir de l'expérience accumulée par l'équipe, et de la prise en compte de la réalité enactivement vécue de la représentation *in vivo* dans la construction du découpage, et à partir de ce moment-là seulement, « monter en puissance » sous la forme d'une recréation du spectacle.

J'envisageai le principe d'une fragmentation de l'écran épisodique utile lors des actions éclatées aux quatre coins de la scène. Aurait été ainsi permis, outre le montage séquentiel

746 Née en 1937 en Algérie, cet auteur de renommée mondiale, professeur à l'université de Paris VIII et enseignante aux Etats-Unis, avait déjà publié entre 1967 et 1994 une quarantaine de fictions et d'essais, ainsi qu'une dizaine de pièces de théâtre. Elle écrit régulièrement pour le Théâtre du Soleil. Daniel « jubilait » enthousiaste : « *Hélène Cixous a écrit pour moi une des plus belles pièces du siècle, et je pèse mes mots* » (*Actualité Juive Hebdo*, 18/03/1993).

747 Note de présentation d'Hélène CIXOUS dans le dossier de presse du spectacle.

748 Ce texte d'Hélène CIXOUS - surtout dans son apothéose finale- offrait selon moi la possibilité à Daniel de « s'ouvrir » à cette « communion des cœurs » dont parle Ariane MNOUCHKINE à propos du théâtre.

classique des plans, un montage parallèle « dans le plan » de différentes prises de vues simultanées selon des cadres et des axes verticaux et horizontaux soigneusement coordonnés (en jouant en particulier des oppositions plongées/contre-plongées pour « creuser l'espace » de la représentation visuelle).

Un avant-projet de « soirée thématique » d'une trentaine de pages intitulé *Un autre théâtre*[749] fut remis à Arte dont les responsables semblèrent intéressés, du fait semble-t-il de la présence d'Hélène CIXOUS dans le projet. Notamment Pierre-André BOUTANG que je rencontrai lors du Festival International du Film de Cannes 1994, Gabrielle BABIN-GUGENHEIM avec laquelle je m'entretins à deux reprises au téléphone et Jérôme CLEMENT en contact direct avec Daniel. Tous trois devaient voir le spectacle tout au début de son exploitation parisienne et se prononcer définitivement à ce moment.

Deux semaines après la première parisienne, il ne me fut plus possible de joindre personne sur la chaîne culturelle. J'appris ultérieurement par une amie travaillant à Arte que le spectacle mis en scène par Daniel MESGUICH avait été jugé trop long[750]. Il n'y eut aucun appel téléphonique ni aucune lettre pour nous en informer.

749 « Simulation » rédactionnelle sur laquelle j'avais passé plus de 15 jours à temps complet, aidé en particulier par le Conseiller littéraire du théâtre Christophe DESHOULIERES, et dans une moindre mesure par le réalisateur-producteur parisien François ROUSSILLON.

750 « Promis » par Daniel MESGUICH au Directeur du Théâtre de la Ville Gérard VIOLETTE sur une durée de 3 heures maximum avant les répétitions, il en fit 4 à l'arrivée en représentation. Ce dépassement contraria et le second nommé et l'exploitation publique du spectacle : finissant après le dernier métro, des spectateurs annulèrent leur réservation ou quittèrent la salle avant la fin, provoquant une baisse d'attention des plus regrettables. Daniel regretta par la suite de n'avoir pas osé « couper » dans le texte d'Hélène CIXOUS. D'autre part, ayant à répéter 4 heures au lieu de 3 sur une période non extensible, la mise en scène était loin d'être finalisée lors de la Première du spectacle : une des scènes clés de la fin du spectacle - *Finale* - n'ayant par exemple été répétée que l'avant-veille pour la première fois (« scène des Très-Hauts » nécessitant des accessoires longs à fabriquer). Ces incidents de parcours fut préjudiciable car le spectacle comportait quelques séquences « extraordinaires ». Il aurait incontestablement mérité d'être enregistré pour être ensuite diffusé dans un format de 3 heures avec quelques ellipses judicieuses. Ma déception était grande. Elle contribua à ma décision de confier la responsabilité de la captation d'archives du spectacle à Christophe SAUVET qui s'acquitta de sa tâche correctement (preuve qu'il avait lui-même énormément appris en deux ans de pratique intensive).

3.3.5. *Bérénice*

> P.B. - *L'écriture de RACINE mène à une sorte d'infini intérieur...*
> D.M. - *Oui, tout à fait... Mais justement, il s'agit de l'intérieur infini, c'est-à-dire qu'il s'agit d'aller très loin dans le proche, dans le présent, dans le cœur du présent*[751].

3.3.5.1. Champ contextuel de l'enregistrement des répétitions et du spectacle

L'expérience de l'enregistrement de l'*Intégrale* des répétitions d'*Ann Boleyn* devait en principe rester unique. Au printemps 1994, tout le monde savait officieusement que Daniel MESGUICH était reconduit dans ses fonctions de Directeur par le Ministère de la Culture avec cette fois-ci les pleins pouvoirs à compter du 1er janvier 1995. André GUITTIER quant à lui étant nommé à cette date co-directeur d'une structure théâtrale subventionnée plus petite à Lyon. Ainsi s'achevaient deux ans de guerre interne particulièrement éprouvante. Tout laissait supposer que le second mandat de direction permettrait l'assise et le développement du pôle vidéo que je souhaitais depuis longtemps, conformément aux engagements de Daniel.

J'avais lancé l'idée en l'air à ce dernier que ce pourrait être intéressant de renouveler l'expérience d'*Ann Boleyn* sur *Bérénice* de Jean RACINE. André GUITTIER, qui tenait les cordons de la bourse du théâtre, m'annonça à ma grande surprise pour une raison qui m'est demeurée étrangère que je disposais de 70 000 F de budget supplémentaire. Daniel fut immédiatement d'accord, malgré les réticences de son épouse qui souhaitait un enregistrement des répétitions plus limité.

Voici donc que je disposais des moyens nécessaires pour filmer à nouveau « l'intégrale » des répétitions d'un spectacle du 3 octobre au 24 novembre 1994. Je ne me rendis alors pas compte qu'il aurait été plus judicieux de profiter de cette occasion unique pour « consolider » les acquis de mon travail, en cherchant notamment par tous les moyens une coproduction auprès d'une chaîne nationale. Cela afin de réaliser dans les normes une recréation ambitieuse de *Bérénice* avec une équipe 100 % professionnelle.

751 « *Daniel MESGUICH : l'alexandrin est un rêve de la langue...* » (propos recueillis par Pascal Bouchez), in : *(La Métaphore) Revue,* n°3, printemps 1995, page 231.

Au lieu de cela, je m'engageais de nouveau dans un processus périlleux[752]. *Bérénice* devant être joué dans la grande salle de (la Métaphore) par 6 comédiens, il s'agissait cette fois-ci de filmer un espace scénique de jeu plus de cinq fois supérieur à celui de la petite salle.

André GUITTIER sur le départ me proposa également l'acquisition du matériel vidéo complémentaire que je réclamais depuis deux ans. Je « m'auto-limitais » au strict minimum dont j'avais besoin pour *Bérénice*, soit essentiellement une caméra sans ses accessoires studio et sans son bloc magnétoscope (nécessaire pour la convertir en configuration camescope)[753].

Je fis d'abord aménager l'éclairage de l'espace de jeu pour obtenir une lumière uniforme et repeindre en noir les murs blancs de la grande salle de répétitions afin que se détachent bien les visages dans un espace plus « fermé ». Un grand renfoncement extérieur fut aménagé pour que la régie vidéo puisse trouver une place confortable, quoique sans vue directe sur la salle de répétitions. Deux jeunes cadreurs furent engagés, dont Lydie DREYER qui m'avait donné toute satisfaction comme stagiaire sur *Titus Andronicus* et un jeune homme tout frais diplômé du BTS Image et Son de Condé sur l'Escaut, Alexis CORTAL.

Il manquait un troisième cadreur pour utiliser la nouvelle caméra : l'épouse du directeur, Dany MESGUICH, alors assistante de direction au théâtre et première Présidente de l'association *Image & métaphores* obtint de l'association *La Flasen* le détachement à (La Métaphore) d'un premier objecteur de conscience, Sébastien LEDENTU choisi par mes soins. Christophe SAUVET fut affecté une nouvelle fois au script et à la technique.

3.3.5.2. Déphasages en série

> *Titus a beau rester Romain, il est le seul de son parti, tous les spectateurs ont épousé Bérénice.*
> Jean-Jacques Rousseau

752 J'avais aussi le projet, conduit en tant que co-réalisateur et monteur par un ancien stagiaire sur *Ann Boleyn* Gérald DUMONT, d'élaborer en léger différé d'une journée, « à la volée », des « condensés » de 50 minutes à 120 minutes des répétitions journalières. Ceux-ci pouvant être ultérieurement « recalibrés » pour diffusion. Au bout de quelques jours, nous avons stoppé l'expérience, du fait de la déception induite à nos yeux par le contenu des répétitions.

753 J'avais prévu de reporter les 250 000 F environ de matériel restant encore à acquérir (camescope BétacamSP, banc de duplication VHS 6 machines professionnel, second enregistreur Bétacam SP pour travailler en « 2 équipes », etc.) sur l'année 1995, conformément au budget préalablement déterminé.

Dès les premiers jours des répétitions, il s'est produit un élément « *subjectif* » totalement imprévu : je ne suis pas parvenu à « m'impliquer » dans ce projet. Pour la première fois depuis 1983, je me sentais mal à l'aise dans l'écoute active du travail des répétitions avec Daniel. Il m'apparaissait souvent tellement « laborieux », du fait à mon sens d'une phénoménale « erreur de casting ». En effet, le rôle de *Bérénice* qui porte toute la tragédie sur ses épaules était tenu par Sandy BOIZARD, une jeune actrice non dénuée de talent[754] issue de la promotion de 1994 du Conservatoire Supérieur National d'Art Dramatique de Paris. Elle venait de passer un an dans la classe d'interprétation de Daniel. Il la connaissait donc très bien, d'autant qu'il lui avait déjà fait travailler longuement la scène centrale (acte IV scène 5) de *Bérénice,* présentée lors des « Journées de juin 1994 »[755] du Conservatoire. Et pourtant, au fil des répétitions de la pièce toute entière à Lille, son jeu me semblait d'une grande platitude, certes progressivement enrichi de toutes les indications subtiles de jeu du metteur en scène, mais si « extérieur », si « superficiel », si « plaqué »...[756] De fait, Sandy ne parvenait pas à comprendre les intentions de Daniel. Elle ne pouvait même pas se reposer sur son « double scénique/suivante » jouée avec une intensité prometteuse, doublée d'une relative inexpérience tout à fait naturelle, par la fille de Daniel, Sarah MESGUICH, qui faisait là ses vrais débuts sur scène dans le rôle de Phénice[757]. Et je me rappelais d'une étonnante *Bérénice,* composée par une Clotilde DEBAYSER à l'immense talent, dans la classe d'interprétation de MESGUICH pour les « Journées de juin 1985 »[758] du Conservatoire. La comparaison était éminemment cruelle.

Je ne comprenais pas : Daniel avait pourtant signé deux ans auparavant dans la petite salle de (La Métaphore) un *Andromaque* magnifiquement racinien où, à la subtilité et à la beauté de la mise en scène répondait celle d'une parfaite diction des alexandrins, à travers le jeu inspiré, profond et aérien, de jeunes acteurs tels Jean-Damien BARBIN, Luce MOUCHEL, Laurent NATRELLA, ou encore Emile ABOSSOLO-M'BO.

754 Je ne l'ai pas vu jouer d'autres rôles. Je suppose évidemment qu'elle pouvait s'y montrer à son avantage.

755 Travaux de fin d'année présentés aux professionnels sous forme de spectacle de 2 à 3 heures.

756 La Première, puis l'exploitation de *Bérénice* à Lille puis en tournée nationale, seront néanmoins des succès (cf. annexes), avant tout dû à l'intelligence raffinée de la mise en scène, au travail sur la rythmique des alexandrins, et à la direction d'acteurs « technique », mais si loin me semblait-il des intentions de départ de Daniel MESGUICH.

757 Elle était déjà sur scène à l'âge de 6 ans dans un petit rôle d'un spectacle parisien de son père.

758 « *Toute fragile et démunie en Bérénice ou Lady Anne, Clotilde Debayser impose une féminité sobre et mystérieuse* ». F.PASCAUD, « Les Journées du Conservatoire », *Télérama* n°1850 du 26/06/1985. Daniel avait d'ailleurs demandé à Clotilde de se joindre à la troupe d'acteurs de la première saison de (La Métaphore). Celle-ci, qui respecte toujours un équilibre raisonnable entre vie professionnelle et vie familiale, n'avait pas donné suite à cette proposition.

Daniel rencontrait également pour monter *Bérénice* des « difficultés de communication » persistantes avec un autre jeune comédien issue de l'école dynamique et créative de Pierre DEBAUCHE à Agen, Didier KERSTEN[759]. Celui-ci, bon acteur, créatif et enthousiaste, jouait Paulin de manière « entière », loin de la « fêlure dans la présence » souhaitée par le metteur en scène. Didier ne comprenait pas grand chose aux indications de MESGUICH. Certes, ce n'était pas la première fois que Daniel se retrouvait dans la posture de l'« incompris ». Ce n'était pas la première fois qu'il éprouvait des difficultés à communiquer à ses acteurs ce qu'il souhaitait[760], surtout lorsque les présupposés sont constitués en partie de concepts philosophiques. Comme tout metteur en scène, il lui faut alors décaler, transposer, tenter plusieurs encodages différents de ses idées[761]. Il le faisait très habilement, mais cela n'était pas suffisant. Evidemment, et cela fait partie du jeu, le travail des répétitions autorise toutes les erreurs, toutes les impasses et « pannes » provisoires, pourvu que l'on soit à même de les dépasser *ensemble.* Ce qui n'était hélas pas le cas cette fois-ci. Il manquait quelque chose, et ce « quelque chose » soudain, me « sautait à la figure ».

De surcroît, contrairement à « l'action » concentrée des répétitions d'*Ann Boleyn* qui entretenait un véritable suspense, celle des répétitions de *Bérénice* était hachée et d'un intérêt particulièrement inégal[762]. Le travail de la versification notamment prenait du temps. Il était de surcroît particulièrement laborieux avec certains jeunes acteurs qui n'y étaient pas préparés. D'autant que Daniel avait fixé la barre très haut, et qu'il souhaitait, c'est tout à son honneur, une diction absolument parfaite des alexandrins.

J'étais effondré, même si c'était une émotion que je ne pouvais partager avec personne au théâtre et que j'ai gardé pour moi. J'ai souhaité tout arrêter. Le projet audiovisuel d'enregistrement des répétitions me semblait en effet perdre subitement l'essentiel de son

759 Aujourd'hui, Didier KERSTEN est également devenu metteur en scène de théâtre et d'opéra.

760 C'est-à-dire avant tout le champ très précis dans lequel il souhaite voir la créativité de l'acteur se développer et le surprendre.

761 Daniel n'utilise guère différents canaux pour cela. Il fait majoritairement confiance au seul canal de la parole. C'est là l'un de ses points forts et l'une de ses faiblesses dans son travail, toujours « extérieur », sur le corps. « Corps que l'on a » comme « objet à dominer » et non « corps que l'on est », à « écouter » pour mieux comprendre, accepter, et travailler dans une démarche tout aussi exigeante mais plus équilibrée et harmonieuse.

762 Celui-ci ne se retrouve pas sur les 2 « *Leçons de théâtre* » consacrées à *Bérénice* et sur le cédérom réalisé par Claude HUSSON : les extraits ont été soigneusement choisi parmi les meilleurs moments de travail. Pour montrer sur 26 minutes l'évolution en strates successives de la construction de la scène 5 de l'acte IV dans la première cassette, j'ai utilisé 2 % seulement des images et sons consacrés à cette scène. À partir des 98 % restants, il aurait été tout aussi possible de bâtir un 26 minutes sur les incompréhensions profondes dans une relation artistique. Je me suis ainsi retrouvé « piégé », devant travaillant pendant deux saisons sur des images que je ne parvenais pas à aimer.

intérêt. D'autant que le dispositif vidéo à trois caméras se révélait aussi dans la pratique très juste pour effectuer un travail aussi précis que sur *Ann Boleyn*. Le volume de l'espace de jeu scénique aurait rendu nécessaire l'adjonction de deux caméras et de quatre micros supplémentaires.

Alors que faire ? Renoncer en disant la vérité à Daniel m'était impossible vu la relation paradoxale que j'entretenais alors avec lui. Ne plus filmer que quelques scènes comme me l'avait demandé dès le début du projet l'épouse du metteur en scène ? Cette dernière solution, la plus raisonnable, avait ma préférence. Mais il y avait un obstacle de taille : Daniel voulait être totalement libre de répéter telle scène ou telle autre à tel moment selon son bon plaisir. Nous en avions parlé à plusieurs reprises depuis l'enregistrement d'un certain nombre de répétitions de *La Seconde surprise de l'amour* en 1991. La réponse était invariablement la même. Il était absolument hors de question qu'il se plie à quelques règles simples de planning en fonction de la vidéo. Il devenait donc de fait impossible de filmer telle scène, par exemple la scène 5 de l'acte IV entre Titus et Bérénice à intervalles réguliers. L'équipe aurait dû être pour ce faire tout le temps sur le qui-vive[763].

D'autre part, comme les deux cadreurs avaient déjà signé leur contrat pour deux mois de travail et que les cassettes BétacamSP étaient déjà toutes achetées, il ne coûtait donc plus rien de continuer jusqu'au bout. Sinon deux mois à plus de 400 heures de travail mensuelles pour Christophe SAUVET et moi-même mais cela n'avait toujours pas d'importance[764].

Nous avons donc continué. Deux caméras suivaient les acteurs dans leurs déplacements. La troisième dans le seul renfoncement disponible en fond de salle, dans le dos des acteurs, cadrait Daniel de face en permanence, en plan taille, rapproché ou en gros plan. L'écran se voyait scindé en deux parties horizontales à certains moments, en trucage direct, pour présenter simultanément observateur et observé, acteur et metteur en scène dans leurs actes de communication multi-directionnels.

763 C'est ce qui s'est passé en 1986 pour l'enregistrement des répétitions de scènes (nécessaires en particulier pour le projet de cédérom du CNED) bien précises de *Hamlet*. Ce fut toujours à nous de nous adapter, un assistant à la mise en scène venant nous dire que Daniel commençait à répéter telle scène, ou « projetait de » répéter telle autre quelques heures plus tard. Le matériel était en place, il fallait réagir au quart de tour. J'ai encore essayé d'obtenir de Daniel, et pour des questions de logistique et de personnel, un planning même vague pour les répétitions successives des scènes qui m'intéressaient. Cela s'est révélé impossible. Il faut dire que MESGUICH alternait du matin au soir les répétitions de deux gros spectacles (*Hamlet* et *Dom Juan*), et qu'il avait déjà un nombre considérable de contraintes à gérer.

764 À l'époque, j'étais au contraire « fier » de ma capacité de travail, laquelle, à cette période précise, égalait ou dépassait celle de Daniel.

Je confiais cependant la plupart du temps la réalisation des traces des répétitions à Christophe SAUVET, préférant fuir la réalité de la situation présente, et de nécessaires remises en question que je n'étais pas encore du tout prêt à entendre. Dans mon bureau, je commençais à réfléchir sur la « recréation » audiovisuelle du spectacle, ainsi que sur les nouvelles orientations du pôle vidéo du théâtre décidées avec Daniel MESGUICH et son nouvel administrateur Patrice BARRET[765] pour 1995, sur la base du budget annuel promis d'un million de francs[766].

Il y eut un certain nombre de répétitions de *Bérénice* ouvertes à un public scolaire, les répétitions « publiques » donnant l'impression d'un metteur en scène confiant et sûr de lui, tout comme les comédiens « jouant » leurs propres rôles de comédiens travaillant un rôle. Acteurs qui n'aspiraient en réalité, comme ils ne le cachaient d'ailleurs pas en privé, qu'à une chose : se retrouver dans l'intimité de la répétition pour « travailler vraiment ». Pour oser des propositions de jeu, toujours fragiles, sans regard critique. Contrairement à Daniel qui, lui, a toujours adoré sentir des regards « admiratifs » braqués sur lui pour travailler[767].

C'est pourtant dans cette période d'interrogations et de doutes que je pris conscience précisément des limites de la « pensée » de Daniel MESGUICH en tant que metteur en scène : sa direction d'acteur était (presque) toujours aussi intelligente, brillante, subtile, inventive, patiente, expérimentée, et agréable à suivre, mais j'y déchiffrais à présent un élément qui m'avait jusqu'alors échappé : son impossibilité concrète, à ce moment là précis, d'une véritable « ouverture à l'autre »[768].

Cette impression pénible et décevante tranchait avec le climat des répétitions d'*Ann Bolyen* un an plus tôt, celui-ci ayant été caractérisé de l'avis général de l'équipe par une osmose rare entre le metteur en scène et ses deux acteurs, induite notamment par la générosité de l'acteur Michel BAUMANN, et l'ouverture communicative de Sandy OUVRIER prête à mettre en jeu ses « blessures » les plus intimes[769]. Daniel pouvait alors « s'ouvrir » à de multiples reprises en toute confiance, comme les traces vidéo le démontrent indiscutablement.

765 Lequel s'apprêtait à entrer en fonction au 1er janvier 1995, et qui effectuait en conséquence quelques visites pour prendre connaissance de tous les dossiers à venir.

766 Revu à la baisse à 750 000 F en mars 1995, puis amputé de moitié durant l'été de la même année. Cf. chapitre 2.

767 Ce désir ayant d'un autre côté l'immense mérite de permettre à une multitude d'élèves de découvrir le travail théâtral, et même pour la plupart d'entre eux de rentrer dans un théâtre *pour la première fois*.

768 Alors même qu'il se réclame toujours de ce rapport à « l'Autre » dans ses propos et dans ses écrits (cf. *L'éternel éphémère*), dans la « filiation » de LÉVINAS, DERRIDA, OUAKNIN, etc.

C'est à ce moment-là que je compris vraiment pourquoi Daniel MESGUICH ne faisait pas l'unanimité autour de son indéniable talent, et également pourquoi il n'était pas le très grand metteur en scène « total » que je m'étais longtemps figuré, malgré sa pensée hors du commun et son amour réel du Théâtre, lesquels lui permettaient de réaliser souvent d'authentiques chef-d'œuvres. Il lui manquait, me semblait-il, l'humilité et l'accès vers une réalité profonde dans la relation humaine, par exemple l'humanité et la force généreuse d'un Robert HOSSEIN, d'un Didier-Georges GABILY, ou d'un Pierre DEBAUCHE... Qu'il compensait, il est vrai, par bien d'autres qualités intellectuelles rares.

Durant les répétitions de *Bérénice*, et dans sa demande d'un travail sur « l'impensable », Daniel MESGUICH se « livrait » heureusement par intermittences, notamment dans le travail sur les personnages masculins. Le rôle de Titus était joué avec une sobriété élégante par son « alter-égo » du moment Laurent NATRELLA[770], celui d'Antiochus avec sensibilité par Hervé FURIC, celui d'Arsace avec fougue par Benoît GUIBERT, et celui de Paulin avec panache par Didier KERSTEN.

En dépit du semi-échec qu'il vivait dans sa relation artistique avec Sandy BOIZARD, sur la défensive donc malgré des apparences toujours très brillantes, il restait néanmoins maître absolu d'une organisation de l'espace scénique virtuose, et du remarquable travail d'orfèvre effectué avec ses comédiens sur chaque alexandrin[771] : *« On peut, peut-être, dire que l'alexandrin est une sorte de rêve de la langue... L'alexandrin, parce qu'il est codé, parce qu'il a des règles très précises, ouvre sur une infinité de possibilités... C'est quelque chose comme « condensations et déplacements » : le resserrement, la compression par la contrainte prosodique produit de l'échappement, des glissements...* [...] *L'attention qu'on peut porter aux rythmes internes des vers conduit aussi à redécouvrir sans cesse que c'est la mort qui travaille le vers...* [...] *que la rupture menace, qu'à chaque instant la langue peut s'effondrer... C'est un ressort*

769 Au point que j'ai eu souvent l'impression de lire en filigrane de la relation artistique entre Daniel MESGUICH et l'actrice qu'il avait choisie, Sandy OUVRIER, soit l'amour « fusionnel » d'un fils pour sa mère tendrement aimée, soit celui filial d'un père particulièrement « gaga » de sa « fille prodige ».

770 Laurent NATRELLA, dès sa sortie du Conservatoire, fut l'acteur le plus « employé » à (La Métaphore) par Daniel MESGUICH jusqu'en 1995. Il fait aujourd'hui partie de la troupe de la Comédie Française.

771 Toujours « sous-tendu » par ses obsessions personnelles. Pour Peter BROOK, de manière beaucoup plus « neutre » « *un passage en vers doit se comprendre plutôt comme une formule comportant de nombreuses données, un code dans lequel chaque lettre a une fonction différente* » [BRO 77] BROOK P., *L'Espace vide, écrits sur le théâtre,* Éditions du Seuil, 1977, page 162.

« psychologique » plus fort me semble-t-il, que les sentiments supposés du « personnage » à tel moment de l'intrigue... »[772].

Il s'agissait notamment pour les comédiens de respecter la césure des deux hémistiches de 6 syllabes et la scansion des vers. Par exemple, Antiochus :

« *Arrêtons / un moment //*

3 3

la pom / pe de ces lieux »

2 4

Ce travail ingrat et fastidieux permit à la longue de resynchroniser l'équipe théâtrale, et aida considérablement Didier KERSTEN - dont la progression était rapide - et Sandy BOIZARD dans la construction sensible de leurs personnages respectifs. Je fus également en mesure de retrouver, quoique très partiellement, le plaisir des répétitions, goûtant à l'intelligence raffinée et ludique du travail d'élaboration de la mise en scène.

Lorsqu'il s'était agi de quitter la salle de répétitions pour « s'emparer » de l'espace réel de la grande salle, il y avait eu une difficulté des comédiens pour remplir le volume : décors presque inexistants, plancher en dalles noires réfléchissantes, salle immense[773]. C'était beaucoup pour une distribution très inégale de 6 comédiens[774]. Trop d'espace, pas assez d'énergie concentrée. Toute erreur, toute approximation était soulignée et amplifiée. Grâce à l'habileté et au talent scénique de Daniel, à son travail si exigeant sur la versification, à la cohésion approximative qui finit par être trouvée aux forceps, le résultat se révéla plus qu'honorable. Mais avec une distribution totalement homogène, que n'aurait-il pu être !

C'était déjà suffisant pour me remotiver dans l'élaboration d'un projet de recréation de *Bérénice* vraiment personnel, bien que dans la lignée des intentions de départ de la mise en scène de Daniel MESGUICH.

772 [MES 95] « *Daniel MESGUICH : l'alexandrin est un rêve de la langue...* », Op.cit., pages 223-236.

773 La salle de répétitions offrait un espace de jeu identique à celui de la scène de la grande salle, mais la partie « spectateurs » n'occupait que 3 mètres de profondeur.

774 Hervé FURIC dans le rôle d'Antiochus, Benoît GUIBERT dans celui d'Arsace, Laurent NATRELLA dans celui de Titus, n'avaient aucun mal à créer « l'espace de jeu ». C'était moins évident dans les longues scènes entre Bérénice et sa suivante Phénice.

3.3.5.3. Un rêve de Bérénice…

Chaque lettre est un monde, chaque mot est un univers.
Marc-Alain Ouaknin

Le déploiement de l'espace, le jeu du devenir, serait-il une fable, un récit, un mythe, un rêve que le monde se ferait à lui-même ? Edgar Morin[775]

Q. - Qui a inventé Le Diable ?
R. - Probablement un fainéant...
Maxime ardéchoise

Pour Daniel, et sur le thème racinien central de « l'impossibilité du bonheur », les personnages dans *Bérénice* étaient des « forces » en mouvement sans « incarnation » autonome, des formes qui s'agrégeaient provisoirement dans le « vide » (qui est le théâtre même) pour former des îles, des scènes, se détachant dans le « vide noir » du volume de la scène. « *Par exemple les draps de l'acte IV sont la métonymie d'un lit, le lit de la chambre de Titus... En réalité, c'est un seul drap, un drap infini... Il compose une sorte de lit interminable, distordu, mouvant comme il y a eu, n'est-ce pas des montres molles... Un lit qui entre dans un morceau de nuit, qui ressort, qui disparaît ailleurs dans le cosmos... Et puis le tissu lui-même, sa fluidité, sa liquidité, disent que le temps passe, que le temps coule : pendant ce temps là, « ça » passe, « ça » n'en finit pas de passer...* »[776] Quelques objets isolés dans ce décor mental, la mappemonde représentation du monde sur lequel règne Titus, lieu de son pouvoir fantasmé qui se confond avec l'univers infini, le sablier fondement de la tragédie illusoire sur un plancher miroir qui « redouble » symétriquement l'espace de jeu.

775 Edgar MORIN, *La Méthode* (t.3) *la connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, 1986, page 217.
776 « *Daniel MESGUICH : l'alexandrin est un rêve de la langue...* », Op.cit.

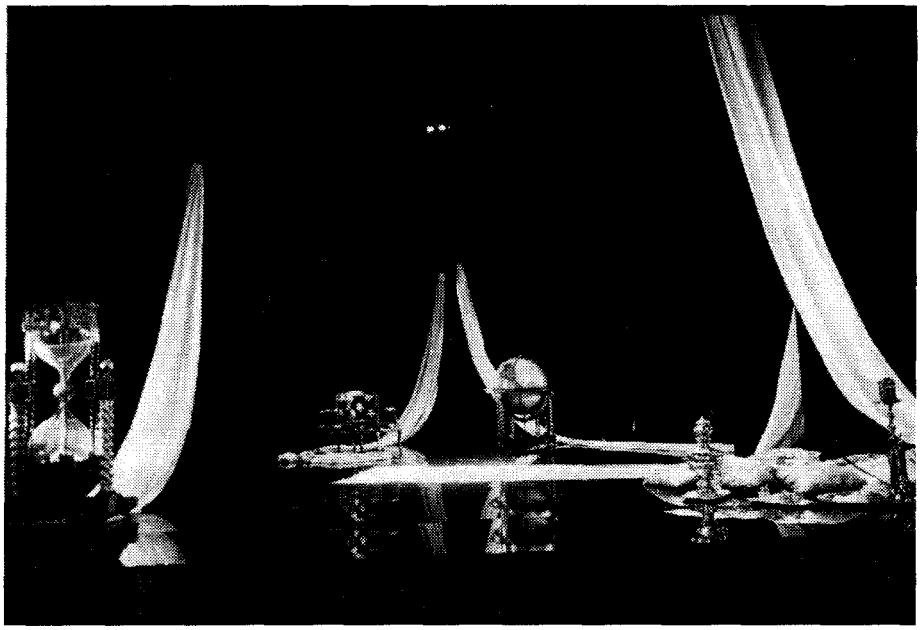


Illustration 24 : Le « décor mental » de Bérénice (acte IV scène 5)

Je voulais à l'époque pour la première fois « dépasser » la métaphysique de Daniel et pousser la recherche « plus loin » : lui suggérer que, peut-être, le « Néant », le « vide », ne sont pas seulement ce qui *fragmente, isole, glace*, mais aussi, qui sait, encore plus profondément, au delà ou en deçà, ce qui *réunit, relie, réchauffe...*

En partant des mêmes présupposés que lui, j'imaginais à mon tour les personnages dans « l'univers scénique » comme des astres soumis aux lois d'attraction de la gravitation universelle[777], à travers les nombreuses formes découvertes par les astro-physiciens : soleils, lunes, exo-planètes, quasars, pulsars, trous noirs[778]... Je voulais puiser mon inspiration dans la physique du XX^{ème} siècle : de l'équivalence masse-énergie au principe d'incertitude d'Heisenberg[779], des thèses de l'école de Copenhague (et de la dualité onde-particule)[780], de la très énigmatique « corrélation EPR »[781] qui induit les principes révolutionnaires, pourtant prévus par la théorie, de non-localité, de non-séparabilité et de non-causalité du réel, voire

777 La force gravitationnelle attire un objet vers un autre et augmente en proportion du produit des masses de ces objets et décroît en proportion inverse du carré de la distance qui les sépare

778 Suivant une démarche similaire à celle d'Alain FLEISHER dans sa recherche artistique, notamment photographique : *« Ce qui me semble extraordinaire à tenter d'* imaginer, *c'est un objet qui existe mais qui n'est pas visible parce qu'il retient sa propre image ».* Comme on le « voit » aussi de plus en plus *: « On peut penser à l'inverse à des images qui se seraient définitivement évadées de l'objet dont elles sont l'enveloppe visible... »* in : [PAÏ 88] PAÏNI Dominique, *Alain Fleischer, ou le monde regardé par les images (entretien avec Alain Fleischer par Marguerite Holveck)*, Éditions Carte Segrete, 1988, page 130.

779 Énoncé selon lequel la vitesse et la position d'une particule ne peuvent être mesurés simultanément avec précision, aussi perfectionné que soit l'instrument de mesure. C'est le flou quantique. Le principe d'incertitude s'applique aussi à l'énergie et à la durée de vie d'une particule.

même d'une tentative de recherche esthétique sur la « gravité quantique »[782] et sur « l'énergie du vide »[783]. En partant de l'hypothèse actuelle selon laquelle « *l'espace et le temps sont des formes de la matière, et ne peuvent être pensés comme préexistants à la matière : dans le déroulement de l'Univers en expansion, l'espace est engendré avec le temps, au long du temps, par ce qui advient à la matière* » [PAT 98][784].

Partir du point de vue de la Théorie « classique » de la Relativité Générale qui régit l'infiniment grand, et de la Mécanique Quantique qui régit de manière probabiliste l'infiniment petit, avec tous les « mirages du réel » à cette échelle microscopique[785] me semblait constituer une approche particulièrement stimulante de ce « drame cosmique » écrit par RACINE au 17ème siècle. Lequel ne se passe en réalité nulle part ailleurs que dans la conscience humaine, c'est-à-dire ici, maintenant, seconde après seconde[786]. Et qui n'a peut-être, en-deçà de toutes nos représentations mentales illusoires liées au temps, aucune existence intrinsèque... comme

780 Notamment le principe de complémentarité énoncé par le physicien danois Niels BOHR, selon lequel la matière et le rayonnement peuvent être à la fois onde et particule, ces deux *représentations* de la nature étant non pas opposées mais complémentaires l'une de l'autre. « *Bien que la lumière soit faite d'ondes, l'hypothèse des quanta de Planck nous dit que, d'une certaine manière, cette même lumière se comporte comme si elle était composée de particules : elle ne peut être émise ou absorbée que par paquets, par quanta. De même, le principe d'incertitude de Heisenberg laisse entendre que les particules se comportent à certains égards comme des ondes puisqu'elles n'ont pas de position définie mais sont « étalées » selon une certaine distribution de probabilité. La théorie de la mécanique quantique est fondée sur un genre entièrement nouveau de mathématiques qui ne décrivent plus le monde réel en termes de particules ou d'ondes ; ce ne sont que les observations du monde qui peuvent être décrites en ces termes* ». [HAW 89] HAWKING S., *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs,* Editions Flammarion, Paris, 1989, page 80.

781 Le paradoxe EPR, formulé en 1935, nommé d'après les initiales de ses trois auteurs EINSTEIN, PODOLSKY, ROSEN, et vérifié expérimentalement en 1982 par ASPECT et en 2002 par SUAREZ, prédit dans certaines conditions une corrélation instantanée entre particules éloignées, nonobstant les limites imposées par la vitesse de la lumière. Cf. chapitre 1 section 1.2.3.4.

782 La théorie de la gravité quantique, encore à bâtir en 2004, est celle qui unifierait les deux piliers incompatibles de la physique moderne : la mécanique quantique et la relativité générale.

783 « Énergie du vide » susceptible d'élucider l'énigme de la « masse manquante » de l'univers (90%), et de faire peut-être basculer la physique du XXIème siècle dans une nouvelle « révolution copernicienne ». Citant l'hypothèse du physicien E.P.TRYON rapportée par Jean HEIDMANN dans son livre *l'Odysée cosmique* (Éditions Denoël, 1986, page 108) « *l'univers, sans charge, sans rotation, sans énergie, pourrait provenir de rien, ce rien étant lui aussi sans charge, sans rotation, et sans énergie* », le biologiste Henri LABORIT écrit : « *Le cosmos pour cet auteur pourrait être sorti de rien. Cette opinion formulée par Tryon en 1973 se base sur les constatations suivantes : la charge électrique totale de l'univers est nulle, la rotation sur eux-même des différents corps célestes est sans ordre et le résultat global est nul. Mais surtout l'énergie totale de l'univers serait nulle car son énergie gravitationnelle compense son énergie non gravitationnelle* » [LAB 87] LABORIT H., *Dieu ne joue pas aux dés,* Éditions Grasset, 1987, page 215.

784 [PAT 98] PATY M., « Le vide matériel, ou la matière crée l'espace », in : GUNZIG E. et DINER S., (édité par), *Le vide. Univers du tout et du rien*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1997 / 1-2, Editions Complexe, 1998, page 40. Il convient de préciser, et c'est capital, que l'espace et le temps sont des formes de la matière « non élémentaire », le temps n'ayant pas cours au niveau subatomique (cf. chapitre 1).

785 Dualité onde/corpuscule, impossibilité de prédire à la fois la position et la vitesse d'une particule, vide quantique chargé d'énergie, loi d'interdépendance, etc.

786 « *Il semble que la biologie ne se soit interessée jusqu'ici qu'à une infime partie du monde vivant, celle qui est décrite dans la physique et dans la chimie atomique et moléculaire* [...] *Quelle part le vide quantique qui constitue la majeure partie de nous-mêmes peut-il prendre dans les comportements ? Le siècle à venir l'apprendra peut-être à nos descendants lorsque les automatismes conceptuels de la biologie contemporaine auront été dépassés* ». [LAB 94 LABORIT H., *La légende des comportements*, Éditions Flammarion, 1994, Paris, page 305.

l'affirme EINSTEIN dans sa célèbre lettre à PAULI : « *Pour nous physiciens convaincus, la distinction entre le passé, le présent et le futur est une illusion, si persistante soit-elle* ».

Il s'agissait de trouver le moyen de tenter d'évoquer visuellement et « poétiquement » tous ces concepts. Le film de Peter GREENAWAY « *Prospero's books* » d'après *la Tempête* de SHAKESPEARE, était sorti trois ans auparavant et m'avait beaucoup marqué. Notamment au niveau visuel avec ses multiples surimpressions simultanées. Je voulais travailler l'image dans cette direction, de manière très expérimentale, avec le fil conducteur de la versification. J'avais aussi, accrochée de longues années au mur de mon bureau, l'affiche encadrée de la *Bérénice* de Raoul RUIZ[787] qui m'attirait sans que j'en connaisse la raison.

Or, je n'avais toujours pas les moyens financiers d'une recréation télévisuelle qui met en jeu des sommes autrement plus importantes que les 80 000 F prévus pour la recréation de *Bérénice.* Pas de sollicitation possible de France 3 car la durée du spectacle (2H30) rendait toute participation de la chaîne fort improbable : il n'était pas question de couper dans le texte en alexandrins de RACINE comme cela avait été le cas lors des enregistrements pour France 3 de *Marie Tudor* et de *Boulevard du Boulevard.* Quant à solliciter Arte, l'expérience nous avait appris que Daniel n'était pas « le bienvenu » au sein de l'Unité Spectacles de la chaîne culturelle. Je ne me voyais d'ailleurs pas diriger à mon tour Sandy BOIZARD, mes indications pouvant s'avérer maladroites ou très contradictoires de celles de Daniel. Une coproduction modeste avec le CRRAV fut cependant trouvée, avec la mise à disposition d'un chef-opérateur pendant quatre jours, et celle de matériel de tournage et de mixage.

3.3.5.4. Un projet à 2 étages : simulation de captation et recréation numérique

Tenant compte de ces diverses contraintes, j'ai conçu la recréation comme « une fusée à deux étages ». Deux films indépendants devaient résulter du projet tel que je l'avais imaginé. L'un pour Daniel, l'autre pour moi.

Le premier étage autonome, « prudent », reprenait les techniques de tournage multicaméras hors-représentation validées lors d'*Ann Boleyn.* Pour *Bérénice*, enregistrement de « l'autopoïèse théâtrale simulée » avec non plus 2 mais 3 caméras, sous forme de plusieurs filages du

787 Vidéo-film produit par la Maison de la Culture du Havre dans les années 80, que je ne suis pas parvenu à visionner. Raoul RUIZ est un virtuose prolixe des jeux et reflets du réel et de l'imaginaire. Ses réalisations sont toujours marquées du sceau de l'originalité, de la liberté créatrice et du mouvement perpétuel.

spectacle durant 2 jours en lumières corrigées. Ce niveau de film permettait de rester très fidèle à la mise en scène théâtrale de Daniel, et de me laisser « les mains libres » pour l'étage suivant.

Le deuxième étage de la transposition de *Bérénice* était plus aventureux et tout à fait « personnel ». Je voulais « m'émanciper » des codes de la représentation théâtrale à l'écran. Surprendre Daniel complètement[788]. Ce travail de création devait s'effectuer ultérieurement et principalement en post-production. J'avais tourné de nombreux plans de coupe à cet effet. Je prévoyais également un « retournage » ponctuel lors de la tournée ou de la reprise ultérieure de *Bérénice* avec des couches de trucages « 3D » en permanence pour transposer, en le « déréalisant » complètement de la scène, le spectacle comme « univers mental ». En souhaitant m'inspirer par moments de toiles d'Yves TANGUY et de Francis BACON. Espace-temps obéissant aux lois de l'infiniment grand et de l'infiniment petit : disparition des rigidités de la géométrie « euclidienne » de l'enregistrement physique, suppression de l'espace et du temps newtoniens absolus et séparés, place à la courbure géométrique d'un hypothétique espace-temps multi-dimensionnel. Interrogations à travers les relations entre acteurs réglées par MESGUICH des attractions et répulsions énergétiques à la base des émotions, des sentiments et des pensées. Méditations en filigrane sur le vide et la conscience, à travers la tragédie de *Bérénice*. Au terme de cette expérience créatrice, je me serais probablement retrouvé bien loin des thèses mesguichéennes. Au niveau sonore, il m'apparaissait inévitable de toucher au rythme linéaire de la versification, par des bouclages, des sauts, des rétroactions et répétitions, mais je ne savais pas encore exactement comment. Je me doutais bien qu'il y aurait des coupes à faire dans le texte, et cela ne me plaisait guère d'un point de vue théâtral.

3.3.5.5. 1er étage : la préparation de la simulation de captation

Pour le premier niveau « classique », l'unité de temps « des filages » devint l'acte, une demi-heure en moyenne, et non plus la totalité du spectacle lui-même comme dans *Ann Boleyn*. Quatre après-midis de tournage furent prévus. La possibilité pour moi, comme et surtout pour Daniel, enfin présent à mes côtés pour la première fois depuis 1991, de donner des indications de jeu et de diction aux comédiens[789].

788 Si Daniel était certes surpris, mais « négativement », que je sois ou non satisfait de ma « libre recréation » de second niveau, il lui restait la captation autonome de 1er niveau. Je ne risquais donc pas de trahir son spectacle.

789 C'était tout à fait nécessaire, car je m'estimais incapable d'assurer simultanément la supervision de l'aspect technique du tournage et le contrôle de la scansion parfaite des alexandrins.

Il n'était guère envisageable pour des raisons matérielles de tourner en présence d'un public choisi, ce qui aurait pourtant été la configuration idéale. Dans le souci de « porter » les comédiens sur scène par l'intensité de « l'écoute » de la salle, de tous ces regards individuels « auto-organisés », actifs, vivants, unis, reliés dans leur différence... et de créer un contrepoids très fort à la « déréalisation » projetée lors de la seconde étape, loin du sens commun généré par nos perceptions habituelles. J'ai renoncé à cette exigence de la présence d'un public « choisi » au regard de tous les obstacles financiers, matériels et humains qu'une exigence de ce type aurait immanquablement suscitée au sein de (la Métaphore). Ce fut là une erreur de ma part.

J'avais patiemment formé une jeune stagiaire parisienne Elsa SALADIN venue assister aux répétitions de théâtre, aux fonctions de scripte, et rédigé le découpage de « mon premier étage » en rencontrant plusieurs obstacles. Tout d'abord, quelle transposition du jeu théâtral retenir ? Quelle « distance » adopter pour le respect des alexandrins ? Pour filmer « cette théâtralité-là » qui portait jusqu'en fond de salle ? Transposer de manière fidèle la scénographie, oui, mais pour le jeu des comédiens, que faire ? Pour entrer en amitié avec des acteurs un peu réticents ? Quel « plan-étalon » de l'enregistrement choisir sur l'échelle des plans : le gros plan, le plan rapproché, le plan taille, le plan américain ?

Simuler l'autopoïèse théâtrale, c'est ne pas toucher, ou très peu, au jeu des acteurs. Or, le style de jeu n'étant pas dans *Bérénice* de type « réaliste », la distribution très inégale et de surcroît hétérogène[790] bien qu'unifiée par la force de la diction presque impeccable en alexandrins. Je choisis de me situer un peu « en recul » et de sélectionner le plan taille comme « référence », avec bien sûr toutes les modulations possibles sur cette base. Cela me semblait la solution la moins mauvaise possible.

Peut-être existait-il une meilleure solution, mais je ne l'ai pas trouvée. Et ce n'est pas faute d'avoir cherché. Le courant ne passait pas totalement, je ne « sentais » pas suffisamment le spectacle à travers tous ses acteurs[791], malgré toute mon admiration pour la scénographie et le travail sur la versification. Le jeu de Sandy BOIZARD continuait de me poser un véritable

790 Différents types de jeu selon la personnalité des acteurs, insuffisamment « harmonisés » à mon sens.

791 En voyant ultérieurement la *Bérénice* d'après RACINE, réalisée de manière convenue et sans « direction d'acteurs » précise par Jean-Daniel VERHAEGHE en 1999, j'ai songé à la « transplantation imaginaire » de ses brillants interprètes Gérard DEPARDIEU (Titus) et Carole BOUQUET (Bérénice) sur scène dans une mise en scène de MESGUICH. Imagine-t-on bien quel chef-d'œuvre pourrait naître d'une véritable rencontre humaine et artistique de ce trio ? Mais cela paraît impossible pour les raisons évoquées précédemment.

problème, en particulier lorsqu'elle s'époumonait sans nécessité intérieure[792]. La versification me posait également problème, dans le couplage du rythme des images et des alexandrins. Je me souviens avoir pensé que j'aurais à ce moment là préféré travailler avec Marguerite DURAS qu'avec MESGUICH, pour « déréaliser » plutôt la narration « *de l'intérieur* » à travers et avec les acteurs[793]!

Par ailleurs, les acteurs et les rares éléments de décor s'inscrivant dans une « boîte noire », il s'ensuivait une perte ambiguë de « repères » : où était l'acteur dans l'espace ? À qui s'adressait-il ? Très gênant dans une transposition audiovisuelle, de ne pas savoir par exemple en visionnant des images, si un acteur est filmé par une caméra côté cour ou côté jardin ! J'ai décidé d'utiliser cette contrainte, de conserver et même d'accroître cette « perte de repères » Sous réserve évidemment de l'intelligibilité de la tragédie.

Le « deuxième étage » ultérieur de la transposition vidéo, celle comportant des truquages constants sur « plusieurs couches » devait jouer non seulement sur les acteurs (déformations et dédoublements, effets « gravitationnels » de sphère les animant, irisations multiples et fluctuantes selon l'intensité des « forces » dont ils étaient les vecteurs seconde après seconde), mais aussi sur les éléments de décor dans « l'abîme noir » qui les isolait et les reliait tout à la fois. Ce « vide énergétique » matérialisé à l'image par la « boîte noire » était essentiel pour le jeu des incrustations vidéo ultérieures.

Je décidai donc de placer mes deux caméras latérales très exactement dans les deux axes qui reliaient en diagonale l'avant-scène cour au lointain jardin, et l'avant-scène jardin au lointain cour, à la hauteur moyenne des yeux des acteurs. Ces deux caméras étaient donc très excentrées, mais permettaient de rendre compte précisément de la géométrie classique, « non relativiste », des déplacements des acteurs sur scène et des « figures géométriques » dynamiques de la mise en scène théâtrale. La troisième caméra occupait dans la grande salle la place centrale du metteur en scène au 9ème rang. Un plan large, simulant une quatrième caméra dans la simulation de captation, fut filmé séparément et réintroduit au montage.

792 Comme elle l'avoua candidement dans le documentaire *Leçon de Théâtre n°2* réalisé en 1995 sur un scénario coécrit avec Carole MOREL et Maryse MICHEL, sur certains déplacements rapides et « formels » demandés par Daniel MESGUICH et qui lui restaient totalement étrangers, elle s'imaginait en les faisant qu'elle avait juste « *oublié les clés de sa voiture* », ce qui me semblait être une proposition peut-être intéressante, mais fort insuffisante.

793 Cf. [BRE 90] BREMONDY G., « La destruction de la réalité » in : *Marguerite Duras,* revue l'Arc, Librairie Duponchelle, février 1990, pages 51-55.

Les lumières avaient été « corrigées » pour la vidéo deux jours et demi durant, avec les membres de mon équipe comme « doublures » des comédiens. Cela sous la responsabilité d'Yves BOUTRY chef opérateur et directeur technique du CRRAV, organisme audiovisuel régional avec lequel j'avais mis en place une coproduction : prêt de matériel, dont les magnétoscopes nécessaires pour diverger toutes les caméras[794].

Pour la partie son, j'avais pu faire appel pour la première fois à un professionnel extérieur, Patrick MAENHOUT. Il était assisté d'un stagiaire du pôle vidéo, Benoit BETCHEN. À notre dispositif habituel constitué d'un couple de micros Schoeps, Patrick substitua 6 micros HF minuscules dissimulés dans la chevelure des comédiens, ainsi que 16 micros dissimulés dans les cintres au dessus des comédiens pour couvrir tout l'espace de jeu en conservant « l'ambiance » du plateau théâtral.

Coup de théâtre quelques jours avant de commencer : les comédiens qui n'étaient déjà pas « chauds » pour tourner le spectacle à la fin de la première série de représentations, le refusèrent à l'unanimité, arguant de leur grande fatigue[795]! Je suppose aussi que la demande de Daniel MESGUICH et de son directeur administratif de tourner bénévolement le spectacle n'était pas totalement étrangere à leur attitude[796].

A ce moment, je n'ai pas eu la souplesse d'esprit nécessaire pour « reconsidérer » d'urgence le dispositif de la première phase de mon projet et décider de tourner *en public* et sous forme de multicaptation lors de la seconde série de représentations moyennant quelques aménagements[797]. En particulier des corrections de lumières sur trois soirs et des raccords. « *Si les acteurs ne sont pas motivés et ne veulent pas du film, cela vaut-il la peine d'insister ?* ». C'est la question que j'ai posée par téléphone à Daniel absent de Lille. Il m'a répondu de ne pas m'en faire et qu'il allait « *arranger la situation* » dès son retour. Il a envoyé un fax au contenu

794 Afin d'affiner en montage le travail des commutations réalisées en temps réel.

795 Il n'y a jamais eu une véritable « fluidité », une qualité d'«énergie » optimale sur *Bérénice*, répétitions théâtrales et représentations comprises : trop d'énergies et d'ondes divergentes, trop de déperditions diverses. Il en résultait une fatigue généralisée.

796 Le contrat signé en 1994 par les comédiens pour ce spectacle précisait que « *certaines des répétitions seront effectuées en présence de public et pourront faire l'objet d'un enregistrement audiovisuel sans que vous ne perceviez de rémunération complémentaire. Dans le cas éventuel d'une captation télévisuelle par une chaîne de télévision, vous percevrez, pour une diffusion, un cachet brut forfaitaire de 28 500 F. Dans le cas d'une captation vidéo réalisée par la seule Métaphore, (sans convention signée avec une chaîne de télévision), vous vous engagez à participer à cinq filages maximums (hors représentations) pour lesquels vous ne percevrez aucune rémunération complémentaire. Toute diffusion commerciale des enregistrements audiovisuels réalisés par la Métaphore ou tout autre partenaire ferait l'objet d'un contrat particulier* ».

797 Le tournage empiétait sur le temps de repos et de « vacances » des acteurs, après des répétitions et une première série de représentations nerveusement fatigantes.

« culpabilisateur » aux comédiens pour annuler le tournage, et, effectivement, ce dernier, retardé, débuta quelques jours plus tard en sa présence[798].

3.3.5.6. Tournage

Tout commença fort bien. La technique était au point, image, son, script, timing. Professionnelle. Les quatre enregistrements successifs en continu (seulement ponctuée par des notes de jeu) de chacun des actes dans l'ordre chronologique permettait pour Daniel d'affiner le jeu de ses comédiens, leur placement lorsque je lui demandais une légère modification en fonction des axes de prises de vues, et pour moi d'infléchir le découpage en temps réel selon les nécessités du moment. Notre tandem fonctionnait parfaitement à ma grande satisfaction. Il faut dire que j'attendais ce moment de travail en commun depuis 1991. J'avais demandé à Daniel un jeu plus « intériorisé » des comédiens sans perte des « rapports d'intensité ».

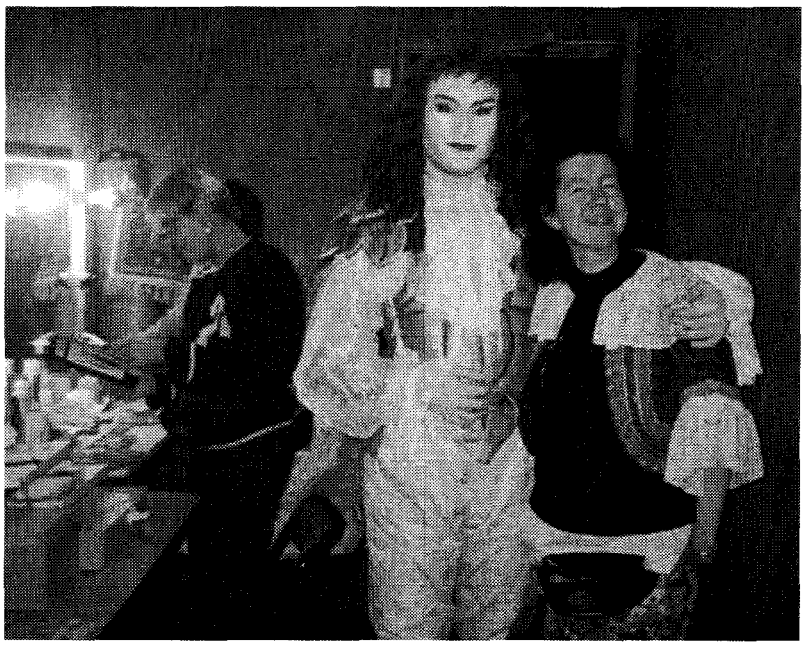


Illustration 25 : Didier KERSTEN et « l'épatante » costumière et chef de l'atelier des costumes de (La Métaphore), Dominique LOUIS

Mais j'avais commis deux erreurs supplémentaires : la première a été de ne pas programmer impérativement des tests et essais de maquillage préalables. J'avais certes demandé à la

798 Pour répondre aux demandes des acteurs, j'ai condensé les quatre après-midis de tournage prévus sur deux jours seulement. Maquillages à 12h30, pour un début des prises de vues (PAT) à 14h00 jusqu'à 23h30 (avec pause-repas de 18h15 à 19h45).

maquilleuse de prendre soin d'atténuer fortement les maquillages très prononcés du spectacle, avec toute latitude pour elle de modifier quelques détails afin de transposer au mieux les intentions de Daniel : celui-ci voulait des visages blancs, livides, « spectraux », portant jusqu'en fond de salle. Ces maquillages de théâtre étaient, je le savais, incompatibles avec des caméras qui viennent cueillir l'émotion en gros plan sur le visage des comédiens. Mais lorsque je suis venu voir le résultat dans les loges en fin de matinée, je fus consterné : les maquillages étaient encore bien trop prononcés[799]. La maquilleuse tenta de les estomper, mais c'était impossible. Il fallait tout recommencer à zéro. Je n'eus pas le courage vis à vis des acteurs de provoquer d'emblée un retard de plus de 2 heures sur le planning de tournage déjà chargé, dans une atmosphère tendue. Ce fut ma seconde erreur. Le lendemain, il fallait être « raccord » avec les scènes tournées le jour précédent, donc l'atténuation des maquillages résulta ce jour-là d'un compromis. Et, bien sûr, le maquillage trop accentué ne contribuait pas à me rendre le jeu de Sandy BOIZARD en plan rapproché plus enthousiasmant à certains moments.

De manière plus générale, il m'apparaissait que le jeu des acteurs manquait un peu de fluidité et d'aisance. Ce qui me faisait d'autant regretter l'absence de public pour « huiler les rouages » et porter les acteurs à « s'oublier un peu » afin de donner tout naturellement le meilleur d'eux-mêmes dans l'ouverture mutuelle et l'échange créateur du spectacle.

La première journée de tournage du 5 janvier 1995 se déroulant néanmoins globalement comme prévu : acte 1, 1ère, 2ème, 3ème et 4ème prise, acte 2 à l'avenant, acte 3 1ère et seconde prise. J'étais à même de m'immerger avec plaisir dans le ressenti conscient du spectacle pour être à l'écoute sensible de toutes les « surprises » de jeu.

Par contre, légère inquiétude en début de soirée : Laurent NATRELLA qui jouait l'empereur Titus avait la voix enrouée. Nous eûmes aussi une léger souci quant au résultat de la prise de son : l'ambiance du plateau captée par les micros suspendus reprenait le « bourdonnement », très audible dans la salle, des projecteurs sur gradateurs du spectacle. Plus leurs intensités étaient faibles, au gré de la partition complexe d'effets constitutive de la conduite lumières, plus le bourdonnement était perceptible. Je ne voulais surtout pas me retrouver avec un son d'ambiance inexploitable, et donc avec le seul son « fermé » des micros H.F. comme dans la

799 Je n'avais pas rencontré ce problème sur *Ann Boleyn*. Pour l'enregistrement de ce spectacle, les acteurs s'étaient eux-mêmes maquillés comme ils le faisaient pour les représentations, avec une forte atténuation pour la vidéo comme je leur avait demandé. J'avais été très satisfait du résultat.

recréation de *Marie Tudor* par Robert MAZOYER pour FR3. Fausse alerte, l'équilibrage ultérieur des deux sources « H.F. » et « ambiance » à bas niveau lors du mixage final n'a posé aucun problème sérieux.

3.3.5.7. Un « blocage d'émission sonore »

Le second et dernier jour, ce fut une véritable catastrophe ! Laurent ne pouvait plus parler que d'une voix rauque et « cassée ». Médecin dépêché en urgence à (La Métaphore), injection de cortisone, soins divers, rien n'y a fait. Nous avons tourné les quelques scènes restantes où il n'apparaissait pas dans les actes IV et V, ainsi que de longs plans de coupe destinés au « deuxième étage » ultérieur de la recréation.

Le tournage n'étant garanti auprès d'aucune compagnie d'assurance, nous avons décidé de suspendre les prises de vues du vendredi après-midi pour les reprendre le lundi suivant, en espérant que l'état de santé de Laurent s'améliore durant le week-end, comme le médecin nous le donnait à espérer.

Ce fut effectivement le cas, et Daniel, Laurent et moi-même avons pris d'un commun accord la décision de reprendre le tournage. La voix de Laurent s'enrouait bien progressivement, mais l'acteur alla jusqu'au bout de la demi-journée de tournage supplémentaire avec lucidité et courage. Il n'était plus question d'effectuer 4 prises différentes des séquences restantes (dant la célèbre scène 5 de l'acte IV), j'avais réduit la quantité de travail au minimum, et malgré cela, c'était encore beaucoup pour Laurent.

Nous nous concertâmes Daniel et moi. Nous étions bien conscients que ce n'était pas parfait au niveau du jeu et de la diction des alexandrins. Je ne voulais pas prendre la responsabilité de la fin du tournage dans ces conditions. Daniel me demanda mon sentiment : je lui répondis que « *ça allait à peu près* », mais que c'était à lui de décider pour le jeu. Il hésita un peu, avant de juger la qualité de jeu : « *suffisante* ». Je donnais mon accord, aussi le tournage se termina, et la plupart des acteurs s'empressèrent de regagner Paris immédiatement.

Nous savions implicitement que réengager l'ingénieur du son et deux cadreurs, ainsi que prolonger à nouveau la location d'une partie du matériel complexe de prise de son serait onéreux, mais la difficulté primordiale aurait été pour Daniel de prolonger la présence des

acteurs contractuellement bénévoles à Lille, sans compter celle pour moi de disposer (ou de remplacer et former) d'autres stagiaires : Virginie CARPENTIER aux magnétoscopes, Benoît BETCHEN au son, et surtout Elsa SALADIN au script qui devait absolument, disait-elle, rentrer sur Paris... L'arrêt du tournage était avant tout un acte de raison. Avec le recul là-aussi, ce fut peut-être là aussi une erreur au regard des efforts déjà consentis.

3.3.5.8. Montage

Le montage n'eut lieu que 9 mois plus tard. Entre-temps, il m'avait fallu réaliser un premier documentaire sur les répétitions de *Bérénice*[800] à la demande du Conseil Général du Nord pour obtenir l'attribution d'une subvention de 200 000 F.

Suite au départ imposé de mon assistant Christophe SAUVET, c'est Jérôme BÉTRANCOURT, un jeune intermittent du spectacle, qui assura donc en octobre et novembre 1995 à (la Métaphore)[801] le montage de la « simulation de captation » de *Bérénice.* Celui-ci se déroula selon une technique bien rodée avec son prédécesseur, en suivant toujours les lignes « énergétiques » des comédiens, de Sandy BOIZARD, d'Hervé FURIC, de Benoît GUIBERT, de Sarah MESGUICH, de Laurent NATRELLA et Didier KERSTEN. Tout en tenant compte de l'énonciation la plus précise des alexandrins et de leurs rythmes internes en rapport au rythme des images.

Nous avions à intégrer la contrainte supplémentaire de la diction « difficile » de Laurent NATRELLA à certains moments. Lorsque la versification devenait par trop « rauque » et altérée, il devint parfois nécessaire de sacrifier les meilleures séquences d'un point de vue technique. Ainsi dans la célèbre scène 5 de l'acte IV entre Titus et Bérénice, je n'eus pas d'autre choix que d'utiliser une prise de répétitions, techniquement imparfaite : le fil reliant la capsule du micro dans les cheveux de Sandy BOIZARD à l'émetteur H.F. situé à sa taille était décollé et donc légèrement visible pour un spectateur extrêmement attentif.

800 *Leçon de théâtre n°1 : Bérénice acte IV scène 5,* d'une durée de 52 minutes, officiellement produite par l'association *Image & métaphores* à destination des collèges du département. La seconde Leçon de théâtre « *Approche d'une mise en scène de théâtre* », toujours consacrée à *Bérénice*, suivra l'année suivante.

801 Il n'était plus question d'aller effectuer le montage à l'extérieur, ou de louer du matériel complémentaire, pour conserver « l'image sonore » en stéréophonie de l'enregistrement. Du fait des contraintes liées à notre matériel professionnel analogique et de la technique utilisée dite de « chevauchement des pistes » (qui en nécessitait 2), nous étions comme pour *Ann Boleyn* contraints de travailler en monophonie.

Le « premier étage » autonome de la recréation fut ensuite pré-mixé au CRRAV. Comme *Ann Boleyn* en monophonie, ce qui était un peu dommage, surtout en regard de la qualité de la prise de son réalisée. Les effets sonores et musiques de *Bérénice* avaient la particularité, rare chez Daniel, de ne jamais recouvrir les paroles des comédiens. C'est qu'il s'agissait d'alexandrins. Les ajouts sonores avaient été diffusés à très faible niveau durant le tournage pour aider les comédiens à retrouver leurs repères de jeu. J'avais prévu de les « redoubler » à leur niveau normal et de reprendre le montage son à partir des enregistrements sonores séparés sur bandes DAT, cela lors de la seconde phase du projet en post-production numérique.

La suite se passa tout autrement. Daniel vint voir la simulation de captation dans notre salle de montage. Son accueil fut très réservé. La diction des alexandrins, disait-il, n'était pas absolument parfaite de la part de Laurent NATRELLA, handicapé par moments par sa voix déficiente. Les gros plans du découpage soulignaient ces défauts. Peut-être Daniel n'apprécia-t-il pas non plus le jeu d'autres comédiens ou comédiennes tel qu'il apparaissait à l'écran.

Trois rendez-vous consécutifs en un mois furent pris pour les corrections vidéo avec Daniel, et tous les trois non honorés par ce dernier dans la salle de montage du pôle vidéo, sans m'en avertir. À chaque fois de vagues excuses rétrospectives. J'avais compris qu'il n'y aurait pas de « deuxième étage » de la recréation. Daniel MESGUICH avait décidé d'enterrer la seconde phase du projet, même s'il ne jugea pas utile de me le dire tout de suite. Je devais prendre contact avec Canal Plus, conscient qu'il me serait impossible de le mener à bien sans coproduction extérieure. Sans le soutien de Daniel, cela ne rimait alors plus à rien. Ayant renoncé, pour une fois, à continuer à me battre, le projet *Bérénice* s'interrompit donc définitivement à mi-parcours.

3.3.5.9. Mise en perspective de l'expérience

A mes yeux, la simulation de captation d'*Ann Boleyn* constituait à l'époque « la thèse ». Avec le deuxième étage de la recréation de *Bérénice*, il s'agissait d'aller plus loin : je souhaitais présenter dans le même mouvement l'antithèse et la synthèse…

Ce n'est qu'en 2000 que j'ai réalisé à quel point l'idée même de ce projet de *Bérénice* à deux étages témoignait en fait surtout de ma volonté à ce moment-là de rendre compatibles deux visions du monde diamétralement opposées : la première apparemment solide où l'espoir était

banni à jamais (Sisyphe condamné en Enfer à rouler dans un mouvement de balancier éternel jusqu'au sommet d'une montagne un rocher qui en retombait bien évidemment aussitôt), la seconde naissante où l'espoir était indestructible, consubstantiel à la vie même (elle-même sans *fondement* premier). D'un côté, une « simulation de captation » toute à la gloire d'un metteur en scène et de son œuvre vivante, et dans laquelle je choisissais comme un documentariste de me rendre le plus invisible possible, de l'autre une recréation ou je voulais « m'émanciper » pour proposer une autre vision du monde, la mienne. Ces deux approches ne pouvaient pas coïncider, sauf peut-être à risquer de devenir schizophrène.

Tout obnubilé par le jeu de Sandy BOIZARD, je ne pouvais imaginer un « pépin » avec Laurent NATRELLA dont la loyauté et la gentillesse envers Daniel et tout un chacun forçait mon admiration. MESGUICH ayant habilement « forcé » la décision collective des acteurs quant au tournage que j'avais proposé, il n'était finalement pas si « anormal » que l'un des acteurs - de surcroît Laurent, « l'acteur fétiche » et emblématique de Daniel MESGUICH à (La Métaphore) durant les 4 premières années - « casse » sa voix quelques jours plus tard[802]... Tout comme Pierre CASSIGNARD qui « craquait » émotionnellement le dernier jour de tournage de *La Seconde surprise de l'amour* en 1991. Le corps a toujours ses raisons. Dans les deux cas, pas de hasard me semble-t-il. Seulement un manque d'écoute sensible de ma part et de celle de Daniel. Refus d'entendre que les acteurs n'était pas en état de désir du film, dans le dispositif qui était le sien à ce moment-là.

Le film fut diffusé sur grand écran à deux reprises avec un succès estimable. La société Mélicerte qui diffuse des productions de la Comédie Française auprès des enseignants proposa après visionnage sa commercialisation en vidéocassette en 1997, en même temps que les deux documentaires sur *Bérénice* que j'avais réalisés par la suite[803]. Daniel refusa pour la simulation de captation, préférant attendre les résultats de la commercialisation du cédérom coproduit par (La Métaphore) et le CNED[804] et des deux documentaires l'année suivante... qui fut celle de la cessation de ses fonctions de Directeur du Théâtre National de Région.

802 Laurent NATRELLA ne reprit d'ailleurs pas son rôle en 1996 lors de l'exploitation du spectacle à la Maison des Arts de Créteil.

803 Dont le second sur scénario écrit conjointement avec deux enseignantes, Maryse MICHEL et Carole MOREL (également seconde Présidente d'*Image & métaphores)*, et avec retournage complémentaire d'interviews des comédiens. Il s'agissait alors d'exploiter les images des répétitions déjà tournées pour recevoir une nouvelle subvention du Conseil Général du Nord (100 000 F) tout en dépensant le moins possible (10 000 F). Les cassettes furent distribuées dans les Collèges du Nord.

804 Distribué nationalement par la CAMIF et localement par le Furet du Nord et (La Métaphore).

3.3.6. Conclusion

De l'expérience enactivement vécue de la trace *tertiaire* de *La Seconde surprise de l'amour* et de l'analyse de celle de *Marie Tudor*, tout comme à travers les expériences contrastées de l'enregistrement des simulations de captation d'*Ann Boleyn* et de *Bérénice,* il ressort que les leurres et pièges en tous genres sont nombreux dès lors que l'on s'éloigne de la *trace* du processus théâtral par la suppression du public lors de l'enregistrement.

A travers le libre jeu et la grande puissance des codes de la représentation audiovisuelle dans la prise de contrôle de la temporalité théâtrale, nécessaire pour reconstituer un espace-temps autonome, tout ou presque devient possible dans le cadre de la recréation. Y compris la « trahison » du spectacle, dans ses intentions et le jeu de ses signes, comme *Marie Tudor* « traduit » par Robert MAZOYER, recréation ratée qui constitue un cas d'école dans le genre. La vidéo de la recréation de *La Seconde surprise de l'amour* témoigne quant à elle d'un état de jeu « dévitalisé », le flux dynamique ininterrompu du « bios » théâtral étant insuffisamment transposé dans le rythme fragmentée de la temporalité audiovisuelle.

Avec la simulation de captation, nous ne sommes certes pas dans le cas de figure du véritable « film de théâtre » : volontairement, la temporalité audiovisuelle renonce à sa suprématie trop facile et cherche une coopération avec son homologue théâtrale, tout en lui restant étroitement subordonnée. Le flux temporel dynamique de l'action scénique est préservé. Sa décomposition en plans, fragmentés eux-mêmes en prises multiples, n'est pas sollicitée lors du tournage.

L'intention est louable mais les résultats sont insuffisants : la perte de l'enregistrement en public n'est pas suffisamment compensée par le gain lié à quelques degrés de liberté supplémentaires (correction des lumières, choix des meilleurs axes de prises de vues). La temporalité théâtrale reste maîtresse du jeu, « l'accord » avec son homologue audiovisuelle n'est pas équitable : pas de modifications des modes de fonctionnement (kinésiques, proxémiques, scénographiques, narratifs) du spectacle. Sa recomposition discrète est malaisée. Ainsi, sans les problèmes qui ont émaillé l'enregistrement de *Bérénice* (maquillage, jeu et

voix), il me semble que le dispositif mis en place n'aurait pas permis de compenser l'absence du public.

Des réussites sont susceptibles pourtant d'émerger de cette technique de tournage, dans des conditions restreintes et particulières (petite salle, spectacle intimiste, impossibilité de placer des caméras dans la salle, etc.) comme le montre la simulation de captation d'*Ann Boleyn*. Ce document peut alors tout à la fois endosser les fonctions multiples d'archive, de trace, de preuve et d'œuvre audiovisuelle. Et s'adresser autant au familier de la représentation théâtrale qu'au spectateur n'ayant jamais connu l'expérience enactivement vécue du spectacle, où qu'à l'étudiant, au chercheur ou à l'archiviste. Le « souci éthique » (élaborer la trace la plus **fidèle** du spectacle) qui a présidé à l'élaboration du document a ici les moyens de sa concrétisation, contrairement à la captation dont les « errances » imposées par le temps réel au réalisateur sont multiples.

Il est aussi des projets qui semblent « avancer tout seuls », d'autres qui ne suscitent et n'attirent, dans une dynamique encore très mal connue, que des difficultés. Entre les deux, une myriade de niveaux intermédiaires. *Ann Boleyn* ressortait d'évidence de la première catégorie, *Bérénice* de la seconde.

Pour *Ann Boleyn,* il existait une écoute attentive et bienveillante, concentrée et patiente, de chacun des participants : l'espace étant réduit sans être étouffant, l'entente était générale entre la scène et la salle, entre équipes artistique et technique (théâtrale et vidéo), entre les acteurs et le metteur en scène, entre les deux équipes techniques légères du théâtre[805] et vidéo. Tous, comme des récepteurs radio, se trouvaient réglés sur la même longueur d'ondes, dans un « état » de fond général d'ouverture à la réalité du moment présent.

Pour *Bérénice*, c'était exactement l'inverse : dans la salle de répétitions, et comme décrit précédemment, le courant passa mal entre acteurs à de nombreuses reprises, entre metteur en scène et certains comédiens, entre moi-même, Daniel et certains de ses interprètes, et même

805 Celle-ci étant composé de plusieurs intermittents, on ne retrouvait pas l'opposition de base au pôle vidéo, et l'opposition à Daniel conduite par un grand nombre de permanents du théâtre sous l'égide d'André GUITTIER.

entre membres de l'équipe de captation vidéo[806]. Une vraie contagion mimétique[807]. Et pourtant, c'était comme si tout le monde jouait à faire semblant que tout allait bien, qu'il n'y avait pas de problèmes. Marché de dupes. Chacun se refermait de fait sur lui-même. Alors qu'il eût été si fructueux de tomber les masques, d'oser une véritable perméabilité pour tenter de tous « se rephaser » sur un référentiel commun neutre, un « état » de libre circulation énergétique, et de retrouver le théâtre, le plaisir conscient du jeu dans l'enfance.

D'une certaine manière, la simulation de captation de *Bérénice,* comme un documentaire, porte donc les traces de toutes les difficultés rencontrées par les participants à ce projet depuis la première répétition.

Il se déduit finalement de cette recherche et de ses résultats contrastés que l'autopoïèse théâtrale ne peut-être simulée, et que sauf exception rare (comme *Ann Boleyn* par exemple), cette voie est une impasse[808].

3.4. Conclusion du chapitre

Quelques points peuvent être dégagés :

Dans une trace *tertiaire* ou recréation, film de théâtre ou simulation de captation, il est indispensable qu'il existe une connivence réelle, une *résonance paradigmatique profonde*, entre le metteur en scène et le réalisateur ou cinéaste.

Il est également à mon sens absolument essentiel qu'il existe une entente authentique (humaine et artistique) entre le réalisateur et les acteurs qu'il n'a pas choisi[809], un choix

806 Christophe SAUVET à qui j'avais délégué une partie du tournage des répétitions s'était heurté avec Lydie DREYER qui assurait le cadre de l'une des 3 caméras. J'ai découvert à ma grande surprise quelques jours plus tard qu'ils ne se parlaient plus ! (alors même qu'ils avait harmonieusement travaillé ensemble auparavant). Et que les autres membres de l'équipe n'avaient pas « osé » me prévenir. J'ai effectué le « recadrage » nécessaire et le tournage s'est bien terminé, mais les prises de vues ont évidemment souffert momentanément de ce désaccord.

807 Daniel ne pouvait pas non plus compter sur son assistante à la mise en scène, Vérène CORCOS, pour dynamiser l'équipe de jeu. La Directrice de l'accueil du théâtre, et représentante syndicale, semblait au contraire, d'après les images filmées, s'ennuyer fort souvent. Vérène CORCOS souhaitait se rapprocher de la création, mais pas forcément, je crois, celle de Daniel MESGUICH.

808 Dans ce sens, il me semble que si j'avais eu la sagesse de renoncer à mon projet de *Bérénice* dans son articulation en 2 niveaux pour tourner en représentation publique, et que celle-ci eût pu avoir lieu dans la même période que notre tournage hors représentation publique, jamais Laurent NATRELLA ne se serait « cassé la voix ».

809 Exception faite évidemment du cas de figure où le metteur en scène serait lui-même le réalisateur de la simulation de captation.

réciproque. Dans le cas de figure où le metteur en scène du spectacle n'est pas le réalisateur du film qui en rend compte, le simple fait que ce dernier n'ait pas « choisi » les interprètes peut poser de graves problèmes.

Par exemple, dans la relation entre Daniel MESGUICH et moi-même, il y avait identité parfaite pour le choix de tous les comédiens d'*Ann Boleyn* ou de *Folie ordinaire d'une fille de Cham*[810]. C'est à dire que si *Folie ordinaire d'une fille de Cham* avait été tourné en recréation mono-caméra de type cinématographique, j'aurai choisi les mêmes interprètes sans hésiter une seule seconde. Je les « aimais » toutes trois : Jenny ALPHA, Sylvie LAPORTE et Catherine ROUGELIN. Sur les plans personnel, professionnel, éthique, humain. Il y avait une réelle connivence entre nous[811].

Ce n'était pas toujours le cas pour *La Seconde Surprise de l'amour* ou surtout pour *Bérénice*. Daniel avait choisi certains comédiens qui, à l'époque, ne me « convenaient pas ». Le pouvoir appartenait au metteur en scène. Il m'appartenait de m'adapter. Il m'était pourtant difficile de parvenir à les aimer pour les filmer en « pleine résonance ». On ne peut en effet filmer bien que ce que l'on aime[812]. Si cet « état » empathique de base n'est pas là, ou bien ne se développe pas, tout devient plus difficile. Et les « pépins », alors, trouvent un terrain favorable pour se manifester.

Si « l'harmonisation » vibratoire du trio acteurs/réalisateur/metteur en scène se trouve réalisée, se pose la question du dispositif de travail dans la réalisation de la trace *tertiaire :* « autopoïèse théâtrale *simulée* » ou recréation de type « film de théâtre »[813]?

810 Cf. chapitre 4.

811 D'autant que Sylvie LAPORTE avait été l'héroïne d'un court-métrage en 16 mm que j'avais réalisé une dizaine d'années auparavant, *L'Amour du vampire,* alors que j'assistais encore Daniel au Conservatoire.

812 Aimer, c'est-à-dire être ouvert pour accueillir l'altérité, comprendre « de l'intérieur », de manière empathiquement distanciée, s'accorder mutuellement de par les résonances, être un avec, et cela en toute spontanéité. Ce phénomène a été particulièrement bien décrit par Serges MOATI lorsqu'on l'a interrogé à propos de son documentaire sur la campagne présidentielle de Jean-Marie LE PEN en mai 2002. À la question « *Comment vit-on de filmer LE PEN en continu ?* », MOATI répondait invariablement « *quand on le filme, on l'aime, on adhère entièrement à ce qu'il est, on fait un avec lui* ».

813 Le contexte, une fois de plus, est essentiel pour comprendre la mise en jeu de tel dispositif ou de tel autre. Sous le règne de « la dictature de l'urgence » et celui de la perpétuelle « fuite en avant » en vigueur à (La Métaphore), le choix n'existait pas : une recréation nécessite du temps pour monter les dossiers, trouver les financements, élaborer des projets artistiques, etc. Or, à de très rares exceptions près, du fait de la pénurie de moyens techniques et de personnel tout autant que de l'accroissement des charges de travail, il m'était devenu impossible de « ralentir », de prendre du recul pour développer des projets en toute quiétude.

Concernant mon expérience à (La Métaphore), en l'absence de contraintes budgétaires, j'aurais choisi par exemple de tourner *Ann Boleyn* en mono-caméra, avec de nombreux extérieurs non réalistes, et *Marie Tudor* en studio pour de multiples effets spéciaux... Ma fidélité à la mise en scène de Daniel aurait été toute différente, moins documentariste et référentielle, et plus « fictionnelle ». Le document aurait changé de nature. Il n'aurait plus eu les moyens de répondre de la représentation comme trace d'archives et preuve. Il serait devenu, avec plus ou moins de bonheur, œuvre de création autonome et trace métaphorique de la fiction scénique.

Pour *la Seconde surprise de l'amour* comme pour *Bérénice*, et sans contraintes structurelles et conjoncturelles (accomplir mon travail de « couverture » des créations de Daniel avec un budget déterminé), je me serais abstenu, n'étant pas suffisamment « en état de désir » de ces spectacles. Cet état sous-jacent de « désir » était présent pour *Marie Tudor, Titus Andronicus, Ann Boleyn, Folie ordinaire d'une fille de Cham, L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* et *Hamlet*. Il a été à mon sens primordial dans la réussite des quelques documents réalisés[814].

De manière plus générale, toute trace *tertiaire,* de par l'élimination du public, ne peut qu'imparfaitement répondre aux exigences de la constitution d'une mémoire fidèle et créative du théâtre. Le film de théâtre répond certes au critère d'innovation artistique, mais dans son propre processus de constitution autonome, il ne peut trouver sa fidélité aux présupposés du spectacle que dans des modifications dramaturgiques et scénographiques plus ou moins importantes. Certains spectacles doivent même être totalement transposés, réduisant à néant leur ambition à une fonction connexe de trace d'archive créative du spectacle. C'est le cas lorsque les acteurs sont nombreux et composent des figures dynamiques, lorsque la composition d'ensemble est aussi importante que les multiples détails des différentes parties des corps *simultanément.*

Il manque aussi et surtout à la trace *tertiaire* une certaine qualité de *présence*, l'intensité impalpable mais bien réelle de l'écoute spectatorielle collective, constitutive de l'événement

814 Quant à ceux qui n'ont pu être réalisé, comme par exemple *Hamlet* lors de sa reprise, c'était à l'époque mon plus grand regret. J'avais alors, je l'ai écrit, de sérieuses réserves quant au « désespoir absolu auto-entretenu » à la source de tout son théâtre, mais ce spectacle continuait à m'enthousiasmer. Christophe MALTOT dans le rôle-titre y était certes pour beaucoup. La mise en scène « hyper-textuelle », savante et créative de Daniel devenait grâce à lui si vivante, « habitée », jubilatoire, incandescente...Oui, nous étions alors bien en terre de théâtre. Avec Sandy BOIZARD, la surprise n'avait pas du tout été celle escomptée, comme Daniel avait fini par me l'avouer enfin en 1996, lors de la reprise du spectacle à la Maison des Arts de Créteil.

théâtral contextualisé. Il est même impossible à partir de cette catégorie de *trace* d'imaginer la relation singulière au public entretenue par les acteurs.

En fin de compte, la recréation ne fournit qu'une *trace* partielle, quelle que soit sa qualité en tant qu'œuvre artistique. C'est déjà beaucoup. Comme pour la captation, son utilisation en tant que mémoire du spectacle nécessiterait des documents associés complémentaires en 1ère et 3ème personne : photos, traces sonores, témoignages du vécu du spectacle, analyse détaillée et exhaustive des différences entre ce dernier et sa représentation plane, c'est-à-dire en particulier des émergences et des pertes.

Ceci étant dit, pour constituer une mémoire plus large et fidèle du spectacle, il va s'agir de tenter au préalable d'imaginer un dispositif audiovisuel mieux adapté à cette fonction. C'est ce que nous allons examiner dans le chapitre suivant.

La voie médiane de la multicaptation documentaire à méta-découpage

4

4.1. introduction

« Tout art a un support. Celui du théâtre n'est ni le texte, ni l'acteur, ni la mise en scène, ni les décors. C'est une matière tangible et invisible : la relation avec le spectateur. Si on l'enlève, le théâtre n'existe pas. En peinture classique, enlevez le support, c'est-à-dire la toile, il ne reste rien. Au théâtre, la surface sur laquelle s'inscrit l'événement, c'est le moment où spectateurs et acteurs sont en contact. S'il n'y a pas cette relation, l'événement n'a pas lieu ».
Peter Brook[815]

« Il n'existe qu'une chose au théâtre, c'est la relation entre les acteurs et le public ».
Bernard Sobel[816]

De la scène à l'écran, il y a un océan. A traverser et à transfigurer. Ce qui est particulier au théâtre se passe d'abord dans la salle. Un lieu vivant, en trois dimensions. Un espace où tout se joue, qui n'est jamais pris en compte à l'écran. Jean-Claude Coulbois[817]

Nous avons examiné dans les deux chapitres précédents - à travers l'expérience de (La Métaphore) - quelques dispositifs de captation et de recréation dans le sens défini précédemment. Nous avons souligné les avantages et les inconvénients respectifs des enregistrements de traces *primaires* (en représentations) et *tertiaires* (hors représentations publiques) de théâtre[818].

Il s'agit maintenant de déterminer si l'on souhaite obtenir le (trans)codage figuratif le plus exact possible d'une fiction scénique, filmée en espace clos comme lors d'une expérimentation scientifique qui isole les « objets » de leurs relations à l'environnement pour mieux les observer. Ou bien si l'on veut conserver une trace authentique de « moments de présent » de

815 « *Peter Brook explore le cerveau* » ; propos recueillis par C. MOREAU-SHIRBON, à propos de la mise en scène de « *L'homme qui* », recherche théâtrale inspirée de l'ouvrage du neurologue Oliver SACKS *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* in : *La Vie* n°2726 du 27/11/1997 page 34.

816 [THI 97] THIVAT P., *La caméra de Bernard Sobel. Le point de vue du spectateur*, in : Le film de théâtre, op.cit., page 58.

817 [COU 98] COULBOIS J.C., *Filmer le théâtre vivant*, Op.cit.

818 Pour prendre une analogie sportive, et du seul point de vue des rythmes temporels, les premières s'apparentent à la course continue du marathon, tandis que les secondes se rapprochent plus des brisures continuelles des points du tennis.

théâtre, saisis sur le vif et dans sa « toile », avec les accidents, les aléas et les surprises d'un spectacle en train d'être joué dans sa relation humaine « verticale » au public [ALE 95] : « *C'est donc opter pour la perfection formelle ou pour l'incontrôlable spontanéité du phénomène théâtral envisagé comme manifestation d'une expérience existentielle complète* »[819].

Nous avons montré que les traces *primaires* comme les traces *tertiaires*, du fait des propriétés de l'image iconique, sont insuffisantes à constituer à elles seules une mémoire recréatrice de l'événement théâtral. Toute trace, quelle qu'elle soit, évacue aussi nécessairement le « bios », réalité première et fondamentale du théâtre. Cet « état » de base, fruit d'une évolution complexe qui remonte à la nuit des temps reste à bien des niveaux - et à des relations entre niveaux - énigmatique malgré les avancées des sciences. Le théâtre n'est en rien une pellicule qui « s'auto-effacerait » à chaque projection. La trace vidéo - qu'elle soit *primaire*, *secondaire* ou *tertiaire* - ne concerne sur un plan matériel que l'inscription d'un jeu des signes multiples constitutifs de la précieuse écume qui compose la fiction théâtrale.

Les traces *primaires* préservent le flux temporel et les rythmes du spectacle dans la relation entre acteurs et public, mais altèrent en profondeur l'espace visuel de la représentation. Elles affectent donc la pertinence et l'intentionnalité du message dans la création du sens par le récepteur cognitif. Les traces *tertiaires* recomposent l'espace visuel de la représentation dans les paramètres de la mise en scène audiovisuelle mais au prix d'une modification des rythmes du spectacle et de la suppression de la relation scène-salle qui fonde pourtant tout acte théâtral.

N'est-il point envisageable d'éviter cette dichotomie tranchée? Est-il possible de trouver une voie « médiane » entre captation et recréation ? Une trace *secondaire* élaborée qui ne dissocierait pas scène et salle ? Un enregistrement qui, relevant le défi du temps réel, dans le champ donc de la « captation », en repousserait les limites si mutilantes dans la recomposition de l'espace visuel ? Et qui serait tout à la fois *mémoire* fidèle et pertinente de l'interaction scène-salle d'un spectacle et *œuvre* de création autonome ?

C'est la question soulevée à l'occasion de quelques spectacles créés à (La Métaphore), et qui sera maintenant examinée. En premier lieu sur un plan théorique, en essayant de dégager les

819 ALEXANDRESCU L. *« Pourquoi et comment ? »* Actes du 20ème Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle à Anvers du 4 au 7/09/94. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle, Anvers, 1995, pages 80-82.

avancées et limites de ce dispositif de multicaptation documentaire à méta-découpage. Ensuite sur celui des réalisations.

Précisons que, même si cette recherche d'une « troisième voie » paraît encore très embryonnaire aujourd'hui, elle pourrait s'inscrire dans une dynamique importante à long terme. En effet, il est envisageable que la recréation, tout comme la création de films selon les techniques mises au point depuis plus d'un siècle, ne soient nullement assurées de leur pérennité. Recréer pour le filmer un spectacle vivant « après-coup » et sans public constituera peut-être, qui sait, une idée parfaitement incongrue dans quelques décennies.

Avec les progrès constants de la simulation numérique liée aux progrès de la puissance de calcul des ordinateurs, d'algorithmes ingénieux, de la création de logiciels innovants et conviviaux, il pourrait être bientôt possible de produire à faible coût des films parfaitement « réalistes ». Cela tant dans les décors que dans la fluidité des mouvements et dans les expressions psychologiques des personnages. Les signes des « irrégularités » et singularités de détail qui font tout le sel de la vie pourront, dans une certaine mesure, être imaginés, transposés, simulés, recréés... non plus par les relations entre acteurs mais par la vision de l'auteur. La « fiction indicielle », au sens d'images marquées par leur origine d'enregistrement photographique animé d'actes réels, aura fait son temps. Le personnage de fiction « 100 % virtuel » paraît incontournable un jour ou l'autre, comme les jeux vidéo de dernière génération en fournissent des esquisses remarquables, quoique encore grossières[820]. On y assiste aussi à des combinaisons de plus en plus originales entre écriture fictionnelle linéaire et écriture interactive et générative « ludique ». Ce n'est, semble-t-il, qu'une question de temps[821].

Il n'est plus totalement absurde d'émettre l'hypothèse que le cinéaste se retrouvera peut-être un jour[822] dans la posture et avec les moyens du peintre, libre de revenir mille fois sur le même

820 Par exemple *Prince of Persia : The Sands of Time* (2003) chez Ubisoft, *Need fast speed underground* chez Electric Arts. *Jedi Knight Jedi Academy* de Lucas Arts (2004). Voir aussi *Final Fantasy* (2001) de Hironobu SAKAGUCHI, *Shreck I et II* (2002 et 2004), dans la série « *Animatrix* », ainsi que dans le film du même nom qui en a été tiré en 2002, l'épisode *The Final flight of Osiris* réalisé par Andy JONES. Il est déjà tout à fait plausible, en visionnant ces 20 minutes intégralement réalisées en images de synthèse, d'imaginer que nous sommes en présence des images d'« acteurs réels » ayant subi un léger traitement numérique de surface pour les faire simuler des personnages virtuels...

821 Devront aussi être résolus les problèmes très complexes liés à la synthèse vocale. Par ailleurs, actuellement, de vrais acteurs sont nécessaires pour créer leurs avatars virtuels. Cela pourrait ne plus être le cas dans quelques années. Déjà aujourd'hui, dans l'élaboration d'un film comme *Matrix Reloaded* (2002) de Larry et Andy WACHOWSKI, un logiciel créé à cette occasion pour des scènes d'actions permet, à partir d'un acteur simultanément filmé par 5 caméras, de recréer numériquement en différé sa forme et ses mouvements selon une *infinité* d'angles de prises de vue différents. Et ce n'est qu'un tout début.

motif[823]. Et tous les mouvements de caméras, tant ceux qui nécessitent des temps de préparation et de synchronisation considérables dans la fiction classique que ceux qui sont tout simplement « impossibles » dans l'espace-temps réel[824], lui seront accessibles d'une simple commande gestuelle ou vocale. Son art deviendra certes plus solitaire[825], mais il sera maître du temps, au lieu d'en être l'esclave comme aujourd'hui, du fait des contraintes financières liées à la réalisation de tout long-métrage de fiction[826]. Je ne vois guère comment nous pourrions échapper, d'une quelconque façon, à cette évolution économiquement logique de « l'image illusionniste animée »[827]. Dans quelques générations, les enfants seront peut-être très étonnés d'apprendre, qu'autrefois, pour créer une scène, on devait faire jouer de « vrais acteurs », dans de « vrais décors », spécialement bâtis pour construire les « scènes imaginaires » d'une fiction audiovisuelle...

On peut aussi imaginer, et c'est à mon sens beaucoup plus probable, une coexistence - et des formes complexes de métissage - de la fiction « indicielle » et de son homologue numériquement « simulée ». Sans qu'il devienne utile ou nécessaire de les comparer. Il se pose bien évidemment l'interrogation sur la qualité de la « présence » de l'acteur virtuel. Certes, les enfants ne se posent guère cette question. Les adultes non plus, en riant par exemple aux exploits et gaffes des héros animés de Tex AVERY. Même en coupant le son, avec le seul sous-titrage, le spectateur peut créditer les personnages d'une « présence » plus ou moins dense.

822 Pour l'instant, les films en images de synthèse nécessitent, outre un budget plus que conséquent, un travail d'équipe considérable. Il est encore difficile aujourd'hui d'évaluer les évolutions futures en moyens humains de réalisation technique et artistique, si dépendantes de celles de la puissance informatique des machines. Rien n'interdit cependant de penser que ceux-ci ne puissent pas un jour être réunis en une seule personne. Il me semble plus que probable que coexisteront alors sous une signature unique tant des « films d'équipe » que des films réalisés individuellement, à l'exemple de nombreux albums musicaux de vedettes produits en « Home-studio ».

823 Il lui sera tout aussi possible d'explorer des formes imaginaires totalement non-réalistes.

824 Par exemple les plan-séquences en travelling passant par une alternance de gros-plans et de plans larges, via une « caméra-démiurge » qui virevolte librement dans l'espace sans se soucier le moins du monde des lois de NEWTON...

825 Le créateur pourra vraiment devenir l'auteur exclusif de l'œuvre. Comme le romancier ou le peintre. On sait qu'aujourd'hui, l'attribution de ce statut juridique aux uns ou aux autres varie des deux côtés de l'atlantique. Ce n'est pas l'harmonisation de toute une équipe sur la vision imaginante d'une seule personne qui suffit à ce dernier, me semble-t-il, pour s'attribuer la paternité de la *totalité* de l'œuvre, n'en déplaise aux tenants de la Nouvelle Vague comme à ceux des producteurs d'Hollywood. Le cinéma indiciel et « non simulé » est par nature toujours un travail d'équipe, même si certains membres sont bien sûr plus interchangeables que d'autres. Et même si les grands créateurs de formes irréductibles existent dans le 7ème art comme dans les autres.

826 Des réalisateurs comme CHAPLIN, CASSAVETTES, KUBRICK, GODARD ont certes réussi à des degrés différents, et selon des stratégies diverses, à s'émanciper de la « dictature du temps » lors des phases de préparation, de tournage et de montage de leurs œuvres, mais ils constituent l'infime minorité. Le cinéma expérimental aux moyens (et aux dépenses) limités jouit aussi d'une liberté revigorante et salutaire dans ce domaine.

827 Évolution couplée à des dynamiques en gestation plus ou moins rapides, concurrentes, complémentaires ou antagonistes. Celles-ci concernant la restitution du relief (par hologramme ou tout autre procédé), les progrès de l'interactivité et de la modélisation complexe du récepteur, l'immersion dans la réalité dite « virtuelle », et d'autres évolutions à venir encore insoupçonnables.

Celle dégagée par l'auteur, et issue du faisceau dense de son intentionnalité esthétique. Cette dernière plongeant toujours ses racines dans un « état de non-pensée » créateur.

Dans un film avec acteurs en chair et en os, la caméra capte les signes qui induisent la reconnaissance psychologique du personnage virtuel, mais aussi un niveau plus profond de l'acteur, un « champ de forces » qui s'exprime dans l'image et dans son mouvement. La présence, comme processus vibratoire, laisse deviner des racines plus profondes que la psychologie, aux mécanismes finalement assez limités. Une entité virtuelle ne peut bénéficier de la même « portance », du même « champ de présence », surtout si ses mouvements possibles ne sont pas préalablement modélisés à partir d'un acteur réel[828]. Il faut donc à mon sens délimiter 2 niveaux, celui de la psychologie usuelle avec les émotions, la « personnalité », et le niveau des « forces profondes de l'être ». La simulation du premier niveau serait tout à fait à la porté de l'acteur virtuel[829]. Quant au second, la question me semble indécidable à l'heure actuelle sans expérimentation préalable. À supposer l'existence d'un dispositif de création relativement simple d'utilisation, quel univers totalement simulé pourrait jaillir de l'imagination d'auteurs du niveau qualitatif de BRESSON, de BERGMAN d'OZU ou de TARKOVSKI ? Quelle qualité du « champ de présence » pourraient-ils insuffler à leurs « entités »[830] ?

Par contre et en ce qui concerne le premier niveau, on pourrait assister d'ici quelques décennies à la prolifération d'acteurs virtuels à « basse psychologie », lesquels viendraient notamment « hanter » les sit-coms planétaires. Ces « spectres » souligneraient à contrario la valeur irremplaçable de l'acteur « biologique ». Il s'ensuivrait peut-être une nouvelle distinction, le spectateur privilégié allant se nourrir des impressions de scène partagées avec « l'acteur bio », et non de la nourriture industrielle virtualisée, esthétiquement parfaite quoique hautement dévitalisée, de ses multiples avatars[831].

Si cette tendance se matérialise effectivement, les acteurs n'auront de toutes façons, heureusement pour tout le monde, pas disparu. D'une part, leurs voix continueront

828 La technique n'est pas neuve : pour son premier long-métrage *Blanche-Neige et les Sept Nains*, Walt DISNEY a filmé en 1937 une jeune comédienne dans le rôle-titre. Cela pour que certains mouvements chorégraphiques dessinés ultérieurement d'après le film soient les plus justes possibles, dans leur amplitude et leur structure rythmique.

829 Surtout lorsque l'on constate que le grand public consomme sans distanciation aucune de très nombreuses séries télévisuelles américaines à la qualité de doublage sonore désastreuse.

830 Celui-ci serait, en tout état de cause, « différent » de celui d'un acteur en chair et en os.

831 Un acteur célèbre pourrait ainsi commercialiser sa « modélisation virtuelle » comme une marque, ensuite exploitée aux quatre coins du monde dans de multiples fictions.

probablement pendant longtemps à hanter les fictions numériques[832]. D'autre part, ils seront retournés en masse dans leur « vrai » domaine, en royaume de théâtre. Dans le monde de la non-duplication des apparences, du « bios » et de la « verticalité humaine ». Leur détour par le grand et le petit écran n'aura finalement constitué pour eux qu'une (très intéressante) parenthèse. Je ne crois pas du tout par contre à « l'indifférenciation » introduite par Richard SCHECHNER entre spectacle vivant et virtuel : « *on a cru à une époque que le théâtre était condamné à disparaître devant la montée d'autres formes de divertissement, notamment le cinéma et la vidéo. Mais il est plus probable que la révolution informatique abolisse à terme les distinctions entre ces différentes formes d'expression artistique. Le remplacement de la bande magnétique ou du film par le microprocesseur va faciliter la circulation d'images et de messages entre l'expression prétendument directe et l'expression prétendument médiatisée* » [PIC 99][833]. Au contraire, ces lignes témoignent à mon sens d'une dérive confusionnelle grave entre vivant et virtuel. Laquelle rejoint l'analyse globale de Dominique WOLTON : « *au bout de ces techniques, toutes plus performantes les unes que les autres, on retrouve la même question : la difficulté de rentrer en contact avec autrui. L'homme pourra-il penser longtemps se réaliser dans le prolongement des systèmes de communication de toutes sortes ? Et le thème de « Cybionte », mis en avant par certains adeptes de la révolution de la communication, illustre parfaitement cette contradiction. Pour eux, l'homme défini comme cybionte, c'est-à-dire comme le prolongement humain des réseaux, est perçu comme un progrès au sens d'une intégration des caractéristiques techniques et humaines. On peut, au contraire, y voir le symbole d'une technicisation complète de l'homme, et non le triomphe d'une humanisation de la technique* » [WOL 97][834].

832 La simulation vocale paraît autrement plus ardue à réaliser de manière créative et sensible que son homologue visuelle. Cela tient notamment au fait que, comme le remarquait BRESSON il y a presque trente ans, *« l'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors »* [BRES 75, p. 61]. Et il est beaucoup plus difficile d'« illusionner » l'oreille que l'œil. L'oreille est beaucoup moins superficielle, moins « domestiquée », plus « primaire » et surtout liée plus directement, par des circuits neuronaux parallèles, au cerveau limbique qui régie la sphère émotive. Le son d'un Stradivarius, d'un Steinway, ou même d'un synthétiseur analogique Minimoog du début des années 70 ne peuvent, à ce jour, être recréés de manière parfaite.

833 [SCH 97] SCHECHNER R., « Le Théâtre à un tournant », in : *Courrier de l'Unesco,* Paris, novembre 1997, page 8, cité par [PIC 99] PICON-VALLIN B., « *Tentations et résistances de la scène face aux images* », in *Du Théâtre,* n°24, Printemps 1999, page 68.

834 [WOL 97] WOLTON D., *Penser la communication*, Editions Flammarion, Paris, 1997, page 286. L'auteur écrit aussi (p.290) : « *Les nouvelles techniques relancent ce débat : qu'est-ce en réalité que l'expérience humaine ? Le contraire de la communication médiatique ou d'Internet. Elle prend du temps, n'est ni communicable ni reproductible, résulte le plus souvent d'échecs et dépend de facteurs non maîtrisés* [...] *L'expérience prend du temps, suppose une confrontation avec le monde ou autrui, alors qu'avec les machines on est face au semblable même, ou à la performance. C'est du reste pourquoi on les aime, car elles nous évitent la confrontation avec l'altérité* [...] *Bien sûr, avec les techniques de communication, il existe aussi un rapport à l'autre, mais assourdi, à distance, amorti, « pasteurisé ». Rien à voir avec l'épreuve d'autrui dans la réalité* ».

Par contre, le besoin d'enregistrer une trace virtuelle des pratiques humaines restera toujours sans nul doute une nécessité anthropologique fondamentale. Il y aura toujours à « garder mémoire » des activités humaines. Dans ce contexte, les dispositifs de captation documentaire - toujours à améliorer - des formes du réel, donc du théâtre, donc des « grands acteurs », semblent promis à un très bel avenir.

Quelles sont les conditions à même de susciter une véritable démarche documentaire, dans le cadre d'une technique « humanisée » ? Guy GAUTHIER [GAU 95][835] avance que « *la méthode documentaire se définit dans ses rapports avec l'environnement visuel et sonore, avec ce qui peut être filmé, autrement dit avec ce qui est « afilmique », compte tenu des limites qu'impose le matériel (éclairage, distance, qualité sonore). Première condition : tournage en direct, « la vie à l'improviste ». Deuxième condition, découlant de la première : l'élaboration est dictée par les circonstances, dans le cours du vécu. La connaissance approfondie du dossier tient alors lieu de préécriture, le scénario de pure imagination étant exclu. Troisième condition, la plus facile à contourner : l'équipe de prise de vues qui se situe clairement dans l'espace du tournage, sans donner prise à un quelconque soupçon de la part du spectateur. L'énonciateur s'assigne une place (intervieweur, observateur, participant) et la conserve* ».

Dans ce contexte, les techniques de multicaptations - qui peuvent répondre à ces trois critères - sont à même de se tailler une part de choix. Celles-ci ne concernent dans l'état présent de ma recherche exposée dans cette thèse que la bande image. Les adaptations et transpositions du « mirage analogique sonore » produit par les instruments de la chaîne de captation audio à partir de l'autopoïèse théâtrale reste à théoriser et à expérimenter dans le cadre de la multicaptation. Entrons maintenant dans le détail du champ de la multicaptation.

835 [GAU 95] GAUTHIER G., *Un autre Cinéma*, Editions Nathan, 1995, page 244.

4.2. Principes théoriques

4.2.1 La multicaptation

4.2.1.1. Définitions et finalités des documents

Au chapitre 2, une trace *primaire* (captation) a été définie comme un enregistrement effectué une unique fois dans les conditions du direct, généralement sans préparation antérieure (absence de découpage), ni post-production ultérieure[836]. Sa principale variante, la trace vidéo *primaire raffinée* d'un spectacle, ajoute à cette définition un travail de post-production réduit, qui consiste la plupart du temps dans des corrections effectuées « en insertion »[837] dans le master réalisé.

Une trace *tertiaire* (recréation) d'un spectacle a été envisagé comme un enregistrement différé, fragmentaire et « décentré » d'un spectacle, hors des conditions enactivement vécues de la représentation théâtrale.

La trace vidéo *secondaire* d'un spectacle qualifie un enregistrement direct d'une ou de plusieurs représentations, avec une préparation antérieure spécifique et une post-production ultérieure (montage, mixage) - élaborée selon la méthode classique d'assemblage de fragments audio-visuels sur une bande vierge.

836 À l'exception évidemment de la mono-captation d'une représentation, soit unique, soit retransmise par une télévision en direct avec des moyens importants. Dans ce cas, et comme dans le cas d'une trace *secondaire*, un découpage minutieux s'impose, tout autant qu'une préparation audiovisuelle couplée aux répétitions théâtrales. Le cas de figure expérimental et très complexe de l'enregistrement en bi-caméras *non couplées* d'un spectacle sur plusieurs représentations n'est ici pas traité. Cf. les travaux de Jacquie BABLET dans le cadre du Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle (LARAS) du CNRS, en particulier dans *La vidéo au service de la recherche théâtrale*, [BAB 97] BABLET J., in *Le film de théâtre*, Op. cit. pages 165-171.

837 C'est-à-dire que l'on « corrige » l'enregistrement effectué, sans recours à une bande vierge pour effectuer un montage selon la méthode « d'assemblage » classique des plans.

	Trace primaire (mono-captation)	**Trace secondaire (multicaptation)**	**Trace tertiaire (recréation)**
Préparation	Sans découpage	découpage	découpage
Tournage	en représentation publique	en représentation publique	sans public
Postproduction	non (sauf montage par insertion pour trace *raffinée)*	oui (montage par assemblage de plans ou de groupes de plans)	oui (montage par assemblage de plans)

Tableau 7 : Tableau comparatif succinct des caractéristiques propres à l'enregistrement de traces primaires, secondaires, et tertiaires

Dans ce cadre, il est possible de distinguer une multicaptation « basique » qui consiste à enregistrer au moins deux représentations avec le même découpage pour en assembler les meilleurs moments, et une multicaptation documentaire à multi-découpage. Celle-ci consiste principalement à emprunter à la trace *primaire* (captation) son principe de tournage contextuel en direct en le développant sur plusieurs enregistrements complets d'un même événement, et à emprunter à la trace *tertiaire* (recréation ou film de théâtre) sa temporalité autonome de « travail de laboratoire » dans les phases spécifiques de préparation (découpage), de maturation artistique et de post-production du projet.

Son utilisation n'est évidemment pas envisageable, du fait de son principe même, dans le cadre d'une retransmission simultanée.

J'ai écrit que la finalité d'une trace *primaire* devrait dans l'idéal se voir cantonner à une fonction d'archive fragmentaire du spectacle, à coupler avec d'autre sources (commentaires, mise en perspective, témoignages « en 1ère personne »). Et que celle d'une trace *tertiaire* aurait une fonction tout à la fois spectaculaire dans le champ de l'audiovisuel et de témoignage détaillé d'une fiction scénique théâtrale. Qu'en est-il de la multicaptation documentaire ? Le mot « documentaire » apporte déjà une indication : il va s'agir plus de rendre compte de manière minutieuse d'une réalité physique complexe, et d'une façon inaccessible à la seule captation, plutôt que de la construire (presque) de toutes pièces.

La fonction de *trace d'archives* du document sera donc prépondérante, permettant d'envisager une réelle mémoire vivifiante, créative, du théâtre. Mais toujours dans un couplage fructueux avec d'autre sources artistiques et analytiques, en 1ère et en 3ème personne.

La fonction potentielle d'*œuvre* de la multicaptation documentaire à méta-découpage ne sera pas oubliée, même si son déploiement restera beaucoup plus limité que dans le cadre d'une trace *tertiaire* de théâtre, du fait du respect scrupuleux de la temporalité théâtrale. Cette trace *secondaire* pourrait donc se voir télédiffusée en différé ou commercialisée sans « trahir » le spectacle dont elle est issue.

4.2.1.2. Enregistrement de multiples représentations

Rien dans les détails n'est plus dissemblable d'une représentation que la suivante ou la précédente. Rien de commun avec la vision réitérée d'un film rapprochée ou à des années d'intervalle[838]. Pourquoi donc se priver de l'enregistrement de multiples représentations pour retranscrire au mieux toute la richesse d'un spectacle qui évolue comme un organisme vivant de la première à la dernière représentation ?

Dans une multicaptation, à la pluralité des représentations théâtrales répondra donc *naturellement* la pluralité des enregistrements audiovisuels d'un spectacle. Et à la temporalité vivante de chaque action théâtrale d'un soir répondra la « durée élastique » de *traces* choisies avec soin dans l'éventail des représentations quotidiennes.

Ceci dit, le principal avantage de la méthode d'enregistrement choisie, son principal degré de liberté autorisé par rapport à une trace *primaire* légèrement *raffinée* est de permettre d'élaborer une représentation « *densifiée* » tout en conservant trace des interactions humaines entre la scène et la salle. Elle est donc avant toute chose au service du comédien.

Il est généralement impossible pour un acteur d'être à son plus haut niveau de jeu durant *l'intégralité* d'une représentation théâtrale. À plus forte raison dans les mises en scène complexes de Daniel MESGUICH, lorsque le rythme du spectacle est si rapide qu'il réclame tout à la fois une concentration parfaite et une endurance physique hors du commun.

L'intérêt de cette méthode de simulation est de recréer une représentation audiovisuelle « virtuelle » à partir des meilleurs moments de jeu en suivant impérativement deux règles : respecter la « ligne énergétique » du spectacle telle qu'elle émerge de l'ensemble de ses

838 Lequel film, comme étalon immuable, a le grand mérite de nous faire prendre conscience de notre propre évolution psychique.

représentations pour un observateur sensible, et épouser la « ligne énergétique » idéale de chaque comédien, avec ses modulations, ses harmoniques, ses rythmes, ses brisures.

On pourrait rajouter la « ligne énergétique » unique de l'écoute et de la présence du public, bien que celles-ci soient toujours portées « en creux » par le jeu unique et éphémère, tel soir, à tel instant, des acteurs dans l'*échange* théâtral, et donc observables indirectement par leurs effets sur ces derniers. J'ai d'ailleurs souvent remarqué que dans le cours d'une captation, c'est dans les moments où les caméras sont les plus proches des visages des acteurs en relation, et dont les personnages vivent un moment intense, qu'il est possible de ressentir le plus intensément la présence « hors-champ » du public, cette ouverture à l'autre dans l'écoute réciproque et harmonieuse de la salle et de la scène.

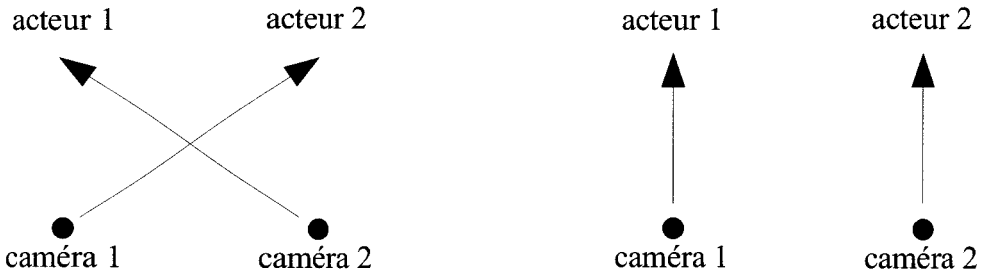
4.2.1.3. Multiplication virtuelle des points de vue par la technique du « méta-découpage »

Dans une captation, le nombre de points de vue possible est déterminé par le nombre de caméras physiquement présentes dans la salle. Ce dernier détermine à son tour l'élaboration du découpage s'il en existe un. L'avantage d'une multicaptation documentaire est d'autoriser l'application de plusieurs découpages différents, compte tenu des enregistrements successifs du spectacle. Ceux-ci sont alors susceptibles de composer un « multi-découpage virtuel », dont les fragments se voient ensuite juxtaposés au montage dans ce qu'il est possible d'appeler le « méta-découpage » de la multicaptation. Ces différents découpages ne doivent pas être rédigés trop en amont. Ils doivent rester souples, ouverts, évolutifs, et résulter d'un va-et-vient entre l'imagination et le travail de terrain.

Trois cas se présentent alors :

> Soit les découpages sont élaborés en conservant les mêmes axes de caméras. Dans le cas le plus simple de deux caméras, de deux découpages distincts, et de deux acteurs : à un moment donné, la caméra 1 sera susceptible de filmer l'acteur 2 dans le premier découpage, et l'acteur 1 dans le second lors d'un autre enregistrement. Inversement, dans le même temps, la caméra 2 suivra l'acteur 1 dans le premier découpage et l'acteur 2 dans le second. Cela dans des cadres précis déterminés à l'avance, et signifiants dans

l'articulation pertinente des deux découpages distincts recomposée au montage dans le cadre du « méta-découpage »[839].



Premier découpage : caméras croisées à un instant T

Second découpage : caméras décroisées croisées à un instant T

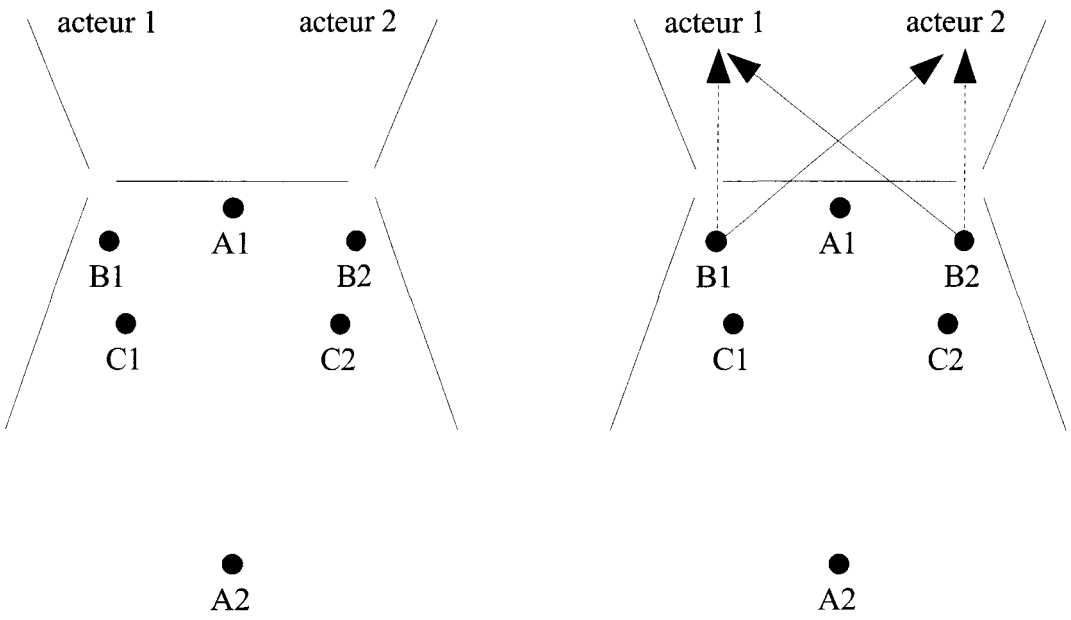
Illustration 26 : Cas N°1

Soit les découpages sont élaborés en modifiant les axes de caméras. Dans ce cas il est possible avec deux (ou trois) caméras de combiner deux, trois, quatre découpages.... Pour *Titus Andronicus* de SHAKESPEARE[840], avec 2 caméras et trois découpages de densité inégale, le vidéo-spectateur attentif de la multicaptation pouvait déceler 6 positions virtuelles principales de caméras. Leur nombre n'est en fait limité que par les capacités cognitives de l'auteur du « méta-découpage ». Les combinaisons possibles de plans deviennent très importantes. Sachant qu'il convient de ne pas tourner à l'aveuglette, de conserver une idée précise de son film, et qu'il convient donc de pouvoir se simuler mentalement à tous moments les articulations possibles et envisagées des différents découpages[841].

839 Cette technique a été mis en œuvre involontairement et partiellement lors du tournage de *Folie Ordinaire d'une fille de Cham,* et utilisée lors du montage de ce document. Cf. la section de ce chapitre intitulée « résultats expérimentaux ». Lorsque la caméra située à cour filme un acteur placé côté jardin, et que la caméra à jardin filme un acteur côté cour, il s'agit là d'un moment d'enregistrement en « caméras croisées ». Lorsque la caméra cour filme l'acteur à cour, et la caméra jardin l'acteur à jardin, comme pour un revers ou un coup droit de tennis, il s'agit alors d'une configuration - un peu moins fréquente - en « caméras décroisées ».

840 Cf. dans ce chapitre la section « résultats expérimentaux ».

841 Dans l'attente des logiciels qui un jour permettront sans nul doute de simuler ce travail de multi-découpages de manière tout à la fois rapide et détaillée, permettant des combinaisons toujours plus complexes. Le cerveau est quant à lui rapidement saturé, sauf don particulier, pour mémoriser la combinaison de plusieurs séquences « multi-découpées ».



Exemple de position de caméras en binôme selon les différents enregistrements (A/B/C)

Exemple d'affectation des caméras lors de l'un des enregistrements

Illustration 27 : Cas N°2

- La troisième possibilité consiste dans l'utilisation conjointe des deux techniques précédentes. Chaque axe de caméra pourra avoir selon les différents enregistrements plusieurs affectations différentes à un moment donné.

4.2.1.4. Une temporalité audiovisuelle « élargie »

Il convient de souligner une nouvelle fois que le concept de méta-découpage n'est rendu possible que par l'enregistrement de plusieurs soirées consécutives. Cette technique prend son ampleur maximale dans un travail de répétitions audiovisuelles couplées aux répétitions théâtrales. Il devient possible d'expérimenter et de tester le maximum de possibilités dans un processus continuel de va et vient entre imagination et expérimentation, sans rester confiné à la seule abstraction créative, si brillante soit-elle, qui est difficile à mettre en place dans le cadre d'un processus d'enregistrement asservi à l'impitoyable temporalité théâtrale.

Il résulte de cette confrontation minutieuse au réel non seulement une expertise spontanée grandissante des membres de l'équipe de tournage, mais aussi de nombreuses nouvelles idées de découpage, imprévisibles, découvertes dans le feu de l'action. La multicaptation

documentaire à méta-découpage se construit ainsi lentement, dans l'œil du cyclone du temps réel certes, mais apprivoisé par des approches répétées dans le vécu et dans l'action.

Elle nécessite du temps pour la préparation, pour une immersion certes différenciée mais enactivement vécue dans le spectacle. Il faut du vécu, de la matière grise, et de nombreuses boucles de « perception/action » pour résoudre les problèmes de temps... Pour trouver les accords possibles entre temporalités théâtrales et audiovisuelles. Pour trouver un regard « juste », celui qui sera le plus pertinent pour traduire la réalité de la scène, ici et maintenant, dans sa résonance la plus profonde. Cela nécessite tout à la fois une *distanciation critique* et *empathique*[842], envers le spectacle, envers l'auteur de la partition textuelle, envers l'auteur de l'orchestration scénique et les interprètes qui sont leurs propres instruments, envers le public qui ne « joue » jamais chaque soir de façon identique...

Dans une multicaptation documentaire à méta-découpage, le réalisateur ne s'efforce pas de briller. Il cherche plutôt comme un miroir lisse à refléter le maximum de lumière de la scène, sans oublier l'obscurité complice de la salle, et dans le langage qui est le sien. C'est un homme invisible et patient, attentif aux mille et uns détails de son observation vivante dont il se sait relié. Lors du montage d'une « super-représentation virtuelle », et dans la fidélité à la mise en scène théâtrale, il lui appartiendra de toujours revenir à son corps, à ses sensations et sentiments initiaux pour effectuer la reconstruction créative du spectacle. Cela à travers le choix des moments de jeu les plus pertinents (en élaguant, en retranchant...), et dans la mise en dialogue densifiée et sensible des temporalités audiovisuelles et théâtrales.

4.2.2. Bilan et pertes

Quels sont donc en théorie les gains et pertes de la multicaptation documentaire à méta-découpage à deux (voire trois) caméras sur la simple captation ? Et sur la recréation ?

En premier lieu, les points forts de la captation multicaméras sont pour la plupart d'entre-eux renforcés :

842 Cf. chapitre 1 pour la définition que je donne à ces termes.

On note ainsi :

- Une transposition améliorée des codes verbaux (phonologique, sémantique, syntaxique) et des rythmes sonores de la temporalité théâtrale. Le fait de filmer plusieurs fois le même événement permet par l'expérience acquise par l'équipe, ainsi que par le choix ultérieur des prises au montage, d'éviter certains défauts de jeu (par exemple les fautes d'articulation toujours possibles) et la plupart des défauts techniques (par exemple, tel son à l'attaque soudaine et violente à la suite d'un dialogue chuchoté, enchaînement difficile à enregistrer en une seule prise).

- Une transposition de meilleure qualité des codes non verbaux : kinésique et surtout proxémique, liée à la pertinence accrue du méta-découpage. Il en va de même pour les codes anthropologiques, liée à la plus grande intelligence des cadres et des commutations, et pour les nombreux codes non spécifiques, en particulier ceux liés à la représentation analogique (costumes, décors, etc).

- Une efficacité accrue des codes à degré de spécificité élevée. Le travail de l'équipe devient ainsi beaucoup plus pensé, réfléchi, quoique « incorporé » dans l'action, donc spontané. La prise de risques est encouragée : il y a des « filets de sécurité ». D'ennuyeux problèmes ne se posent plus : si par exemple un acteur décalé de quelques centimètres de sa position normale en cache soudain un autre que l'on souhaitait filmer avec une caméra bien précise. Que faire ? Dans une captation, il faut se rendre capable d'opter pour la moins mauvaise solution de manière immédiate. C'est-à-dire conserver cette (mauvaise) surprise temporaire le temps qu'il faudra, ou opérer immédiatement une permutation des caméras sur les acteurs en passant éventuellement par un court plan large, au risque de rencontrer des difficultés à « revenir » rapidement de manière imperceptible au découpage prévisionnel s'il existe. Au contraire, dans une multicaptation, l'existence de plusieurs enregistrements permettra toujours de trouver une excellente solution.

- Un rendu toujours excellent des multiples interactions « discrètes », énergétiques et synchroniques scène-salle, ainsi qu'un accroissement des informations signifiantes nouvelles sur le spectacle, créé en particulier par « l'effet de loupe » de plans rapprochés choisis et non plus imposés, et par le rythme de commutation à l'intentionnalité renforcée des flux d'images à travers différents cadrages.

- La nécessité de disposer d'un dispositif d'enregistrement normatif reproductible simple et peu coûteux, applicable à la plupart des spectacles occidentaux : il suffit seulement de deux caméras couplées[843].

Par contre, la durée de tournage est nécessairement plus longue que dans le cas d'une captation, une préparation tout à la fois artistique et technique est indispensable, les coûts sont plus élevés, tant au tournage qu'au montage qui fait ici son apparition. Il n'existe plus de rendu visuel et sonore immédiat, diffusable à la vitesse de la lumière, en direct perceptif et sans nécessité impérative de postproduction.

Le réalisateur de multicaptation n'est toujours pas le chef d'orchestre du tempo du spectacle comme dans la recréation, mais il a maintenant les moyens de moduler et d'apprivoiser le caractère implacable de la temporalité unique et « magique » entre toutes de l'autopoïèse théâtrale d'un soir. Il ne se retrouve plus en état de « service minimum ». Ses possibilités d'écriture se sont considérablement développées, quoique encore en retrait au regard de la réalisation d'une trace *tertiaire.* Certes, il peut développer dans le cadre de l'un de ses découpages la temporalité audiovisuelle propre à des mouvements de caméras précis tels travellings et panoramiques signifiants[844]. Mais il lui faudra toujours retrouver dans l'aisance rythmique le temps réel du spectacle lors de l'élaboration du méta-découpage.

Les lumières du spectacle restent dans certains cas un obstacle difficilement contournable pour la multicaptation. Sur ce point, les traces *tertiaires* sont infiniment supérieures dans le modelage artisanal des plans. La différence peut cependant se voir fortement estompée si, dès la genèse du projet théâtral, il est prévu un éclairage commun au spectacle et à sa représentation audiovisuelle, ce qui est loin d'être rédhibitoire.

La vision du réalisateur de multicaptation documentaire à méta-découpage doit encore s'adapter aux contraintes spécifiques de la scénographie, de la salle et du public. Il a gagné beaucoup de degré de liberté dans les axes et les cadres, mais ne peut prétendre à la liberté de

843 Il est possible d'utiliser une seule caméra dans certains cas, en particulier pour les « one-man-show ». Ainsi de Bernard d'ARTIGUES filmant en représentation et à de multiples reprises, un à un, les différents épisodes du *Roman d'un acteur* de et par Philippe CAUBÈRE. Il s'agit là d'une variante d'une multicaptation documentaire, tournée en mono-caméra.

844 En n'oubliant pas que la lenteur et la régularité d'un panoramique ou d'un travelling classiques ne sont pas naturelles, et ne reflètent jamais des mouvements oculaires beaucoup plus saccadés, proches de ce point de vue des coupes franches du montage cut.

manœuvre de son confrère de la recréation dans le choix des positions de caméras, des hauteurs de prises de vues, du calcul de la profondeur de champ, des raccords entre micro-espaces visuels autonomes, du nombre de prises pour réaliser des plans difficiles[845]...

De même, l'impossibilité de pouvoir séparer sur des canaux distincts les dialogues, les bruitages et les extraits musicaux à l'enregistrement restreint, de manière plus ou moins importante selon le jeu des paramètres propre à chaque spectacle, l'éventail des choix de montage. La recréation ne connaît pas ces limitations. Dans son paradigme analytique, les sources sonores sont enregistrées isolément et mixées dans une étape ultérieure. Cela étant, une solution satisfaisante de montage entre extraits (ou plans) de différents enregistrements peut toujours être trouvée, comme j'en ai notamment fait l'expérience sur *Titus Andronicus* ou *Flandrin, acteur.*

Concernant l'épineux problème de la nécessaire transposition sur l'écran des informations théâtrales simultanées distribuées aux quatre coins du plateau par un traitement audiovisuel séquentiel, le réalisateur de multicaptation se retrouve beaucoup mieux armé que dans la captation pour effectuer un méta-découpage qui tienne compte du maximum d'informations signifiantes.

Là où la recréation va généralement effectuer une réécriture approfondie des codes représentationnels (déplacements et modifications, ajouts et suppressions) et perdre en partie son statut potentiel de trace d'archives, la multicaptation tendra quant à elle à relever le défi du temps réel pour, coûte que coûte, trouver des solutions pertinentes. Mon expérience m'a montré que c'était tout à fait possible dans la quasi totalité des cas[846], dès lors qu'il existe bien le temps nécessaire pour procéder à des expérimentations sur le terrain et des corrections de découpage, au cours des différents tournages.

Par l'utilisation d'un dispositif de multicaptation documentaire à méta-découpage, le pacte de confiance avec le téléspectateur cognitif dans l'enregistrement du spectacle vivant sera rétabli dans son intégrité. Il n'y aura plus nécessité de l'occultation *non choisie* quoique

845 La robotisation et la multiplication de minuscules caméras devraient à l'avenir permettre de réduire cet écart entre multicaptation et recréation.

846 On peut certes imaginer une pièce se jouant exclusivement dans une épaisse pénombre avec une musique tonitruante et permanente, mais ce n'est heureusement pas le cas de figure le plus fréquent ! Dans le cas plus délicat d'un projecteur ne rendant pas la même couleur à l'œil et à la caméra, il pourra s'avérer souhaitable d'entamer une négociation souple avec le metteur en scène. Cela afin d'obtenir approximativement le même effet avec un ou plusieurs projecteur compatibles avec les capteurs vidéo (en restant si possible dans le cadre du plan d'implantation initial des projecteurs).

invisible d'un hors-cadre signifiant, dans le référentiel commun du processus de codage/décodage du film de fiction, via la socio-culture en vigueur.

Enfin, une véritable densité de regard sera accessible à notre réalisateur de multicaptations documentaires. Il lui sera beaucoup plus souvent possible de s'ouvrir à la *présence* des comédiens en se focalisant sur l'écoute fine, attentive et ouverte de l'autopoïèse théâtrale. Le dynamisme de la « co-résonance » synchronique en lui, « l'appel de la relation » seront moins freinés ou occultés par les contingences techniques liées aux désynchronisations multiples d'une équipe encore insuffisamment entraînée. Lesquelles absorbent abusivement son attention perceptive dans l'urgence en mobilisant des fonctions corticales d'alerte plus primitives.

Pour lui, multicaptation n'égalera jamais punition. Il sera au contraire probablement satisfait de constater le rendu exceptionnel des multiples rythmes de la temporalité théâtrale dans le jeu des rapports entre signes. Avec quelques limitations certes, mais dans l'accueil du public, dans l'écoute sensible et dans la présence irremplaçable de cet acteur silencieux sans lequel il ne peut y avoir théâtre...

La trace qui résulte du méta-découpage et du travail différé de co-écriture entre metteur en scène et réalisateur, parce que contextualisée, pourra alors contribuer à la constitution d'une mémoire documentaire précise, fidèle et créative du théâtre. Ce qui n'exclut évidemment pas, bien au contraire, de l'accompagner de documents de différentes natures.

4.2.3. Durées et coûts

	Mono-enregistrement public		**Multi-enregistrements publics**	**Enregistrements hors public**
Appellation Type	Trace *primaire* basique ou raffinée (captation sans découpage)	Trace *secondaire* basique (captation élaborée avec découpage)	Trace *secondaire* raffinée (multicaptation documentaire à méta-découpage)	Trace *tertiaire* (recréation, film de théâtre, simulation de captation -avec caméras divergées)
Durée globale de préparation artistique et technique (pour un spectacle de 90 mn)	5 heures ou +	D'une semaine à + d'1 mois	2 semaines ou +	3 semaines ou +
Durée de tournage	Durée du spectacle	Durée du spectacle	Une vingtaine de fois la durée du spectacle (répétitions et enregistrements audiovisuels)	De 2 j à + de 15 jours
Durée de post-production (montage/mixage)	0 à quelques heures	1 semaine ou +	2 mois ou +	1 mois ou +

Tableau 8 : Paramètres temporels de fabrication du document selon quatre dispositifs d'enregistrement du spectacle vivant

Il est aisé de remarquer à la lecture de ce tableau récapitulatif sommaire que la durée globale de préparation artistique et technique dans le cadre de la multicaptation documentaire à méta-découpage et à deux ou trois caméras est inférieure à celle de la recréation. Cela s'explique par le fait qu'une grande partie de cette préparation est réalisée au moment du tournage, dans le couplage enactivement vécu avec les répétitions et les représentations du spectacle. On note en conséquence une durée de tournage et de montage supérieure dans la muticaptation documentaire à celle de la recréation. Quant à la captation avec découpage, elle donne lieu à une débauche impressionnante de moyens techniques et de personnels sur une durée de tournage très courte. Ce n'est que dans le cas de figure de la retransmission directe qu'elle trouve sa réelle pertinence.

Quant aux coûts, ils se situent à mi chemin de la captation et de la recréation comme le montre le tableau estimatif ci-dessous.

	Mono-enregistrement public		Multi-enregistrements publics	Enregistrements hors public
Répartition des coûts en fonction des dispositifs *(et de leur durée de mise en œuvre)*	Captation basique	Captation élaborée avec découpage	Multicaptation documentaire à méta-découpage	Recréation, film de théâtre, simulation de captation
Coûts de main d'œuvre AV	1	1 à 3	1 à 5	3 à 5
Coût du dispositif technique	1	1 à 4	1 à 3	1 à 4
Coûts de production logistique et artistique	0 à 2	1 à 3	1 à 4	2 à 5
Total	1 à 2	1 à 4	1 à 4	2 à 5

Tableau 9 : Paramètres budgétaires comparés de fabrication du document selon quatre dispositifs d'enregistrement du spectacle vivant (sur une grille de 0 à 5)

Ce tableau rudimentaire des coûts comparés permet de noter en particulier qu'une multicaptation documentaire à méta-découpage pourra dans de nombreux cas se révéler moins coûteuse qu'une recréation, et même dans quelques cas de figure qu'une captation par car-régie numérique sur une durée très brève[847]. Même si l'équipe est réduite, les coûts de main-d'œuvre restent élevés dans la multicaptation du fait de la préparation enactive de l'enregistrement gourmande en temps. Ont été laissé volontairement de côté les salaires et droits d'auteurs variés des équipes théâtrales technique et artistique[848]. Parfois inexistants, parfois exorbitants dans un maquis juridique complexe, leurs montants varient du tout au tout selon de multiples facteurs : finalité de l'enregistrement, type de diffusion prévue, résultats de négociations multiples, etc.

Après avoir exposé les principales fondations de la multicaptation, nous allons à présent aborder l'expérimentation pratique, sur le « terrain » de la scène et de la salle, dans « l'œil du cyclone » du temps réel. Nous analyserons en premier lieu la multicaptation documentaire basique de *Folie ordinaire d'une fille de Cham*. Nous enchaînerons ensuite principalement avec

847 Concernant une analyse plus détaillée des coûts de production télévisuelle des principaux dispositifs d'enregistrement du théâtre, cf. l'article d'Olivier GIEL [GIE 97] *Chassés-croisés entre théâtre et audiovisuel, à partir de l'histoire de la Comédie Française*, in : Le film de théâtre, Op.cit. pages 158-159.

848 Dans le cadre d'une captation élaborée, la moitié du budget est généralement affectée aux équipes artistiques et techniques du théâtre, ainsi qu'à ce dernier (location de la salle, frais généraux, etc.). L'autre moitié se voit attribuée aux équipes, aux moyens audiovisuels, à la structure de production, etc. La « valorisation » de ces divers postes est souvent fluctuante.

Titus Andronicus, projet qui amorce la mise en œuvre intentionnelle des techniques de multi-découpages.

4.3. Résultats expérimentaux

4.3.1. *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham*

Illustration 28 : Photo du spectacle « Folie ordinaire d'une fille de Cham » (de gauche à droite : Sylvie LAPORTE et Jenny ALPHA)

4.3.3.1. Un projet artistiquement et humainement enthousiasmant

Retour en 1992. Daniel MESGUICH reprenait « *Folie Ordinaire d'une fille de Cham* » de Julius Amédé LAOU, spectacle créé en 1984 au Théâtre de la Bastille, et qu'il avait déjà remonté en 1986 au Théâtre Gérard PHILIPPE de Saint-Denis. J'avais vu à l'époque l'une des représentations parisiennes, et j'avais été très touché par la grande cohérence de ce spectacle.

Voici ce qu'en écrivait un critique de *La Croix Magazine Nord/Pas-De-Calais* (24/01/92): *« Un cri dans la nuit, une longue plainte venue d'au-delà des mers et des siècles. «* Folie ordinaire d'une fille de Cham *» n'est pas un spectacle comme un autre* [...] *Comme après un coup de poing au creux de l'estomac, on en sort groggy et bouleversé. Oppressant, le décor en noir et blanc. Blanc d'hôpital qui enferme et écrase. Blancs les draps du lit, tel un linceul. Blanches, les chaînes qui asservissent. Noire, la peau signe de malédiction. Noire, la soutane de l'abbé qui hante les jours et les nuits ».*

Un texte magnifique d'une grande « évidence », comme écrit d'un seul jet, la spontanéité limpide d'une écriture se déroulant dans un mouvement continu de spirale, une mise en scène inventive, sobre, une exploration stylisée toujours sensible pour rendre compte d'un « Holocauste mental » enfoui, lié aux séquelles psychologiques de l'esclavage colonial. L'ensemble exprimé et servi par un duo d'actrices de très grand talent : Jenny ALPHA et Sylvie LAPORTE. Catherine ROUGELIN composait également, sans prononcer une parole, un abbé « spectral » d'une très grande étrangeté qui intervenait à de courts moments dans le spectacle :

« Stéphanie, l'abbé est encore là qui veut mon corps encore pour en prendre, dis-lui que c'est assez, regarde ses yeux pervers hagards, il me dévore de sa hargne, il veut me sauver, me faire communier dans sa dévorante blanchitude, c'est vrai que c'est là sa mission qui par Dieu lui a été pourvue, ramener à lui tous les nègres perdus dans leur noirceur maudite, c'est un vrai blanc mon blanc, mon curé tu es dans ma couche mon corps mon sang ma damnation mon seul salut, mon curé mon amant qui me hait mais qui malgré son mépris aime mon corps et me le prend, mon abbé, mon amant, mon blanc tu es ma seule chance d'atteindre le Tout-Puissant, d'atteindre la blanchitude, d'effacer mon tourment de damnée de fille de Cham »[849].

C'était un authentique chef-d'œuvre littéraire[850] qu'il m'était donné de filmer à travers une mise en scène au diapason, et qui dépassait de très loin le genre convenu du « théâtre psychologique ». Lequel n'est le plus souvent que la mise au point effectuée sur des « masques intérieurs » : « *Qu'est-ce que le théâtre « psychologique » ? ... C'est, le plus souvent, un théâtre qui mime, qui imite une apparence convenue de la réalité...* [...] *ce qui serait véritablement psychologique, serait, par exemple, de se référer au fonctionnement du rêve, au lieu de quoi on s'impose un code qui est tout aussi arbitraire que d'autres codes, tout aussi formel que d'autres formes, à ceci près qu'il se veut majoritaire et se prend pour la réalité...* » [MES 95][851].

849 Texte de la pièce de Julius Amédé LAOU, manuscrit de travail, page 16.

850 Cf. l'interview du metteur en scène en annexe : « *Le pouvoir de la folie des mots pour Daniel Mesguich*».

851 [LA M 95]« Daniel MESGUICH : l'alexandrin est un rêve de la langue... (propos recueillis par Pascal Bouchez) » in : *(La Métaphore) Revue,* n°3, printemps 1995, pages 232/233.

Illustration 29 : Une relation de confiance et un respect mutuel (de gauche à droite : Sylvie LAPORTE, Pascal BOUCHEZ, Jenny ALPHA)

J'avais entre Noël et Nouvel An filmé quelques précieuses répétitions[852], ainsi qu'un plan large d'un filage pour me permettre d'élaborer un découpage précis. Venu aux enregistrements multi-caméras par nécessité et non par choix personnel, c'était là ma première expérience du genre. Je ne doutais cependant guère de mon aptitude à maîtriser rapidement une technique que je n'avais jamais pratiquée en direct[853].

Tout à la fois par prudence et par souci de qualité, j'étais parvenu à obtenir l'enregistrement, via le car-régie de la chaîne locale du Nord C9 Télévision, de 3 représentations, ainsi que la possibilité de pouvoir « diverger » chaque soir, les flux d'images des 3 caméras[854]. C'était un effort important, et même un luxe considérable, consentis par la chaîne du câble habituée à ne filmer qu'en « mono-enregistrement », et mis en œuvre sur la seule réputation du Théâtre National de Région et de son Directeur.

852 Répétitions « de reprise » qui se déroulaient presque en huis-clos, et dans un climat magnifique d'écoute et de respect mutuel, sans trace des difficultés initiales de la création 8 ans plus tôt : *« 7 septembre 1984. Première semaine de répétition. Deux projecteurs ajustés à la va-vite nous font une lumière de fortune. Le spectacle est encore enfant. La caresse qui s'annonçait si belle n'achève pas sa course : la main, rappelée par l'actrice déroutée, indique une impuissance non feinte plutôt qu'une tendresse sincèrement jouée. Les deux actrices, Jenny Alpha et Sylvie Laporte, peinent sur ce texte où croisent la redite et l'amnésie, formant spirale. La même phrase, le même mot parfois à la même place, revient, il semble que l'actrice a décrit une boucle, mais cette boucle est illusoire, et c'est pire. Les points de repère habituels (la réplique de l'autre acteur, un groupe de mots, telle construction syntaxique) font ici défaut. Et très vite il faut imposer que la mise en scène (ce déplacement-ci, ce coucher-là, ce regard, ou même cette musique) fournit des jalons, permet de s'y retrouver. Et quand vraiment ce moyen-là est lui aussi insuffisant, les actrices n'ont plus qu'à compter : le nombre de « oui », de « je ne veux pas », en sorte que la seule mesure possible est, comme dans la musique, arithmétique.* » Extrait du « *Journal de l'assistant* » (Frédéric KLEPPER).

853 Technique entrevue au CNSAD à Paris en 1982-1984 et à M6 et TF1. Technique expérimentée aussi d'une certaine manière, « en différé », lors du tournage du second découpage de *la Seconde surprise de l'amour*. Cf. chapitre 3.

854 C'est-à-dire enregistrer séparément chaque flux visuel des caméras en plus du « mix » final quotidien.

J'avais beaucoup plus difficilement obtenu de Daniel MESGUICH que cinq effets lumières du spectacle soient « remontés » durant les trois soirées d'enregistrement. C'était là une exigence minimale pour permettre la captation du spectacle en évitant à certains moments une sous-exposition manifeste. Par contrecoup, durant ces trois soirées, les spectateurs dans la salle ont eu affaire, sans le savoir, à une vision légèrement dégradée de quelques 5 minutes sur les 96 que comptait en moyenne la représentation[855].

4.3.1.2. Un tournage riche d'expériences

Les 3 cadreurs de C9 étaient rapides, polyvalents et précis. Habitués à filmer tous types d'événements, tels les matchs de football du LOSC de Lille, ils possédaient parfaitement leur technique (notamment les anticipations de mise au point et la promptitude à trouver les cadres demandés), ce qui autorisait tout à la fois une synchronisation rapide et une prise de risque importante.

Il arriva cependant un incident qui ne s'est jamais produit par la suite dans les enregistrements du pôle vidéo de (La Métaphore). L'un des cadreurs, Frédéric, fut pris d'un malaise lors du second enregistrement : la caméra ne « répondait plus ». Dans les intercoms, silence radio. Il s'était évanoui. Après une courte période de flottement, une personne vint lui porter assistance. Il dut cependant attendre presque dix minutes avant d'être en mesure de reprendre son poste. Si l'enregistrement avait été unique, ou bien pire, retransmis en direct, il aurait été à ce moment précis très fortement dégradé[856].

Avec la personne jouant le rôle de script, faute d'une préparation adéquate entre nous, tout autant que de mon inexpérience de cette technique d'enregistrement, la synchronisation fut plus longue à s'installer. Principalement la première demi-heure du premier soir, avec notamment des commutations maladroites de ma part. Je fus souvent obligé d'improviser pour revenir dans les marques du découpage prévu : la caméra cour sur tel personnage, celle à jardin sur tel autre.

855 Selon les soirs, la représentation se « dilatait » ou se « contractait » de deux à quatre minutes.

856 C'est l'un des risques majeurs, auquel j'ai échappé durant les 7 ans d'existence de (La Métaphore), à une exception près. Par contre, lors de la captation multicaméras en novembre 1999 au centre lillois Le Grand Bleu, de l'opéra-fiction pour jeunes interprètes *La Voie vers l'Espoir* (sur un livret et une mise en scène de S. LELEU-MERVIEL et des musiques de J.C. CHENEUVAL, J. DEREGNAUCOURT, H. LUSSIEZ, R. QUILLIOT, G. RATTE, H. ROUSSE, J. SCHAB) avec le dispositif matériel du parc de location du CRRAV, une des quatre caméras est tombée en panne quinze minutes avant la représentation, et une autre une demi-heure plus tard, pendant la représentation... Il était trop tard pour trouver une solution, et l'enregistrement unique a été irrémédiablement dégradé.

D'autant que je m'efforçais de rester le plus possible dans un état d'ouverture et de résonance, à l'écoute profonde et sensible du texte et de ses modulations. Cela pour régler la précision des cadrages et le rythme de l'enchaînement des flux visuels au cours de la représentation. Je me sentais globalement de plus en plus à l'aise, en phase avec le spectacle.

J'expérimentai donc avec enthousiasme tous ces défis sur le vif, alors que sur scène durant ces trois soirées la qualité de la performance théâtrale des trois actrices fut épatante. L'écoute du public, elle aussi, était admirable : il était de ce fait plus aisé de se synchroniser avec le spectacle.

Il y avait néanmoins le regret de ne pas être physiquement présent dans la salle, de ne même pas avoir un accès visuel direct sur la scène, et surtout de ne pouvoir être vu ou « senti » par les acteurs, comme lors d'un tournage cinématographique. L'acteur joue pour le public, non pour les caméras et le réalisateur est dans son car-régie déporté à l'extérieur du théâtre. La réalisation multicaméras est de ce point de vue une activité éminemment abstraite, presque impersonnelle. Elle s'effectue pourtant toujours via la médiation active d'un public grâce aux cadreurs situés dans la salle. Mais au-delà des uns et des autre, seul le temps réel dans l'asservissement à la temporalité théâtrale associe et cimente l'observateur télévisuel et l'observé. L'« aimantation » du moment présent est le seul point de rencontre possible. Encore convient-il de le vivre dans un état d'attention consciente, tous les sens ouverts, pour s'ouvrir la voie de « l'anticipation », laquelle procure tout à la fois de grandes joies et de très bons résultats.

4.3.1.3. Enseignements et surprises du montage

Lorsqu'arriva le début de la semaine de post-production deux mois plus tard dans les locaux de C9 Télévision dans la région lilloise, j'avais à ma disposition la *trace* de trois représentations du spectacle prémixée en direct, ainsi que celle des flux intégraux correspondants des 3 caméras jardin, cour, et arrière-salle centrale pour les 3 soirs. Soit 12 flux séparés.

J'avais initialement et très classiquement prévu d'utiliser le même découpage pour les trois enregistrements. Ce présupposé me semblait couler de source. Mais suite à mon inexpérience, il y eut des inversions momentanées de caméras sur les comédiens à différents moments durant les deux premières soirées. Dans ces « erreurs », je découvris des « pépites » auxquelles je

n'avais et n'aurais pas songé, que j'ai ensuite utilisées lors de la reconstruction au montage de la trace *secondaire* pour l'enrichir.

Cette expérience fut à l'origine de la réflexion d'où naquit l'idée du « multi-découpages », mise en œuvre ultérieurement tout à fait intentionnellement sur *Titus Andronicus* de William SHAKESPEARE et *Flandrin, acteur* de Pierre DEBAUCHE. Cela pour rendre compte au mieux d'un spectacle dans le cadre d'une multicaptation.

Pour le montage de *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, il ne s'agissait plus alors de corriger les erreurs visuelles par le remplacement en insertion de certains plans comme dans une trace primaire *raffinée*[857], mais bien de procéder à un montage de séquences et de plans sur une bande totalement vierge. C'est une tâche particulièrement stimulante, la richesse potentielle des « rushes », constitués de prises d'1 heure 30 chacune environ, permettant un véritable travail créatif par l'accès à de nombreux degrés de liberté supplémentaires, à même de compenser d'une certaine manière les *pertes* incompressibles dues à la transposition audiovisuelle.

Le montage de *Folie Ordinaire d'une Fille de Cham* fut ainsi un vrai régal, un travail de gourmet au grand festin de la *dégustation* du jeu dramatique devant le banc cut BétacamSP d'une salle de montage de C9 Télévision : « le meilleur » du jeu sur trois soirs de Jenny ALPHA, Sylvie LAPORTE et Catherine ROUGELIN condensé dans une représentation virtuelle, à travers le plaisir lumineux de jouer, quelque puisse être la tonalité dramatique de la fiction scénique.

Il m'était souvent difficile de choisir entre deux « harmoniques », *toutes* aussi virtuoses et justes. Nécessité d'avoir une vision très détaillée de la tonalité d'ensemble et de la qualité du pouvoir de résonance que l'on souhaite donner au film. En-deçà de la fidélité au spectacle et aux intentions du metteur en scène, l'espace vibratoire de sa sensibilité propre et de son regard.

D'autant que le seul étalon au théâtre est le jeu de l'acteur. Il n'y a rien d'autre. Et cela est merveilleux[858].

En conséquence, j'ai choisi très consciemment de ne pas « gommer » certaines imperfections techniques très légères (précision de cadre et de mouvement, rattrapages de point, etc.) dès lors

857 Avec une caméra en plan large divergée et enregistrée séparément sur magnétoscope. Cf. dans le chapitre 2 par exemple *Mithridate, Hamlet, Le Désespoir tout blanc*, etc.

que j'aurais eu à remplacer ces plans par d'autres techniquement parfaits mais au sein desquels le jeu aurait été « un cran au-dessous », ou en léger déphasage avec une vision « juste » de ce spectacle dans le champ de ma subjectivité, certes en retrait, mais bien présente.

J'ai beaucoup travaillé sur les « surprises » qui découlent de l'utilisation des « imprévus » de tournage quant au découpage : si par exemple sur l'un des trois soirs d'enregistrements une permutation de caméras (telle caméra qui filmait tel acteur filme tel autre et vice versa) est effectuée pour une raison volontaire ou accidentelle, les plans qui en résultent peuvent fréquemment être utilisés pour enrichir considérablement la séquence dans laquelle ils sont susceptibles de venir s'insérer. Ainsi, si la caméra côté cour filmait majoritairement une actrice côté jardin dans une séquence, il pouvait être judicieux d'insérer quelques plans de cette même actrice filmée par la caméra qui lui faisait face côté jardin, offrant par la même un autre axe souvent très utile à la variété des plans et au déroulement de l'action dramatique.

Pour le spectateur attentif à la forme de la multicaptation, il y a toujours 3 axes de prises de vues seulement. Mais c'est comme si chaque axe latéral était dédoublé : susceptible simultanément d'offrir chacun un point de vue d'un personnage à cour et un autre à jardin. Ce qui revient à disposer potentiellement de 3 axes et de 5 caméras (3 réelles, 2 virtuelles)[859].

4.3.1.4. Un réalisateur invisible ?

En ce qui concerne le « respect de l'œuvre », j'avais pris l'habitude en 1991 de me fier à la « lecture » alerte, subtile, foisonnante et toujours d'une grande intelligence du metteur en scène de théâtre. Inutile donc pour moi d'effectuer un travail approfondi sur la pièce que je m'était contenté de lire très attentivement, en cherchant à imaginer des situations scéniques possibles. Ce n'était pas difficile pour ce spectacle, dont j'avais vu une représentation marquante quelques années plus tôt à Paris.

858 J'ai parfois vu dans les spectacles de Daniel MESGUICH de magnifiques idées de mise en scène réduites à néant par une qualité d'interprétation dramatique, dans les deux sens du terme. Nouvelle preuve irréfutable que sans l'acteur, le metteur en scène n'est rien, quel que soit son talent. L'acteur en jeu est de fait toujours son propre metteur en scène. A lui de ne pas s'assoupir dans une « posture » de *Golem* (Jean CAUNE écrit, en ouverture de son article « Tout vient du corps » [CAU 01] qu'issu de la pensée juive, « *le Golem est un automate, un robot d'apparence humaine doté des pouvoirs du corps. Cette mécanique, régie par la volonté de son créateur, n'est pourtant pas un corps humain. Privé d'émotion et de sensation, le Golem est dépossédé de la vérité du corps, c'est-à-dire de la relation à l'esprit* ».

859 Avec *Titus Andronicus*, il s'agira plus précisément de modifier les axes de prises de vue d'une soirée à l'autre de manière à être en mesure de combiner le plus grand nombre de flux visuels et temporels différents sur le spectacle.

Lorsque de par ma sensibilité propre, il m'est arrivé de me sentir en désaccord avec des aspects ressentis comme « réducteurs » de la « lecture » du metteur en scène, je me suis toujours rangé à ses côtés par souci de cohérence et de respect de l'objet filmé. Tout au plus en ai-je « atténué » ou « accentué » très légèrement certaines facettes lors de la transposition audio-visuelle.

Dans la même exigence éthique, j'ai toujours été attaché à garder des liens constants avec l'espace de la représentation théâtrale. Il est très tentant dans le cadre d'une multicaptation (et plus encore dans celui d'une recréation), de par les possibilités des codes audiovisuels à degré de spécificité élevé, de construire un espace-temps cinématographique totalement autonome, loin de la réalité de la scène. La mise en scène théâtrale « s'estompe » à des degrés divers, place à l'introspection permise par la caméra qui vient cueillir, accompagner et amplifier l'émotion sur les visages...

J'ai toujours cherché *une voie du milieu* : quelque part entre la fidélité à la lettre et le respect scrupuleux des intentions de mise en scène d'un côté, fidélité à l'esprit de ces dernières et envolées cinématographiques de l'autre qui « gomment » le lieu théâtral. Bien sûr, ces deux tendances s'harmonisent souvent tout naturellement, mais dans le cas contraire, lorsqu'elles s'opposent, je me suis souvent fait violence pour ne pas égoïstement « *tirer le spectacle à moi* ». L'œuvre, s'il y a, devait d'abord jouer sa fonction d'archive la plus exacte possible, comme les minutes d'un procès d'assises[860].

Par exemple telle succession de déplacements de Jenny ALPHA et Sylvie LAPORTE qui dialoguent, la dynamique de leurs mouvements en phase avec leurs sentiments et leurs paroles, l'envie réjouissante de tenter de filmer leur affrontement en plan rapproché comme un faisceau de forces intenses, en m'inspirant par exemple de Igmar BERGMAN dans *Scènes de la Vie Conjugale*, et la nécessité morale de montrer en plan large dans le même temps telle disposition formelle ou succession de dispositions formelles des comédiennes sur scène formant un moment de « chorégraphie » de toute beauté... Que choisir, lors du découpage certes, mais plus encore lors du montage des « flux divergés » ? Si je m'écoutais, je resterais le plus longtemps

860 Robert BRESSON a réalisé en 1962 un magnifique *Procès de Jeanne d'Arc* en suivant scrupuleusement les minutes du procès conservées par les historiens. Jeanne d'Arc, « jouée » par Florence DELAY, y dégageait une qualité d'émotion rare. Plus près de nous et dans un tout autre registre, quatre caméras ont enregistré plus de 500 heures du procès de Maurice PAPON en 1997/1998 : « *Philippe Labrune, le réalisateur, avait une contrainte : l'impartialité. Ce qui excluait tout effet de style. Pourtant, l'émotion affleure dans ces images* » (Télérama n°2515 du 25/03/1998).

possible dans l'intensité, et les modulations infimes sur les paysages infinis des visages, et j'oublierais un peu, sinon beaucoup, les modulations « extérieures » de la mise en scène...

Je n'ai pourtant que très rarement cédé à cette tendance, n'oubliant jamais que c'est l'autopoïèse théâtrale dont une trace était enregistrée, et non un matériau brut en attente de toute mes envies de modelage. Je me trouvais plus dans la position de « l'auteur-documenteur » attentif et créatif que dans celle du démiurge omniscient. Je me voyais dans le sillage - certes si lointain - d'un Raymond DEPARDON. C'est le travail de Daniel MESGUICH (et à travers lui celui de l'auteur) qui, par « l'alliance » et l'alliage unique de quelques soirées entre les acteurs et les spectateurs, devait pour moi se donner à voir, pas celui de Pascal BOUCHEZ qui, bien que premier par nature puisqu'il ne s'agissait que d'images et de sons, se devait de rester sagement en retrait[861].

Donc, même si un plan large par exemple venait atténuer une « dynamique énergétique » en plein essor, si celui-ci permettait de témoigner d'un aspect de la scénographie, je faisais en sorte de pouvoir l'inclure brièvement pour mieux me concentrer ensuite sur la seule chose importante à mes yeux, à savoir la *vérité* des êtres révélé par les mille et une nuances de « l'énergétique »[862] du jeu théâtral appréhendé comme miroir du réel.

4.3.1.5. Limites techniques du dispositif de multicaptation

La seule limite vraiment contraignante à la permutation des 12 flux visuels sur 3 soirs[863] est venue de la difficulté à resynchroniser parfaitement les 3 flux sonores correspondants au montage.

D'une part, l'enchaînement des dialogues ne permettait pas toujours de passer de l'enregistrement de la *trace* d'un soir à celui d'un autre au moment exactement choisi : la limite était parfois technique (propos qui tendent à se chevaucher, rendant toute coupe au 25ème de seconde impossible), parfois artistique (les tonalités de jeu sont trop différentes pour pouvoir s'accorder harmonieusement). Il convenait alors simplement de trouver une autre idée

861 Aujourd'hui, j'accorderais probablement un peu moins de place et d'attention au metteur en scène, et plus encore aux comédiens. Mais je garderais le principe de la « mise en retrait » de l'énonciation audiovisuelle.

862 Patrice CHEREAU précise avec une grande justesse qu'« *on ne raccorde pas toujours des situations mais des plans, en fonction de leur énergie, et surtout en fonction des acteurs, des moments de jeu* ». [DUS 97] DUSIGNE J.F., « Patrice Chéreau : mettre en scène, filmer, et vice-versa », in : [PIC 97] *Le film de théâtre. Études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin,* Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

863 Y compris les 3 traces mixées réalisées en direct lors des 3 représentations.

pertinente de commutation, un peu plus en aval ou en amont des enregistrements des deux soirées à raccorder, dans la reprise de souffle de l'acteur au début de la phrase précédente ou de la suivante.

De l'autre, et c'était là en fait le seul véritable obstacle, la présence des dialogues sur fond de passages musicaux rendait toute permutation des soirées d'enregistrements délicate à gérer[864]. Nous traiterons de ce problème et des moyens d'y remédier lors de l'analyse de *Titus Andronicus*. Disons cependant qu'il y a toujours eu pour *Folie ordinaire d'une fille de Cham* une solution satisfaisante à mettre en œuvre.

4.3.1.6. Une collaboration fructueuse mais sans lendemain

La vision de cette trace *secondaire* « rustique » intitulée *Folie ordinaire d'une fille de Cham* révèle encore aujourd'hui le nombre incroyable de « pépites de jeu » alors fixées par les caméras. Leur renaissance fantomatique à l'écran par le jeu inductif de l'illusion audio-visuelle est une récompense qui justifie bien des efforts.

Le vidéo-film de *Folie ordinaire d'une fille de Cham* multidiffusé sur C9 Télévision fut très apprécié par l'équipe du canal local, dont son Directeur des programmes Patrice VEERMERSCH, et par ses téléspectateurs. Sa double fonction d'œuvre de création et de « trace d'archives » (à laquelle je tenais absolument) fut donc un succès[865].

Daniel MESGUICH ne souhaita pourtant pas, à l'encontre de mon avis et à mon vif regret, poursuivre cette collaboration l'année suivante avec la chaîne câblée. Cette coopération s'annonçait pourtant durable, à mon sens « idéale »[866], et très fructueuse avec l'enregistrement et la diffusion régulière en léger différé de répétitions et de spectacles comme *Ann Boleyn.*

Quelles en étaient donc les raisons, sinon ce qui m'apparaissait d'un côté comme une « erreur stratégique » de Daniel, et de l'autre les habituelles pesanteurs contextuelles et

864 C'est un problème bien connu des monteurs et réalisateurs audiovisuels dans l'enchaînement des plans et des sons. Cette situation conduit par exemple à toujours rechercher des environnements « homogènes » pour la réalisation d'interviews dans le cadre du reportage ou du documentaire. Concernant la fiction « non post-synchronisée », voix et ambiances sont enregistrées sur des canaux séparés via le dispositif adéquat et « dosées » ultérieurement.

865 Jean ROUCH réalisa quelques années plus tard un film en « cinéma direct » à partir de la même pièce et avec Sylvie LAPORTE et Jenny ALPHA. Ces deux dernières furent très déçues du résultat. Ma multicaptation leur semblait beaucoup plus intéressante ! Quant à moi, je ne peux rien en dire, n'ayant pas vu le film en question.

866 Le pôle vidéo du théâtre était une petite structure qui se serait très bien accommodée d'un partenariat avec un outil de diffusion souple, modeste, et relativement peu soumise aux exigences de l'Audimat.

obstructions diverses découlant de l'incongruité, pour la majeure partie des permanents, de la structure d'un pôle vidéo dans un théâtre ?

C9 Télévision ne proposait pas de « droits voisins » (rémunérations pour les acteurs à chaque diffusion du programme), ce qui pour Daniel MESGUICH n'était pas acceptable[867]. Selon moi, il fallait d'abord multiplier avec flexibilité les coopérations, même à des conditions réglementaires « défaillantes », pour créer une dynamique collective suffisante à nos divers projets. Ensuite seulement une filière plus normale aurait pu être empruntée pour bénéficier par exemple du compte de soutien aux industries de programmes audiovisuels (COSIP). Une possibilité de rétribution financière modeste des participants aux divers projets aurait donc pu être trouvée.

Cependant, cette logique butait sur un obstacle d'ordre juridique : le co-directeur André GUITTIER m'avait affirmé à l'époque à deux ou trois reprises dans son bureau que la forme juridique du théâtre ne lui permettait *en aucun cas* de co-produire des documents audiovisuels. N'ayant, durant la première saison de (La Métaphore), aucune raison de ne pas lui faire confiance[868], je l'avais cru. Trois ans plus tard, en février 1995, le nouveau Directeur administratif Patrice BARRET m'apprenait que cette information, primordiale dans le choix de la stratégie de développement du pôle vidéo à ses débuts, n'était pas exacte[869].

Sur le plan technique, l'expérience de la multicaptation de *Folie ordinaire d'une fille de Cham* m'avait beaucoup enrichi. Je venais de recevoir en juillet 1992 le dispositif d'enregistrement bi-caméras autonome du théâtre dans le cadre de la subvention du Conseil Général du Nord de 450 000 F, et j'étais fin prêt pour l'aventure exploratoire de l'enregistrement du très

867 Je n'ai jamais vraiment compris cette position rigide, Daniel ne s'embarrassant habituellement pas en d'autres occasions de tels scrupules (au demeurant légitimes).

868 Ses relations n'ont vraiment commencé à se dégrader avec Daniel MESGUICH qu'à l'automme 1992. André GUITTIER souhaitait pour d'évidentes raisons de prudence une seconde saison beaucoup plus économe que la précédente. Daniel tenant quant à lui à la reprise « en grand » de *Titus Andronicus* (ayant nécessité de multiples « sur-coûts de dernière minute » mal acceptés par André), et de manière plus générale, à une gestion financière équilibrée mais beaucoup plus périlleuse de la structure théâtrale qu'il co-dirigeait.

869 Il était pour moi totalement hors de question de créer ma propre société de production, avec toutes les contraintes pesantes que j'imaginais, à tort ou à raison et de manière péremptoire, liées à cette activité. Déjà en 1984/85, j'aurais pu créer une telle structure pour produire et diffuser, comme « précurseur », des cassettes de spectacles (surtout des « one-man-show ») de café-théâtre. J'avais à cette époque quelques artistes amis et relations (dont Christian MOUSSET, et André VALARDY) dans ce milieu, autour du « Point Virgule » dans le 3ème arrondissement parisien. J'étais très étonné de constater la sous-médiatisation alors quasi-totale de leur travail extrêmement créatif, drôle, susceptible donc de toucher un vaste public, et de surcroît très peu coûteux à enregistrer dans de bonnes conditions. J'étais absolument persuadé qu'il y avait là un marché potentiellement très « rentable » (la suite l'ayant plus que démontré !). Mes amis m'incitèrent donc à créer une « boîte », mais je ne me voyais pas dans ce rôle, voulant avant tout conserver ma liberté de création et de mouvement, et ne point me charger de responsabilités administratives ou commerciales.

spectaculaire *Titus Andronicus* à l'automne, sous la forme d'une multicaptation documentaire à méta-découpage.

4.3.2. Titus Andronicus

> *« Titus : Se peut-il qu'un spectacle ouvre en moi une si grande blessure sans qu'à travers elle ma vie toute entière ne s'écoule... »*[870].
> Shakespeare

4.3.2.1. Présentation du spectacle

1992. À l'affiche du Théâtre National de Lille (La Métaphore) : *Titus Andronicus*, grand spectacle de 2h40 et 16 comédiens[871].

870 [SHA 92] SHAKESPEARE W., *Titus Andronicus,* texte français de Daniel MESGUICH, Éditions de la Différence, 1992, page 86.

871 Reprise à (La Métaphore) - avec quelques différences notables - d'une création parisienne au théâtre de l'Athénée (1989) par la Compagnie de Daniel MESGUICH *le Théâtre du Miroir*.

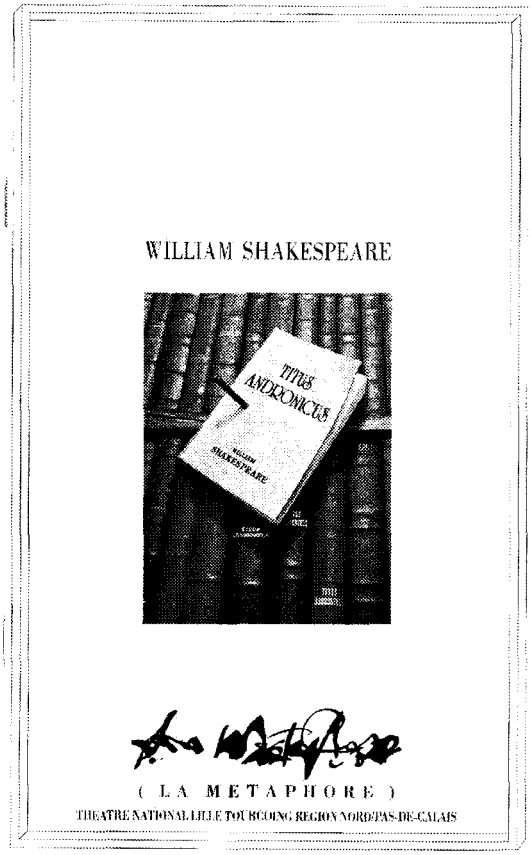
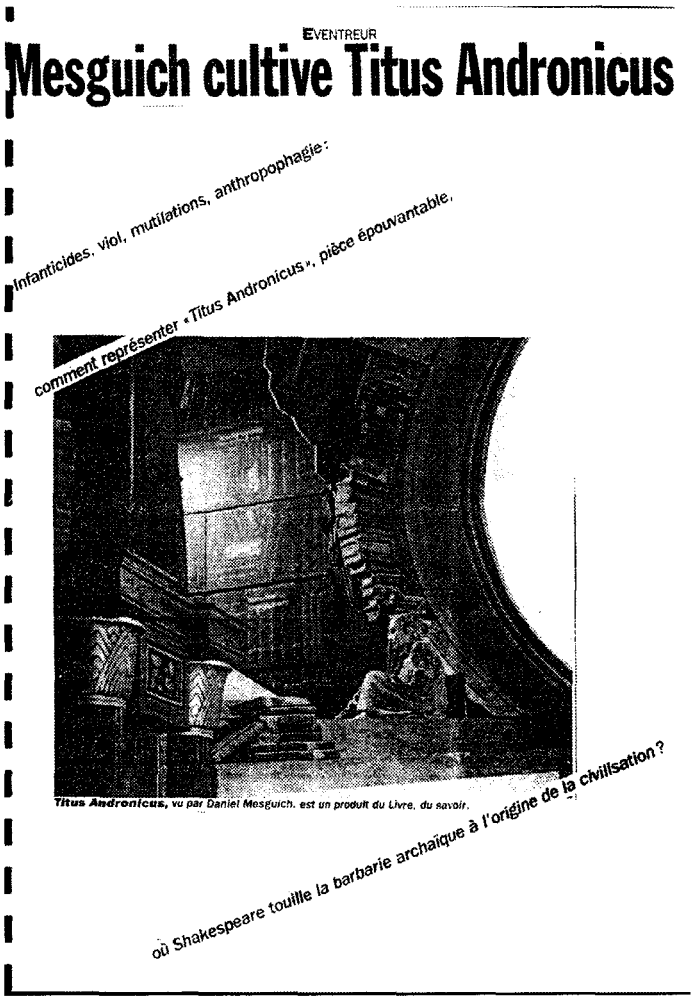


Illustration 30 : « Titus Andronicus » à l'affiche

Titus Andronicus est une pièce « abominable », une monstrueuse histoire de famille où l'on s'égorge, se découpe et où l'on se mange entre soi. Témoin cet extrait d'un article (La Voix du Nord du 20 novembre 1992) :

« *Le vieux général romain sort en tenant dans sa main unique la tête d'un de ses fils que l'on vient de lui envoyer en cadeau. Son frère le suit en traînant par les cheveux une autre tête et sa fille, à qui l'on vient de couper mains et langue après l'avoir violée, ferme la marche : elle tient entre les dents la main que le vieux vient de se couper. Rideau. Fin de l'acte III. Entracte. Salutaire l'entracte. Ne serait-ce que pour faire le point : alors il en est mort combien ? Six, sept, huit ? Comptabilité dérisoire... À la fin, ils y passeront tous. Quitte à laisser un ou deux témoins. Pour raconter.* ».



EVENTREUR

Mesguich cultive Titus Andronicus

Infanticides, viol, mutilations, anthropophagie:

comment représenter « *Titus Andronicus* », pièce épouvantable,

Titus Andronicus, vu par Daniel Mesguich, est un produit du Livre, du savoir.

où Shakespeare touille la barbarie archaïque à l'origine de la civilisation?

Illustration 31 : Un extrait de presse représentatif de l'atmosphère du spectacle

Spectacle très impressionnant, à plusieurs niveaux de lecture, sur une « *pièce barbare* [qui] *est une pièce philosophique* », et qui traite du « *crépuscule des dieux et des hommes... dès l'aube* » [MES 93 : 42-43][872]. Daniel MESGUICH ayant signé une traduction soignée et toute personnelle du texte de William SHAKESPEARE, première étape de sa mise en scène, laquelle mise en scène « redoublait » déjà le même spectacle dans sa création parisienne du 17 octobre 1989, il n'était nullement excessif de crier au chef-d'œuvre. Ce dont ne se privait pas la presse nationale, du *Figaro* à *Libération* en passant par *Le Point* ou *Le Monde* sous la plume de Michel COURNOT : « *Depuis une vingtaine d'années, des metteurs en scène de plusieurs pays s'emploient à rendre justice à cette très belle pièce de SHAKESPEARE* [...] *mais*

872 Membres coupés et anthropophagie sont au menu de cette pièce connue comme la plus violente du répertoire...

la plus belle représentation, de loin, est celle que nous donne aujourd'hui Daniel MESGUICH » [873].

Le dispositif général du spectacle était frontal, élaboré sur une scène construite « à l'italienne », une séparation très nette étant instituée entre scène et salle. Côté scène, le décor déclinait en réflexion symbolique l'une des figures récurrentes des mises en scène de Daniel MESGUICH : le Livre[874]. Discrètement évoqué au cours d'une action ponctuelle ou simple élément décoratif inerte, il est toujours présent chez MESGUICH, comme une signature identitaire et symbolique, un renvoi à l'infini des interprétations comme dans la pensée talmudique[875]. Ici, il envahissait l'espace vide jusqu'à la saturation, dans la représentation symbolique d'une volonté de puissance sans limites.

En effet, les murs, le plafond et le plancher figuraient une partie de la « Grande Bibliothèque » chère à l'écrivain Jorge-Luis BORGES [BOR 83 , page 70]. Le plancher était en outre légèrement incliné vers la salle, ce qui permettait des prises de vue particulièrement intéressantes en plongée. De plus, une bibliothèque incurvée entièrement tapissée de livres, occupant les côtés du décor en une structure fermée « en entonnoir » du lointain vers l'avant-scène, rendait possible des positions très excentrées des caméras côtés cour et jardin, sans vision des coulisses latérales. Toutes ces caractéristiques étaient évidemment déterminantes pour le choix futur des emplacements caméras.

En outre, il est à noter que dans la plupart des spectacles de Daniel MESGUICH, tous les personnages - ou presque - (cf. *Hamlet*) sont autant que faire se peut les « redoublements » centrifuges en miroir d'un *seul* en proie à ses démons intérieurs, c'est-à-dire aux forces de dislocation qui l'habitent : étrange paradoxe en vérité que celui d'utiliser le médium le plus convivial, le plus « chaud », le plus unifié (centripète), le théâtre, pour dévoiler et explorer la fragmentation la plus vive, et cela dans la solitude la plus glacée...

873 *Le Monde* du 21/10/89. Cf. aussi la sélection de presse en annexe à propos de ce spectacle.

874 Dans une note de diffusion de la multicaptation documentaire en 1995, Xavier MAUREL écrivait : « *La lumière se souvient : à nouveau la barbarie se mêle à la culture enfouie, le livre saigne et brûle où les corps sont inscrits, et SHAKESPEARE déchaîne en nous la légende dorée qui nous charpente et qui nous sape* ».

875 Voir par exemple à ce propos les ouvrages du rabbin et philosophe Marc-Alain OUAKNIN [OUA 90], comme *Lire aux éclats, éloge de la caresse*, Lieu commun, Paris, 1990.

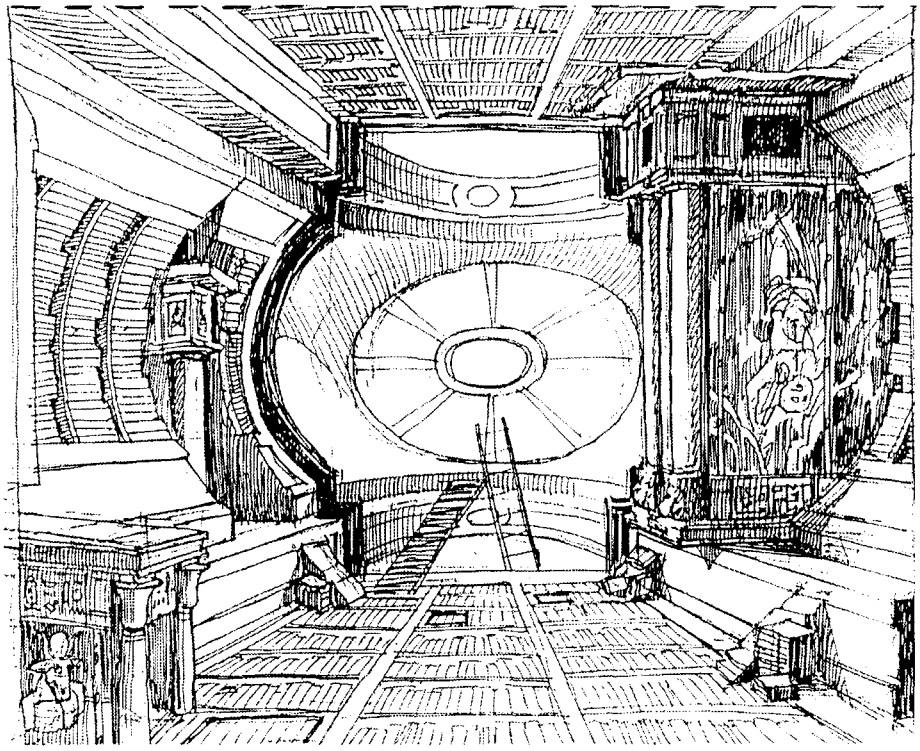


Illustration 32 :Croquis préparatoire à la construction du décor de Louis BERCUT

4.3.2.2. Enregistrement de traces multiples avec multidécoupage

À l'automne 1992, et sans budget supplémentaire à celui du fonctionnement annuel du pôle vidéo du théâtre, je m'attaquai donc à relever le défi de transposer de manière convaincante et fidèle *Titus Andronicus*. Cela sur la durée, selon une démarche enactive, et dans un processus d'élaboration parallèle à celui de la mise en scène théâtrale. Dans ce but, je projetai d'enregistrer une douzaine de représentations sur format broadcast BétacamSP[876].

Faute de temps, pas de travail approfondi sur le texte de la pièce de Shakespeare, que je m'étais contenté de lire très attentivement. Il m'avait suffi de bien observer la mise en scène complexe et savante de MESGUICH lors de son élaboration, afin de tenter de comprendre au mieux son architecture, ses desseins intérieurs, son discours apparent et son langage crypté, la raison possible de telle modulation, de tel changement de rythme, de tel accord et de telle

876 11 représentations ont finalement été enregistrées, via un dispositif d'enregistrement vidéo autonome à 2 caméras (que je venais de choisir dans le cadre de la subvention de 450 000 F du Conseil Général du Nord affectée à la réalisation de « *traces* de théâtre »).

dissonance[877].... Cela dans une perspective dynamique où le savoir provisoire d'un jour pouvait être complètement transformé le lendemain en fonction de l'inventivité débordante propre au travail créatif des répétitions.

Daniel n'ayant que le temps de me distiller quelques informations au compte-gouttes, lui qui par nature n'aime pas « expliquer » les détails de ses mises en scène[878], il m'était plus profitable d'être à l'écoute sensible et distanciée de ses échanges fragmentaires avec les comédiens, et de mes propres sensations et sentiments lors des filages partiels du spectacle. Il n'y avait aucune contradiction ou dissonance quelconque entre les présupposés de mise en scène de Daniel et mon appréhension admirative de son travail.

La distribution était excellente, et très homogène, à l'image de Christèle WURMSER dans le rôle de la sanguinaire reine Tamora. Je l'avais vu 8 ans auparavant « épater » Daniel. Elle avait alors présenté pour la première fois, comme élève de sa Classe d'interprétation au Conservatoire, un monologue époustouflant. Après sa performance, Daniel lui avait déclaré qu'il ne voyait pas bien quoi travailler dans cette scène, tellement la présence du personnage avait été puissante et parfaitement maîtrisée dans ses moindres détails.

Avec un plan large d'un filage du spectacle durant les premières répétitions, je travaillai soigneusement le découpage avec Christophe Sauvet à mes côtés pour le familiariser avec son futur rôle de script.

Tous, Daniel MESGUICH compris, étaient plus que sceptiques, pour ne pas dire plus, sur la viabilité du projet, mais puisque cela ne coûtait rien... Christian BLANC de la Comédie Française, et qui jouait le rôle central de Titus Andronicus, m'avoua plus tard lorsque je lui remis une VHS du film terminé qu'au départ, il ne croyait pas une seconde à notre méthodologie de tournage, et qu'il avait été finalement très heureux du résultat.

Il me fallait impérativement former rapidement une équipe opérationnelle. Je disposais du concours de trois élèves en BTS de Condé sur l'Escaut en stage de deux mois. Selon leur inclination, leur formation, et leur disponibilité, j'en affectai deux au cadre, un autre au son, et la dernière, Cécile PUJOLS, qui se destinait à la production, à « l'assistanat-

877 Je n'oublie certes pas l'auteur du texte, dont l'importance est historiquement et culturellement si grande en Occident dans la création d'un spectacle.

878 Le langage étant à ses yeux insuffisamment polysémique et encore trop univoque.

réalisation/assistanat script »[879]. Je confiai enfin la responsabilité technique du dispositif ainsi que le poste de script à mon assistant.

Commença ensuite la période si fructueuse de formation et d'entraînement de l'équipe, constituée de nombreuses soirées d'enregistrement des filages durant la fin des répétitions.

L'objectif du projet audiovisuel de *Titus Andronicus* était pour moi de « simuler » une captation à 6 caméras. J'isolai dans la grande salle du théâtre 6 axes de prises de vues qui présentaient l'avantage de ne monopoliser qu'un nombre très réduit de places assises : jamais plus de 4 le même soir sur les 450 existantes. Nécessité impérative si je voulais filmer 12 fois un spectacle lequel, au niveau des seules réservations, affichait déjà souvent « complet » sur de nombreuses dates.

La zone du « spectateur privilégié » aux alentours du 9ème rang au centre ne me fut ainsi pas accessible pour placer une caméra. Cela n'aurait peut-être été possible que sur un seul enregistrement, et en sacrifiant un grand nombre de fauteuils, le caméraman devant être debout pour être en mesure de cadrer la scène tant à cour qu'à jardin. Je n'ai utilisé la position centrale que lors du 3ème découpage, pour le plan large en fond de salle et les plans à l'avant-scène au premier rang. Cette seconde position permettait de ne condamner que quelques fauteuils en profondeur : pas de têtes de spectateurs à surplomber, donc une hauteur de caméra plus basse et moins gênante pour le public assis derrière le caméraman, lui-même en position assise. Inconvénient, la caméra se trouvait alors en forte contre-plongée vis-à-vis de la scène surélevée, et de nombreux cadres étaient dès lors rendus impossibles. La possibilité d'aller chercher des plans très rapprochés à certains moments bien définis du spectacle rendait néanmoins cette position indispensable, pour creuser et moduler la transposition audiovisuelle de l'espace scénique.

Je tenais à respecter la « frontalité » du spectacle. Le public devait jouer le rôle qui était le sien, acteur à part entière du spectacle et de la *trace* de l'autopoïèse théâtrale. Les deux caméras latérales, en effectuant une rotation à 120 degrés offraient la possibilité de le filmer directement comme cela s'est avéré nécessaire à plusieurs reprises. Comme j'avais l'idéal certes lointain

879 Poste qu'elle partageait en alternance avec une autre stagiaire de formation théâtrale, Emmanuelle GRYSON, aucune des deux ne pouvant assurer une présence continue.

d'une esthétique à la Orson WELLES[880] pour filmer cette histoire shakespearienne de bruit et de fureur, c'était parfait. Je plaçai les deux caméras latérales au plus près, au troisième rang, et en contre-plongée. Je tenais par mes positions de caméras, et dans le jeu dynamique de la profondeur de champ, à transposer le volume scénique maximum sous le plus grand nombre d'angles possibles, cela pour rendre compte de « l'infini »[881] que suggérait le décor de ce spectacle.

Comme je ne pouvais disposer que de deux caméras (mais c'était parfaitement suffisant[882]), j'élaborai un méta-découpage relativement simple. Celui-ci consistait en plusieurs documents de travail. Du texte de travail en format A4, il convenait en premier lieu de passer en format A5 : il est impératif en effet que les feuilles de script soient parfaitement et immédiatement déchiffrables dans le temps réel des enregistrements. Ensuite, il convenait de fragmenter le texte en fonction des actions scéniques : en effet, entre deux mots séparés par un seul espace sur le papier, il peut parfois s'écouler 45 secondes de mise en scène non-verbale (déplacements, gestes, etc.). Celles-ci se retrouvent traduites par des zones de blanc, généralement proportionnelles à la durée des silences, dans la colonne des feuilles de découpage dévolue au texte, et par des descriptions succinctes et précises dans une colonne spécifique. Chaque caméra possède aussi sa colonne pour y noter ses indications de jeu. Une fois que ce document de travail fut réalisé, il restait à faire de même pour les autres découpages, ceux-ci étant beaucoup moins denses. Dans le cas de *Titus Andronicus,* je n'ai pas rédigé concrètement de « méta-document de travail » : je l'avais en tête, et lorsque je souhaitais vérifier les plans prévus pour un moment précis, il me fallait jongler entre les trois « conduites » complémentaires de tournage.

880 Il me manquait certes les caméras portables et « paluches » qui auraient été parfaites dans ce rôle, mais il m'était difficile de ne pas penser aux films *Macbeth, Othello* ou *Falstaff* d'Orson WELLES d'après William SHAKESPEARE en voyant ce spectacle théâtral. C'étaient là des références lointaines, quoiqu'une source d'inspiration très utile pour ne pas baisser les bras devant toutes les difficultés engendrées par un outil de travail nécessairement partiellement *bridé* par la nécessité du libre jeu de l'autopoïèse théâtrale. Un acteur au cinéma joue pour la caméra avant de jouer pour son/sa partenaire. Le dispositif d'enregistrement est « inclus » dans l'art dramatique. Au théâtre, dans l'enregistrement de l'autopoïèse théâtrale, les caméras (et leurs cadreurs) sont exclues d'office de la relation, sauf si elles acceptent de perdre leur ubiquité magique et une partie de leurs pouvoirs, pour se fondre dans le public, liées à « l'ici et maintenant » de leur emplacement physique.

881 Si Daniel MESGUICH avait pu matérialiser physiquement par son décor l'une des « figures impossibles » d'ESCHER (mouvement perpétuel, ruban de Möbius, etc.), il l'aurait fait !

882 Il me semble même qu'il s'agit là de la combinaison idéale pour accéder à l'efficacité maximale au coût le moins élevé, cela dans le cadre d'une multicaptation documentaire à méta-découpage.

Examinons maintenant les caractéristiques principales des trois découpages perfectionnés dans le couplage avec les répétitions théâtrales[883] :

- le premier, le principal, sur 8 soirées, attribué à l'enregistrement des dialogues, des expressions et des mouvements, et pris en charge par les deux caméras latérales les plus avancées (cf. figure 6);

- le second, sur 2 soirées, attribué à des plans d'ensemble et de demi-ensemble à partir des loges latérales en très forte plongée, ainsi qu'à quelques plans d'effets particuliers (tel acteur sortant un livre de l'une des étagères peintes sur le sol par exemple) . Ces axes de prises de vue « inhabituels », en partie motivés par la topologie de la salle et les exigences de la représentation de ce spectacle, avaient souvent pour ambition principale d'amener le spectateur à épouser par moments un regard « autre » (décalé, distancié, « élargi ») sur la réalité représentée sur scène à travers le 1er découpage ;

- le troisième tout à la fois dévolu à un plan d'ensemble frontal à partir du fond de la salle en plongée moyenne, et à une position de caméra au centre, tout contre l'avant-scène pour percevoir un certain nombre de détails[884].

883 20 représentations furent enregistrées, dont 9 consacrées à l'entraînement de l'équipe audiovisuelle, à la mise à l'épreuve et au perfectionnement du « méta-découpage ».

884 Pour cette dernière, la position idéale aurait été quelques rangs plus haut, toujours au centre, mais elle était concrètement impossible au regard du nombre de fauteuils qu'il aurait fallu supprimer comme signalé précédemment.

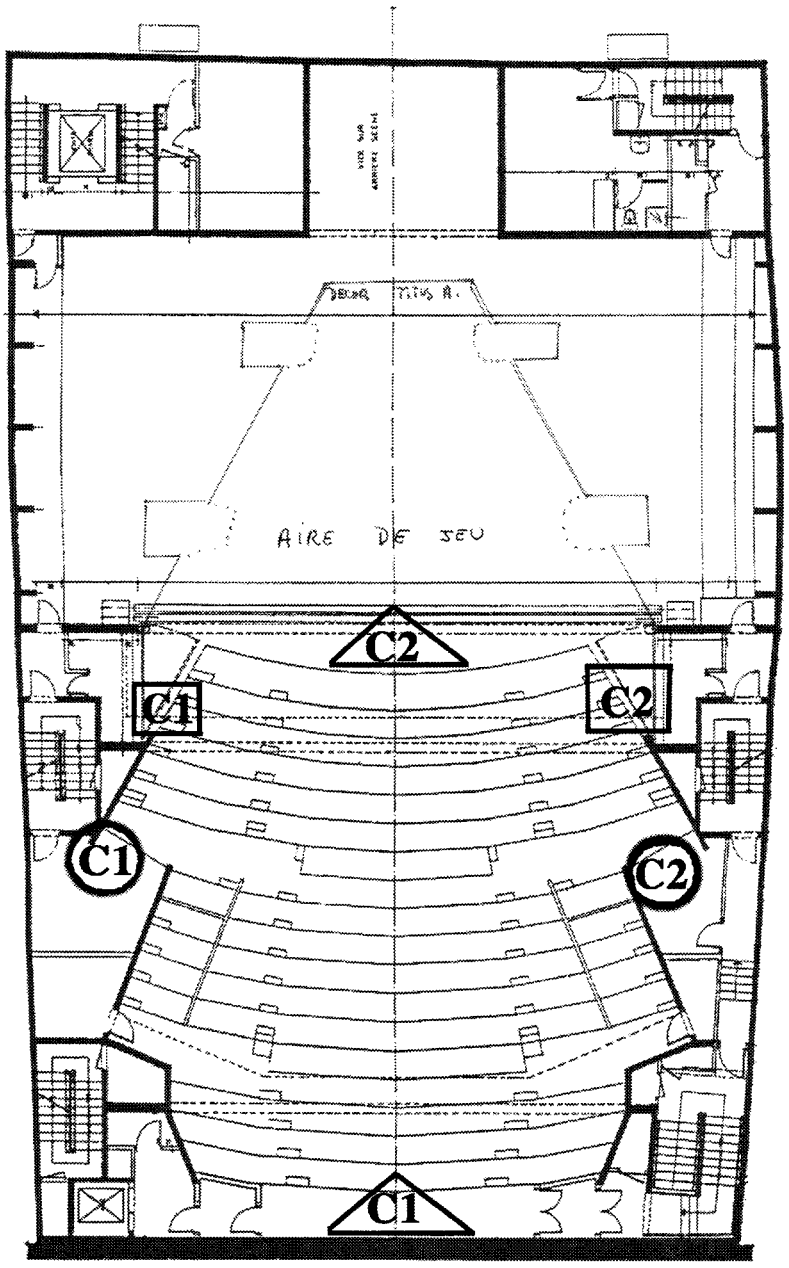


Illustration 33 : Les emplacements caméras pour chacun des trois découpages : □ pour le premier, O pour le second, Δ pour le troisième

Quelques plans ponctuels (et non plus uniquement des flux) furent aussi tournés « à la demande » lors de l'une des dernières représentations, lorsque les axes habituels n'avaient pu me donner satisfaction.

4.3.2.3. Un travail instantané de co-production en équipe

L'équipe, issue du cursus BTS Audiovisuel du Lycée Charles DEULIN de Condé sur Escaut dans le Nord[885], fut astreinte à une « période d'entraînement » constituée de nombreuses soirées d'enregistrement des filages durant la fin des répétitions. Entraînement très créatif par l'interaction constante entre découpage sur le papier et découpage *in vivo*.

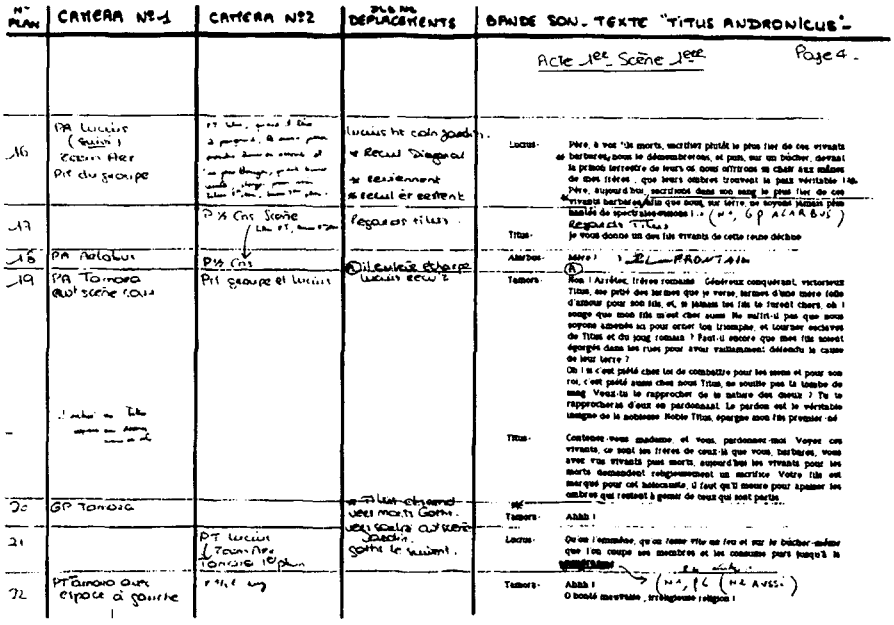


Illustration 34 : Feuille de script : transcrit les prévisions de découpage en fonction des événements scéniques (texte, mouvements, effets sonores, etc.)

Par ailleurs, pour les deux cadreuses et pour le réalisateur, comme pour toute l'équipe, il s'agissait de tenter d'être toujours prêt, toujours ouvert, dans l'état de la plus grande disponibilité intérieure, et de laisser se développer un « courant » de compréhension spontanée pour accueillir toutes les « surprises » du jeu théâtral, très nombreuses en répétitions. Les meilleurs résultats étaient toujours obtenus lorsque l'habileté technique acquise au fil des soirées permettait à chacun d'agir instantanément de manière naturelle. Cette cohésion autorisait l'application comme instinctive, *spontanée*, « en-deçà des mots » des combinaisons précises de caméras prévues par le découpage selon les positions de jeu des acteurs. Elle permettait également d'accompagner avec justesse les variations de jeu d'un soir à l'autre,

885 Équipe composée de Christophe SAUVET, technicien vidéo salarié très motivé, tout frais titulaire de son diplôme de BTS, et qui m'assista trois années durant avec constance et ténacité, ainsi que de 4 stagiaires en seconde année d'études du même établissement.

lesquelles m'incitaient à redéfinir et à perfectionner quelques enchaînements presque en permanence.

J'étais vraiment conscient d'être, ainsi que toute l'équipe, « au plus près du théâtre », aux antipodes de la posture du technicien-réalisateur de car régie audiovisuel venu filmer, avec de très gros moyens techniques (lesquels absorbent souvent presque toute son attention) et en très peu de temps, un « objet théâtral » étrange avec lequel il n'entretient aucune « connivence », et en tout cas pas le moindre « compagnonnage » réel. Le théâtre mérite pourtant beaucoup mieux que cela.

La *synchronicité* de l'équipe était primordiale, car filmer un spectacle, tout comme un match de football, s'effectue, comme nous l'avons examiné au chapitre 2, toujours en temps réel, ce qui interdit toute perte de vigilance. La chaîne de réalisation est rarement plus solide que le plus faible de ses maillons. Rappelons-nous que cette construction inter-individuelle ne va pas de soi, bien au contraire elle demande du temps, du travail, une forte motivation, et quelques pincées de talent. L'essentiel n'est plus l'individu, le réalisateur, l'ingénieur du son, ou les cadreurs, ni même les acteurs, mais les « liens invisibles » qui unissent tous les participants *à ce moment-là.* Eux seuls sont à même de répondre *ensemble* au formidable défi du temps réel, de « l'ici et maintenant » de l'autopoïèse théâtrale.

Car, encore une fois, une représentation n'étant jamais identique à une autre, c'est une règle impérative pour chaque membre de l'équipe de tournage que d'être capable de s'adapter *spontanément* dans l'instant à l'imprévu sous quelque forme qu'il se présente.

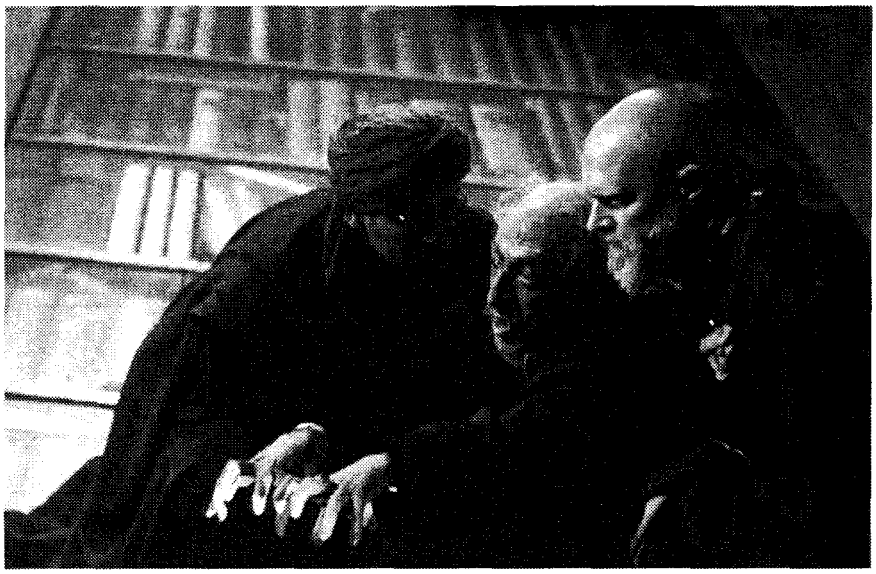


Illustration 35 : prise de vue du plancher-bibliothèque de « Titus Andronicus » (de gauche à droite : Guy-Pierre COULEAU, Christian BLANC, Michel BAUMANN)

Durant les répétitions du spectacle en train de se constituer dans sa phase terminale, je me consacrai presque exclusivement à faire répéter intensivement en situation réelle les indications du premier découpage, celui qui assurait la cohésion diégétique.

Très vite, il s'avéra que l'une des cadreuses, Lydie DREYER, était particulièrement douée tant par ses dispositions d'esprit que par son sens du cadre dans ses fonctions, et que l'autre, Valérie DUCHAUSSOY, semblait tout son contraire, tant au niveau du caractère, difficile à assouplir, que de l'habileté technique, susceptible quant à elle de progrès rapide. Situation délicate à gérer, d'autant que je n'avais aucune solution de remplacement. Nécessité d'une grande patience malgré les contraintes générales de temps, d'une écoute panoramique pour comprendre la nature et la cause des résistances en jeu (en vue d'y apporter la réponse la moins inappropriée), de conseils simples mais fermes et réitérés, et d'un travail intensif de répétitions du découpage principal en situation réelle.

Travaillant en temps réel, j'avais également le temps d'adapter le découpage aux possibilités dynamiques de l'équipe, par exemple de simplifier tels enchaînements de cadrages. Parfois au contraire, voyant que l'équipe arrivait à suivre, à hausser la barre, en demandant successivement à l'une des cadreuses de « serrer » sur un acteur un peu plus que ne le prévoyait le découpage et, tandis que la commutation en régie amenait le flux visuel de l'autre caméra à

l'antenne, de se hâter de cadrer tel autre personnage prévu dans le découpage, là aussi en resserrant un peu le cadre : (par exemple en passant d'un plan taille à un plan rapproché stable mise au point effectuée) pour revenir à l'antenne au moment prévu dans le découpage, sans retard, c'est-à-dire sans perte du bio-synchronisme entre la dynamique de la scène et celle des acteurs techniques du dispositif d'enregistrement.

Ce travail de répétitions du découpage principal, non plus seulement élaboration purement abstraite, mais modélisation vivement confrontée et « frottée » vigoureusement au réel environnemental eut de nombreux mérites. D'abord de me permettre d'affiner ce même découpage en fonction de ma compréhension accrue des ressorts subtils du spectacle, et aussi de permettre à celui-ci comme aux deux autres de suivre l'évolution imprévisible de la mise en scène, particulièrement active[886] à l'approche de « la Première ».

Autre avantage de la méthode, celui d'adapter au mieux dans une boucle rétroactive constante le méta-découpage aux possibilités « réelles » de notre équipe : possibilités de Christophe au poste de script auquel j'apprenais la technique correspondante (élaborer une « conduite »[887] et être en mesure de la restituer en cours d'enregistrement selon le bon timing), possibilités des cadreuses (précision des cadrages demandés, anticipation de point, réalisations de certains effets : zooms, filés...), possibilités du réalisateur (précision des « brisures de rythme » par exemple lors des points de commutation électronique).

Le lendemain de « La Première » du 14 novembre 1992[888], nous étions prêts à commencer à filmer pour de bon, même si j'avais de sérieuses réserves quant à la possibilité réelle pour l'équipe de respecter l'intégralité des indications du découpage principal !

Atout indispensable, l'équipe était motivée et soudée, malgré quelques petits problèmes liés au « maillon faible » quoique essentiel qui bénéficiait comme je l'ai dit de ma part d'une

886 Apparitions d'éléments de décors et d'accessoires construits sur mesure par l'atelier du théâtre, modification de jeu (en particulier les déplacements des acteurs), suppressions de répliques, apparitions ou modifications d'effets sonores ou visuels... jusqu'au dernier moment, et même au-delà, quoique de manière plus ponctuelle. Pour Daniel MESGUICH, comme pour tout artiste de spectacle vivant, la mise en scène d'une pièce n'est vraiment terminée qu'à l'issue de la dernière représentation.

887 Une conduite pour une scripte est un document écrit qui recense toutes les informations pertinentes à l'enregistrement d'un spectacle vivant, dans l'ordre exact de déroulement de celui-ci : principalement les indications des entrées sorties de personnages, de cadrages sur ceux-ci dans des valeurs de plan particulières, de caméras. La principale difficulté pour la scripte est de synchroniser toutes ces informations et de les distiller en temps réel à l'équipe de tournage, notamment aux caméramans qui doivent être fidèlement guidés par des actions et recommandations verbales via le dispositif d'intercoms.

888 La durée d'exploitation du spectacle était d'un mois, jusqu'au 13 décembre 1992.

attention toute particulière : il fallait que Valérie puisse donner le maximum d'elle-même. Je pensais qu'elle pouvait le faire, il ne lui restait plus qu'à s'en convaincre totalement, malgré ses fréquents moments de découragement et la mauvaise humeur qui les accompagnait généralement.

Nous avions tous ensemble vu le spectacle comme simples spectateurs lors de la *Première* qui fut un grand succès public, suivi d'une fête mémorable. Une joie communicative qui faisait plaisir à voir et à partager se lisait sur les visages des acteurs : Emile ABOSSOLO M'BO, Jean-Damien BARBIN, Michel BAUMANN, Marion BEULQUE, Christian BLANC, Guy-Pierre COULEAU, Frédéric CUIF, Muriel GORIUS, Philippe MACAIGNE, Hugues MARTEL, Sarah MESGUICH, Laurent NATRELLA, Philippe NOËL, Dominique PARENT, Luc SAMAILLE et Christèle WURMSER. Tout autant sur le visage de Fabienne LOTTIN, assistante à la mise en scène que sur celui de Dominique LOUIS pour les costumes. Ceci étant, le lendemain, nous étions prêts à commencer à filmer pour de bon. Mais ce fut à la fin de la semaine suivante que le spectacle trouva naturellement sa pleine vitesse de croisière[889].

Très vite, j'isolai une scène qui posait problème au niveau du son, et une autre au niveau des lumières. Après quelques tentatives non concluantes de résolution de ces situations particulières par nos propres moyens, je demandai à Daniel s'il ne pouvait pas baisser le niveau des effets sonores enregistrés de la première scène de l'acte 1 car les comédiens chaque soir avaient peine à les couvrir de leurs voix, et je doutai que l'enregistrement audiovisuel améliore les choses, bien au contraire !

Je lui demandai également de remonter légèrement les lumières du début de la courte scène 5 de l'acte 4 ou de modifier ce passage. Sans résultats concrets, Daniel n'étant pas disposé à renoncer ou affaiblir des effets de mise en scène théâtrale auxquels il tenait visiblement (ou même encore de les remplacer par d'autres) pour un projet audiovisuel « expérimental » et trop incertain à ses yeux [890].

Le tournage se déroula globalement comme je l'avais envisagé. Même certains effets difficiles, tel celui de suivre en continu du plan taille au lointain jusqu'au gros plan vers

889 En règle générale, il convient d'éviter d'aller voir un spectacle qui se joue sur une certaine durée avant la 8ème ou 10ème représentation. Dans le cas des spectacles mis en scène de Daniel MESGUICH, cette recommandation devient impérative. La presse n'est d'ailleurs jamais conviée au tout début de l'exploitation.

l'avant-scène côté cour la reine Tamora qui rumine froidement sa vengeance[891], furent, parce que longuement répétés au fil des soirées, au moins une fois parfaitement cadrés par Lydie et surtout Valérie au cours des derniers enregistrements du spectacle.

Tout en élaborant par le jeu des commutations en direct chaque soir une *trace* à partir des flux visuels transmis par les caméras de Lydie DREYER et Valérie DUCHAUSSOY, je corrigeais également les iris des caméras, tandis que Christophe SAUVET au script et Olivier DARQUES à la régie son prenaient soir après soir une assurance de plus en plus grande qui faisait plaisir à voir.

Le dispositif de captation sonore était des plus rudimentaires : deux micros cardioïdes à l'avant-scène en tout et pour tout[892]. Mais ces outils d'enregistrement très haut de gamme de marque Shoeps CMC 6 étaient d'une qualité remarquable. Dynamiques, très sensibles, ils fournissaient une image stéréophonique ample et bien étagée. Ils reformulaient sans accentuation notable une « respiration » de la salle et une véritable « transparence » des voix de la scène sur fond de silence. Un silence qu'une oreille exercée, voire simplement attentive, pouvait consciemment percevoir et ressentir sous différents aspects selon les moments du spectacle et selon les soirées.

Nous avions tenté de rajouter, lors des répétitions, des micros professionnels latéraux de marque différente et de qualité moindre à la cour et au jardin, mais la différence de rendu sonore était bien trop importante, et nous avons abandonné ces essais. Dans ces conditions, le travail d'Olivier consistait presque exclusivement à « vivre le spectacle », chaque soir différent, de le « ressentir » dans son corps le plus unifié possible pour être en état d'*anticiper* de quelques dixièmes de seconde les rythmes et les niveaux sonores des dialogues et effectuer au moment *juste* les corrections adéquates.

890 Cette attitude bien compréhensible théâtralement parlant fut pourtant regrettable sur le versant audiovisuel car ces deux défauts ponctuels n'ont pu être corrigés de manière totalement satisfaisante en post-production. Si je n'avais filmé le spectacle que 2 ou 3 soirées (avec par exemple le dispositif de haute technologie de France 3 : 7 ou 8 caméras reliées au car régie numérique), ces modifications auraient été sans nul doute aisément accordées. Mais en filmant 11 représentations qui devaient impérativement être susceptibles de raccorder les unes avec les autres, j'étais coincé. Je me suis aperçu ultérieurement lors du montage que j'avais commis l'erreur de ne pas tenter de négocier avec Daniel, sous forme de contre-proposition, mes deux demandes sur une durée de 3 jours seulement. Avec de l'habileté et un aménagement ponctuel du méta-découpage et du plan de travail, cette procédure aurait permis de solutionner le problème en ne touchant pas à la qualité générale du film.

891 Acte 2, sc 3.

892 À comparer avec les 24 micros de type différents dont je disposais pour la transposition en images et en sons de *Bérénice*. Cf. chapitre 3.

Ce travail était d'autant plus nécessaire qu'il travaillait en quelque sorte « en aveugle », la régie audiovisuelle étant installée dans un petit local sans communication visuelle avec la scène. Seul un moniteur relié à une caméra de surveillance lui procurait en plan large une vision bien microscopique des acteurs. Au fil des jours, il jeta des regards de plus en plus rares sur cet écran, prenant de plus en plus confiance dans ma recommandation de travailler au maximum « de l'intérieur », tout en essayant de rester un peu vigilant sur ce qui se passait autour de lui.

Ces différentes focalisations de l'attention n'étaient évidemment guère évidentes dans la pratique. D'autant que le casque de contrôle sonore de haute qualité de l'enregistrement l'isolait partiellement des autres membres de l'équipe : cadreuses, script, et réalisateur qui disposaient eux d'un circuit de communication bi-directionnel. Le référentiel qui nous reliait tous ensemble était bien sûr le spectacle.

Nous disposions aussi d'un limiteur de bruit et d'un compresseur de niveau sonore pour faciliter le travail d'Olivier, mais j'étais opposé à leur utilisation. Sur sa demande, nous les avons néanmoins testés avec différents réglages de seuils de déclenchement avant d'y renoncer d'un commun accord : je tenais à conserver le maximum « d'énergie scénique » et, quoi qu'on en dise, les outils de compression automatique uniformisent mécaniquement les enregistrements, et ne sont à mon sens souhaitables que dans l'étape de la post-production audio sous contrôle manuel permanent, ce qui n'est guère possible dans l'œil du cyclone du temps réel de l'enregistrement[893].

L'ambiance de l'équipe était donc excellente, malgré le scepticisme qui entourait tout notre travail au sein du théâtre. Lorsque les deux découpages annexes furent « mis en boîte », dans les temps prévus, le processus de tournage se termina de lui-même. Nous ouvrîmes quelques bouteilles et je félicitai chaudement tous les membres de l'équipe qui avaient effectué à mes yeux une performance personnelle et collective de premier plan.

893 Il s'agit là du même raisonnement que pour les effets spéciaux visuels au cinéma : on sait que le chef-opérateur Henri ALEKAN, responsable notamment de la lumière de *La Belle et la Bête* de Jean COCTEAU, a toujours préféré les effets spéciaux artisanalement « bricolés » au tournage plutôt que ceux chimiquement réalisés en post-production. Je l'avais vu travailler longuement durant le mois d'août de l'année 1982 sur le tournage de *La Belle Captive* d'Alain ROBBE-GRILLET avec Daniel MESGUICH dans le rôle principal. Cela avait constitué une belle leçon de vie. Et comme lui, j'ai été persuadé du « supplément de vie ressenti » induit par sa démarche, sans qu'il soit facile de l'expliquer rationnellement. Quelle est donc la nature exacte de ce « je ne sais quoi indéfinissable », difficilement quantifiable à l'heure actuelle, mais néanmoins tout à fait réel et perceptible dans une écoute sensible ?

4.3.2.4. Raffinage minutieux de traces enregistrées

Commença alors la longue phase de postproduction élaborée : phase discontinue qui s'étala sur de nombreux mois, au gré du temps que Christophe et moi, pris par nos nombreuses autres tâches[894], pouvions lui consacrer. Mais, pour une fois, je tenais obstinément à prendre mon temps, en contrepoint radical du mode de fonctionnement usuel de mon service et de celui de (la Métaphore) sous l'impulsion de son directeur-metteur en scène en effervescence mentale ininterrompue.

Ce processus de « raffinage » des *traces* enregistrées consista ici précisément en un rudimentaire montage « cut » à deux machines, à partir des *traces* de onze représentations du spectacle prémixées en direct selon 3 fois 2 axes, soit une trentaine d'heures de rushes. Aucune caméra enregistrée en « divergé », faute des enregistreurs supplémentaires, mais ce n'était pas absolument nécessaire en raison du nombre d'enregistrements.

Dès le premier jour, je confiai le maniement des commandes à Christophe pour mieux me concentrer, toujours à ses côtés, sur sa formation progressive aux subtilités du montage, tout autant que sur la structure rythmique du film. Peu à peu, nous sommes devenus très complémentaires. Venant remédier à son incompréhension du spectacle et de ses enjeux, son aisance technique s'accroissait naturellement et je pouvais me consacrer majoritairement à la construction de la multicaptation sous ses multiples aspects sensibles, au lieu de consacrer une quantité d'énergie importante à des opérations techniques, simples mais délicates, qui réclamaient une grande concentration.

La situation du réalisateur à cette phase de son travail ressemble fort à celle d'un scénariste tenant des deux mains les fils de ses marionnettes qui semblent progressivement accéder à une vie virtuelle complètement autonome. De très nombreuses options sont possibles, chaque choix de plans ou de micro-séquences est de manière subtile lourd de conséquences pour le film dans son entier. Disons que ces options affleurent juste à l'orée de la conscience, et qu'il suffit juste de cueillir celle qui émerge comme la plus *juste* à ce moment précis. Et les arguments qui président au choix sont à rechercher certes dans l'intelligence rationnelle, mais bien plus encore

894 Outre les multiples captations de la programmation du théâtre : spectacles, lectures, rencontres, etc., ... et le suivi du rythme de travail soutenu de Daniel MESGUICH, nous étions souvent assaillis de demandes de dernière minute, et « *pour avant-hier* » : telle rétrospective, telle bande-annonce, tel interview, tel clip, etc. à réaliser. Un climat d'hyper-activité stressante qui se prêtait mal à tout travail en profondeur.

dans les résonances physiques et émotionnelles de plus en plus subtiles que les fragments audiovisuels engendrent dès lors que l'organisme se trouve dans un état d'ouverture et d'attention perceptive suffisantes.

Se situer dans la cohérence physique « bio-logique » du projet, et non plus seulement logique et conceptuelle est donc à mes yeux essentiel. Et l'on assiste alors bien souvent à l'émergence de l'intuition : face par exemple au choix entre deux rameaux possibles d'une alternative qui brasse de nombreux facteurs complexes[895], et impossibles à traiter simultanément, on sait simplement et naturellement, très consciemment, sans recours à la pensée et à l'intelligence logique, ce qu'il est juste de choisir à tel moment. Probablement parce que l'on est branché sur une part intérieure unifiée de soi, profonde et sensible[896], qui permet de « sentir » indiscutablement l'action juste à effectuer ?

La coopération très fructueuse entre Christophe SAUVET et moi-même était salutaire car le principal obstacle à surmonter au niveau technique, fut de même nature que celui rencontré sur *Folie ordinaire d'une fille de Cham* que j'avais filmé sur trois soirées consécutives l'année précédente : de nombreux extraits musicaux étant diffusés pendant le spectacle, la permutation d'une soirée à l'autre parmi non plus 3 mais parmi les 8 possibles du découpage principal était toujours délicate. En effet, les extraits ne tombaient jamais « justes », aux mêmes endroits des dialogues, et il nous fallait pourtant « raccorder » les prises. Les extraits sonores au théâtre sont toujours déclenchés manuellement par le régisseur son du spectacle sur des repères visuels ou textuels, avec une précision somme toute relative, d'autant qu'ils inscrivent leur durée propre, enregistrée, « cristallisée », « fixée », sur des dialogues en train de s'énoncer « vivants » sur fond de silence, silence et dialogues composant chaque soir une partition légèrement différente. Il en résulte une difficulté très fréquente d'enchaîner le dialogue d'un soir sur un fond musical à celui d'un autre soir sur le même fond musical, toujours légèrement décalé.

Je devais tenir compte de cette contrainte « voix/musique » pour laisser s'imposer à ma conscience la prise idéale (synchronisation labiale parfaite[897], tonalité, finesse et intensité de la

895 Synergiques, concurrents ou antagonistes à des degrés divers...

896 Et non pas connecté à une part superficielle, conflictuelle, et grossière de soi, même s'il convient de ne jamais effectuer de séparation dans l'unité d'une personne par la prise en compte de quelques fragment « nobles » qui le composent en rejetant dans l'ombre les autres qui déplaisent. Mais quelle est donc la nature exacte de cette « intelligence intuitive » qui semble en de nombreuses circonstances en savoir tellement plus que la seule raison logique ?

897 Il était hors de question d'adopter le style de post-synchronisation rapide, de « doublage » approximatif à la limite de la laideur et de l'obscénité, de nombreuses séries américaines télévisuelles d'aujourd'hui !

« *présence* » de jeu au regard de la scène et de la cohérence vibratoire du spectacle entier, qualité technique des plans), et laisser ainsi « se composer » par lui-même le film, en conséquence dans l'*intentionnalité* apparente la moindre et dans l'écoute sensible la plus profonde.

La bande sonore complexe du spectacle était composée de deux types d'extraits musicaux : des effets sonores ponctuels, toujours diffusés à haut volume, et des « nappes sonores » diffuses, à tonalité angoissante, puisées généralement dans le répertoire contemporain et montées en boucle[898].

Celles-ci couvraient plus de la moitié d'un spectacle de deux heures et vingt minutes, ce qui était considérable. Pourtant, je savais que du fait de leur structure interne bouclée sur elle-même, répétitives, elles offraient presque toujours d'un enregistrement d'une soirée à un autre d'autres possibilités de raccords très rapprochées du point de montage souhaité. Encore fallait-il alors que le dialogue tombât juste, ce qui était loin d'être toujours le cas, car même très rapprochées, et même en tenant compte du jeu de la configuration unique voix/musiques de chaque représentation, la possibilité de raccord la plus proche était parfois encore trop lointaine.

Dans ce cas, une technique de décalage des entrées/sorties images et sons trouvait son plein-emploi : faire déborder le son de la prise déjà montée pour couvrir le - ou les - nouveau(x) plan (s) inséré(s) en tenant compte de la nécessaire et très exacte synchronisation labiale (« split » de sortie audio). Ou vice-versa, remplacer le son de la prise précédente déjà montée par celui de la suivante dont l'image n'arrivera qu'ultérieurement (« split » d'entrée audio).

Cette technique minutieuse de post-synchronisation à l'image près, dont Christophe Sauvet devint un spécialiste, fonctionna parfaitement dans l'ensemble, et beaucoup mieux que je ne l'escomptais au départ : en effet, la « profération » des dialogues par les acteurs était extrêmement proche d'un soir à l'autre. Ce fut pour moi, alors que je connaissais pourtant

898 C'est là une constante des bandes-sons des spectacles de Daniel MESGUICH depuis 30 ans : de courts extraits musicaux, parfois de quelques secondes seulement, « redoublés » de nombreuses fois sans que l'on puisse discerner les débuts et fin de chaque redoublement, et créant une boucle sonore répétitive, hypnotique, obsédante... La séquence la plus « hallucinante » de ce type se trouve à mon sens dans un magnifique et très « contrasté » *Lorenzaccio* de MUSSET monté en 1987 par ce metteur en scène au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis et porté par l'interprétation admirable de Redjep MITROVISTA : sous des « douches » blanches presque aveuglantes isolant totalement chaque acteur figé vêtu de blanc, comme *spectrifié*, le temps semblait s'être arrêté... comme dissous ... dans du *formol*. Vision d'une grande beauté esthétique du « Sans Fond » dans le regard transi, halluciné et glacé d'un enfant innocent, qui renvoie tant aux résonances de l'histoire personnelle et trans-générationnelle tragique de Daniel MESGUICH (l'Holocauste : souffrance, désolation, expérience de l'impensable...) qu'à celles, peut-être, de nos propres doutes enfouis et vacillements secrets.

MESGUICH depuis longtemps, une grande surprise. Celle-ci se comprend néanmoins quand on mesure à quel point son travail de mise en scène est rythmique et systémique, laissant très peu de latitude temporelle aux acteurs dans leur diction[899]. Ceux-ci doivent apprendre à exister au sein de ce réseau dense de contraintes dictées par la mise en scène[900], et certains y réussissent mieux que d'autres.

Nous contrôlions toujours la synchronisation labiale en écoutant simultanément lors de la prévisualisation du point de montage à venir, les deux prises sonores en surimpression sur la longueur du plan ou de la micro-séquence que je souhaitais obtenir à l'arrivée. Lorsque les deux pistes sonores coïncidaient sans phénomène d'écho au début du plan, nous laissions parfois courir la bande pour voir à partir de quel moment la désynchronisation devenait perceptible.

Si celle-ci survenait rapidement et que je souhaitais conserver la même prise, il arrivait la plupart du temps qu'un plan de coupe judicieux[901] puisse faire l'affaire au moment où le désynchronisme image/son aurait été susceptible d'être perçu par un œil exercé, occultant la re-synchronisation de la prise, (ou le choix d'une nouvelle). En dernier recours, je renonçais à mon point de montage, mais ce fut très rare.

Nous étions paradoxalement plus gênés par le léger « ploc », bruit de commutation des têtes audio au « préview »[902] qui apparaissait parfois sans cause logique évidente et dont nous ne pouvions savoir s'il serait conservé ou non lors de l'enregistrement analogique définitif du flux audiovisuel[903]. S'il apparaissait sur le master, il convenait alors de réenregistrer le plan ou la micro-séquence une ou plusieurs fois. Et en dernier recours, de modifier d'une ou de quelques images les points de montage audio ou audio/vidéo.

899 Et au-delà de celle-ci, en empêchant toute « pensée psychologique », toujours liée à la construction « instantanée » d'un passé ou d'un futur, de survenir.

900 Tout bon metteur en scène crée un système de « contraintes positives », et développe un sens aigu des rythmes précis d'un spectacle, même si ce sont les acteurs qui ont toujours en fin de compte le dernier mot quant à leur expression à chaque instant, dans l'intégration et le dépassement de ces contraintes. Plus celles-ci sont fortes, plus leur « transcendance » potentielle est à même de créer des « fulgurances scéniques » bouleversantes, cela dans l'accès à un niveau de jeu qualitativement plus élevé.

901 Dont l'usage était facilité par l'action scénique souvent éclatée aux extrémités de la scène, comme sous le souffle d'une violente déflagration.

902 « *Une preview (prévisionnage) permet de simuler le raccord.* » [BOU ; MOU 89] Michel BOUCHOT et Thomas MOUTEL, *Le montage vidéo*, Éditions Dujarric, 1989, page 49.

903 Aujourd'hui en montage numérique, le « ploc » analogique n'existe évidemment plus, mais il arrive qu'un « ploc » digital sans raisons évidentes vienne contrarier l'essai d'un point de montage.

Au regard du flux de rushs enregistré soir après soir, la perte artistique la plus regrettable fut celle de l'image sonore stéréophonique. Contrairement aux logiciels d'aujourd'hui qui autorisent un nombre de pistes sonores illimitées, les pistes audio d'un enregistreur professionnel analogique de milieu de gamme et de format Betacam SP en 1992 étaient limitées à deux. Comme nous faisions « chevaucher les pistes » d'un plan à un autre pour faciliter les transitions et raccords son, les pistes 1 et 2 distinctes du lecteur étaient mélangées d'office pour aboutir sur la piste 1 ou 2 de l'enregistreur. Il n'existait pas à l'époque d'autre solution simple, efficace, et surtout peu coûteuse[904].

4.3.2.5. Dialogue des écritures théâtrale et audiovisuelle

Je me suis attaché, tant lors du découpage[905] que lors du montage, à rendre l'histoire « lisible ». Un résumé détaillé des actes de l'intrigue était distribué à chaque spectateur avant la représentation, je comptais bien m'en passer[906]!

La mise en scène de Daniel MESGUICH étant « polyphonique », de nombreuses actions se déroulaient souvent simultanément aux quatre points du plateau et au centre, composant une pluralité de symétries dynamiques[907] regroupées en une myriade de « figures de style » dominantes et variantes que je commençais à bien connaître : figures spirales, triangulaires ou carrées composées de lignes droites et diagonales omniprésentes, symétries de déplacements du type avant-scène cour/lointain jardin et assimilées, etc. La photo ci-dessous en illustre un exemple explicite parmi une profusion d'autres moments similaires au cours des 2h40 de spectacle.

904 Pour retrouver l'image sonore stéréo enregistrée sur les bandes originales, ainsi que la belle « transparence » du volume scénique qu'elle induisait, il faudrait aujourd'hui reprendre le montage à zéro.

905 Découpage tenant compte de l'impossibilité de « dilater » ou de « contracter » la temporalité du spectacle pour mieux en rendre compte via les codes audiovisuels.

906 Daniel souhaitait, je crois, que le spectateur durant le spectacle consacre ses efforts cognitifs aux jeux de la mise en scène du texte et des acteurs, non à tenter de comprendre intellectuellement la trame narrative en temps réel.

907 Positions et déplacements « géométriques » de comédiens matérialisant à chaque seconde – par l'inscription douce ou tranchante des corps dans l'espace – les faisceaux divergents des « forces psychiques » en présence.

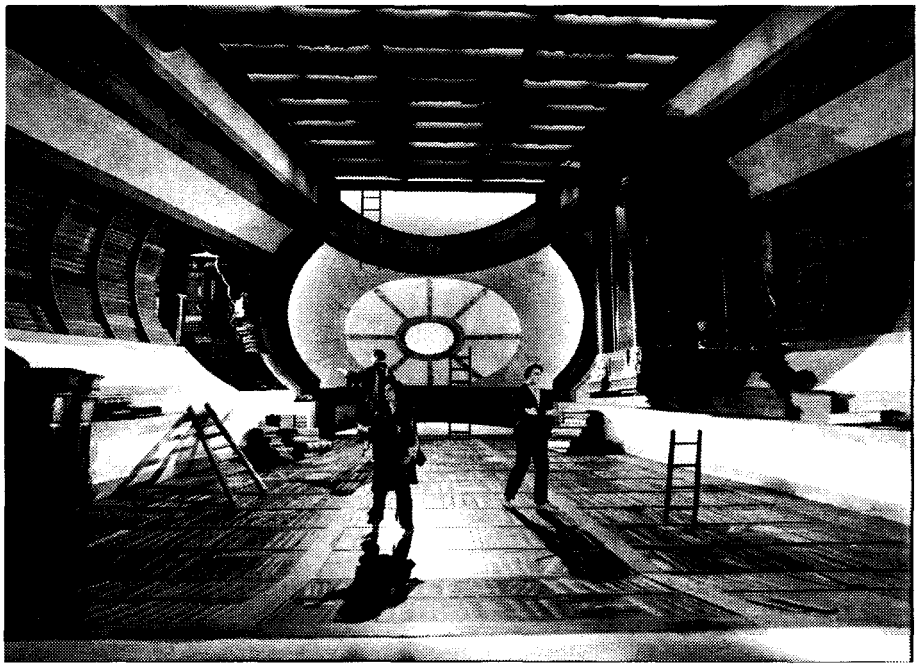


Illustration 36 : Une des nombreuses figures symétriques (photo de spectacle)

Comment donc tenter de transposer cette action « éclatée » à chaque instant, cette fragmentation de la mise en scène à travers un dispositif composé d'un ensemble de codes qui ne permettent pas de gérer la « monumentalité » d'un décor, l'espace-temps insécable d'un « spectacle total », le volume réel d'une scène, l'intégralité d'une scénographie ? Plusieurs pistes très diverses étaient envisageables, liées à la sensibilité de l'individu endossant le rôle du réalisateur. J'ai choisi l'option qui me correspondait le mieux à ce moment-là, dans l'optique partagée avec Daniel MESGUICH du dévoilement sans fard des ressorts de la violence cyclique archaïque et mimétique à l'œuvre dans toute société humaine jusqu'à ce jour.

Tout d'abord en jouant temporairement « contre » la mise en scène théâtrale, en la « déconstruisant » à mon tour : en privilégiant par le choix séquentiel des cadrages le dialogue des comédiens, consolidant par là même l'assise narrative du spectacle (et les mécanismes de « projection-identification » associés) à travers le tressage des codes audiovisuels.

Ensuite selon un mouvement inverse et secondaire qui est loin par ailleurs d'avoir été poussé à son terme, en insérant toutes images de polyphonie visuelle et sonore au sein du « continuum » narratif précédent, en recherchant des enchaînements contrastés dans les valeurs de plans (passer par exemple sans crier gare du plan large au gros plan), pour redoubler les

effets d'accélération temporelle de la mise en scène induits par le jeu si souvent « survolté » des comédiens...

Par exemple, si un acteur filmé en plan taille parlant au centre de la scène provoquait le retournement de son interlocuteur à l'avant-scène jardin, tandis qu'un « double » faisait de même au lointain cour, je pouvais en temps réel couper dans le premier plan du centre, introduire le début du retournement de son interlocuteur à l'avant-scène en plan rapproché suivi immédiatement en raccord de mouvement de la fin du retournement du « double » au lointain, comme s'il s'agissait d'une seule et même personne.

Le jeu entre ces deux approches me permettait, outre de rendre précisément compte de la scénographie du spectacle, d'être complètement en phase avec les présupposés philosophiques qui sous-tendent le « *Spectacle du refoulement* » [DER 93 , p. 65][908], matrice de l'univers artistique singulier proposé par Daniel MESGUICH.

J'avais choisi de transposer presque entièrement les lointains, d'aller chercher très souvent les acteurs en gros plan en fond de scène pour accroître l'intensité dramatique d'une « action éclatée » se déroulant dans un vaste mouvement spiraloïde. Pour rendre compte de cette spirale dans un espace de destination en deux dimensions, celui de l'écran, le rythme de montage ainsi que les recherches de symétrie dans les cadres et les durées de plans se révélèrent essentiels.

On peut imaginer que filmer un acteur en gros plan en fond de scène revient à dénaturer l'équilibre de la mise en scène théâtrale. Notamment au regard des acteurs à l'avant-scène qui pour le public sont indiscutablement ressentis comme plus présents, et qui de plus n'ont évidemment pas été placés là par hasard par le metteur en scène.

Dans certaines scènes linéaires, cette hypothèse est exacte, et il convient dans ce cas de conserver dans l'échelle des plans un étagement variable et « aménagé » des personnages dans la profondeur. Dans d'autres au contraire, et plus spécialement dans les « actions éclatées » non linéaires, parallèles et distribuées sur tout l'espace scénique, cette accentuation des lointains sert au contraire le spectacle et concrétise plus efficacement sur ce point les intentions sémiotiques de la mise en scène que la seule représentation scénique.

908 Cf. chapitre 3.

Par ailleurs, j'avais garde de ne pas oublier de « resituer » les corps dans l'espace théâtral en plan large à intervalles réguliers pour garder l'ancrage dans la représentation. Avec du recul, ce souci permanent m'apparaît aujourd'hui comme légèrement excessif. Il procède probablement d'une préoccupation dominante de la fonction de trace minutieuse et de témoignage scrupuleux du document audiovisuel au détriment de sa fonction d'œuvre créative autonome[909].

Dans le rythme de l'enchaînement des plans se dégageait la **fidélité** au spectacle. « Monumentalité » transposée en champs/contrechamps au rythme de concaténation variable, alternance de quelques scènes paisibles égarées parmi d'autres violentes et sauvages. Quelques plans-séquences fluides au cœur d'une continuité hachée rendant compte de l'histoire universelle, peut-être illusoire, que décrit *Titus Andronicus* : l'insertion irréversible et permanente de la barbarie dans la civilisation « savante », et de la civilisation « savante » dans la barbarie...

4.3.2.6. Quelques difficultés de transposition

Concernant les lumières du spectacle, il est à noter qu'elles furent bien rendues par les codes et sous-codes chromatiques du dispositif audiovisuel[910]. Un problème préoccupant au tournage : des « drops », perturbations de l'image générées de temps en temps sur la bande lors du cadrage de tubes néon utilisés en très grand nombre dans le décor, et ce malgré une source d'alimentation électrique distincte de celle du dispositif vidéo. Malgré la visite de techniciens de la firme Sony et le contrôle des bandes, du câblage et du dispositif, les causes précises de ce problème d'interaction entre les installations techniques théâtrales et vidéo n'ont pu être précisément élucidées, et cette contrainte supplémentaire a nécessité des acrobaties complexes lors du montage pour passer finalement totalement inaperçue.

Le début de la séquence dont je craignais la trop faible intensité lumineuse a pu être monté dans des conditions artistiquement acceptables. Le clair-obscur et les pénombres sont très bien traités par le traitement chimique de la pellicule et sont donc très bien rendues sur un écran de cinéma. Il en va tout autrement avec le traitement vidéo analogique du signal. Dans le cas

909 Cf. chapitre 2 le tableau des indices catégoriels du document.

910 Absence de projecteur de type HMI par exemple dont l'amorçage et la montée en puissance lumineuse produit une dénaturation des couleurs à l'enregistrement, contrairement à la vision humaine beaucoup plus souple et adaptative de manière subconsciente.

précis, la dominante bleutée de la pénombre liée à l'effet théâtral, moins perturbante qu'une pénombre à dominante rouge, ne s'est pas révélée rédhibitoire. Aujourd'hui, ce problème précis aurait été inexistant, du fait de la sensibilité décuplée des capteurs des caméras couplée à un traitement et un enregistrement numérique du signal, de surcroît généralisé dans quelques années en haute-définition[911].

Par contre, il s'est avéré que les dominantes chromatiques des *traces* du spectacle généraient de sérieuses difficultés de montage pour permuter les plans et les micro-séquences d'un soir à l'autre : l'étalonnage manuel des caméras sur les « valeurs-étalon » de la dernière cassette des répétitions n'ayant pu qu'être plus ou moins bien réalisé pour chacun des 11 soirs[912]. Comme d'autre part la colorimétrie des caméras avait tendance à dériver très légèrement au fil des heures en fonction de l'échauffement de leurs voies de commande[913], le problème n'était pas évident à résoudre.

Nous n'avions pas les moyens de nous offrir une semaine d'un étalonnage numérique externalisé très coûteux en fin de post-production, ce qui aurait été pourtant nécessaire. Et, comme il y a 10 ans la « révolution informatique » n'avait pas encore vraiment touché le monde de la vidéo, il était alors impossible en montage analogique professionnel de corriger les plans et micro-séquences comme on le fait aujourd'hui relativement facilement en montage virtuel. Christophe et moi avons donc laissé des imperfections de raccords chromatiques qui restent cependant négligeables : lors des multiples projections, nous avons vérifié que les spectateurs ne leur avaient accordé aucune importance consciente[914].

Comme j'en avais fait part à Daniel MESGUICH au début du tournage, quelques phrases du dialogue de la première scène du premier acte étaient noyées dans le flot musical voulu par le metteur en scène. C'était gênant parce que situé au début du film, au moment où le téléspectateur décide inconsciemment d'adhérer ou non à l'histoire qui va lui être racontée.

911 Ce qui autorisera logiquement une profusion de détails et de nuances dans l'image, et dans « les noirs » en particulier jusqu'ici inconnue en vidéo traditionnelle.

912 Principalement du fait des deux voies de commande de caméras professionnelles JVC, à l'époque sans mémorisation chiffrée des réglages.

913 Heureusement de manière approximativement identique d'un soir à l'autre.

914 Je crois néanmoins qu'aux niveaux de traitement subcorticaux de l'information visuelle, tous les détails, de par leur cohérence interne, ont leur importance dans « l'induction filmique ». Ainsi, la force d'adhésion du document dans ce contexte bien précis ne peut que gagner à sa perfection technique. Il conviendrait aujourd'hui de digitaliser le master vidéo analogique de *Titus Andronicus* pour effectuer en virtuel les corrections colorimétriques nécessaires, ce qui pourrait d'ailleurs être envisageable pour 2005/2006 dans un cadre universitaire spécifique. Un sous-titrage en anglais pourrait être également effectué, une traduction simultanée sur écran étant proposée durant les représentations publiques.

Mais pour Daniel, l'immersion du spectateur dans ce que j'appelle « le cauchemar théâtral *Titus Andronicus* » devait être la plus rapide possible, et tous les sens devaient être sollicités à leur puissance maximum. Durant l'une des dernières répétitions, il demanda même au régisseur son de monter le niveau de certaines descentes de rideau, des « brisures sonores » déjà tonitruantes. À celui-ci qui craignait fort légitimement pour l'ouïe des spectateurs des premiers rangs, le metteur en scène répondit qu'il voulait justement qu'à ce moment précis (comme à d'autres très ponctuels) : « *ça leur fasse mal* »[915].

J'ai regretté par la suite de n'avoir pas pensé à enregistrer ces quelques phrases couvertes par la musique en « sons seuls » avec les comédiens en mouvement dans le décor, pour ensuite les recaler sur les images correspondantes avant de recoucher de la musique et une ambiance de la salle[916] par-dessus au niveau adéquat.

Il aurait été aussi envisageable d'effectuer un « raccord », c'est-à-dire un micro-filage avec les comédiens du fragment de scène qui posait problème, mais avec la musique à un plus bas niveau sonore.

Il n'aurait par contre pas été judicieux de la supprimer complètement, car cette micro-séquence était construite sur des entrées et des sorties de scène des acteurs permanentes et déterminées par le rythme de la musique, laquelle jouait donc un rôle de marqueur temporel primordial. Recréer des marqueurs temporels non musicaux (gestes, respirations, paroles, etc.) aurait exigé de longues répétitions pour retrouver la mécanique bien huilée de la scénographie d'origine.

Un regret d'ordre plus général : j'aurais vraiment souhaité être épaulé par un ingénieur du son très expérimenté et créatif sur la multicaptation de *Titus Andronicus* comme sur d'autres spectacles, tant il me semblait intuitivement que de multiples potentialités d'innovation sonore

915 Comme je l'ai écrit au début du chapitre précédent, une part primordiale de l'art de Daniel MESGUICH est de refléter indéfiniment, sans issue possible, le « cauchemar » - et le rêve du « paradis perdu » - que chacun porte à des degrés divers au fond de soi (Daniel met en scène la part qui en lui n'est pas « viable »). Puis de *permettre* au spectateur d'accepter cette vision parfois insupportable par une très *subtile* alternance des énergies de l'attraction et de la répulsion, à même de rendre de façon tout à fait paradoxale cette vision *séduisante*... Encore convient-il d'accepter de faire un petit voyage en enfer, et surtout, de suivre le metteur en scène dans sa désespérance absolue dans l'espace et dans le temps...

916 Celle-ci aurait été effectuée salle « vide », ce qui ne produit pas du tout la même impression que l'enregistrement d'un public silencieux salle « pleine ». La musique étant très forte à ce moment-là, la différence d'ambiance aurait été cependant masquée, et donc non perceptible.

restaient en friches dans notre projet[917]. Cela étant, une après-midi seulement d'étalonnage des niveaux sonores en monophonie dans une salle de mixage du CRRAV[918] et le film était prêt à venir au monde.

4.3.2.7. Bilan

Lorsque à tout seigneur, tout honneur, j'invitai Daniel MESGUICH à venir voir, seul, la bande montée dont il n'avait vu jusqu'à présent que de rares images, malgré ces quelques imperfections techniques ponctuelles, il parut ébahi et enthousiasmé. Outre une trace d'archive cohérente de son spectacle, il avait aussi devant les yeux un film d'une **fidélité** limpide tout à la fois à la relation scène/salle de ce spectacle représenté à Lille, à sa mise en scène et au *jeu de l'acteur*. De très bons moments de jeu de chacun captés lors des nombreuses représentations et *condensés* en une seule *trace* virtuelle. Et le magnifique hommage de ces seize comédiens au théâtre ! Nous revîmes le film une seconde fois quelques jours plus tard tous les deux en nous arrêtant à plusieurs reprises pour discuter de quelques détails de finition[919].

Le film fut ensuite montré au personnel du théâtre, puis une première projection publique payante fut organisée sur grand écran devant 400 personnes. Il n'y eut pas de « grincements de fauteuils », personne ne quitta la salle, et les témoignages recueillis à la sortie furent très positifs. Avec le recul, il aurait été judicieux de demander aux personnes qui pour la plupart avaient déjà vu le spectacle de MESGUICH ce que le film à leur yeux ajoutait ou retranchait à celui-ci. À confronter dans un second temps avec l'avis de spectateurs qui n'auraient pas vu la pièce dans cette mise en scène ou dans une autre... Les acteurs ainsi que quelques techniciens demandèrent des copies VHS que nous leurs envoyâmes rapidement.

Malgré deux entretiens très encourageants entre Daniel MESGUICH, Jérôme CLÉMENT, PDG d'Arte, et moi-même, l'Unité Spectacles d'Arte ne fut malheureusement pas intéressée par

917 La prise de son de *Titus Andronicus* a été effectuée, rappelons-le, avec un simple couple de microphones cardioïdes Shoeps CMC 6 de haute sensibilité (dans une configuration de stéréophonie de phase de type « O.R.T.F. » : angle de 110°, espacement des membranes 17 cm). Il n'y a pourtant qu'à déchiffrer le formidable travail de « suggestion sonore » effectué lors d'enregistrements de spectacles vivants par Radio-France par exemple. Il s'agirait d'étudier dans le détail leurs techniques artisanales pour élaborer et expérimenter de nouveaux dispositifs d'enregistrement de *traces* audiovisuelles du processus théâtral, susceptibles de rendre justice à l'oreille, toujours si inconsciemment délaissée malgré les apparences en « fréquences d'échantillonnage » croissantes ainsi qu'en décibels...

918 Centre Régional de Ressources Audio-Visuelles, subventionné par le Conseil Régional Nord/Pas-de-Calais.

919 À deux ou trois reprises très ponctuelles, Daniel critiqua légèrement et de manière constructive le jeu de tel ou tel acteur (en particulier Christian BLANC dans le rôle de Titus), alors que pour moi, c'était parfait. Son exigence de metteur en scène était supérieure ou différente de la mienne, et c'était bien normal.

l'achat[920] du film. Sa Directrice Gabrielle BABIN-GHUGEHEIM, inamovible à ce poste depuis la création de la chaîne culturelle franco-allemande en 1990[921], ne goûtait guère l'art théâtral de Daniel MESGUICH[922]. Nous renonçâmes à effectuer la procédure suggérée par Jérôme CLÉMENT lors du second entretien, dans le but de contourner diplomatiquement son « incompréhension » en passant par l'entremise du siège strasbourgeois franco-allemand d'Arte, car d'autres projets bien plus stimulants nous attendaient au Théâtre.

Restait pour moi l'intense satisfaction d'avoir conduit ce projet jusqu'au bout pour un budget exceptionnellement modique, inférieur à 8 000 F de l'époque[923], d'avoir exploré une voie originale de tournage au plus proche de l'autopoïèse théâtrale et la certitude de voir ce film « éthique »[924] résister aux aléas du temps...

920 Ce qui aurait également permis de rétribuer les comédiens, « cadeau-surprise » que je rêvais de leur faire à l'improviste.

921 Qui elle-même prenait le relais de *La Sept* au personnel déjà en place.

922 Une personne particulièrement digne de confiance m'a rapporté les propos suivants tenus en 1994, à la suite d'un projet de soirée thématique déposé par nos soins autour de *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* d'Hélène CIXOUS : « *un film sur Mesguich ? Je n'en vois guère la nécessité !* ». Ce projet comportait en effet un volet consacré à un documentaire sur le travail du metteur en scène de ce spectacle au Théâtre de la Ville à Paris.

923 Représentant le coût des fongibles Bétacam SP et celui du mixage au CRRAV. Hors matériel de prises de vue et de montage vidéo appartenant au théâtre, hors salaires sur l'année de Christophe Sauvet et moi-même, hors la pratique bénévole des 5 stagiaires... Dans le cadre d'une captation filmée par France 3 sur 3 jours en représentations par exemple, le budget aurait allégrement grimpé aux alentours de 2 millions de francs - en incluant droits d'auteurs et rétribution salariée des acteurs - pour une qualité technique irréprochable certes, mais pour une qualité artistique forcément plus limitée.

924 Parce que d'une très grande **fidélité** à la fiction scénique dans le contexte de sa représentation.

4.3.3. Autres projets

4.3.3.1. *Flandrin Acteur*

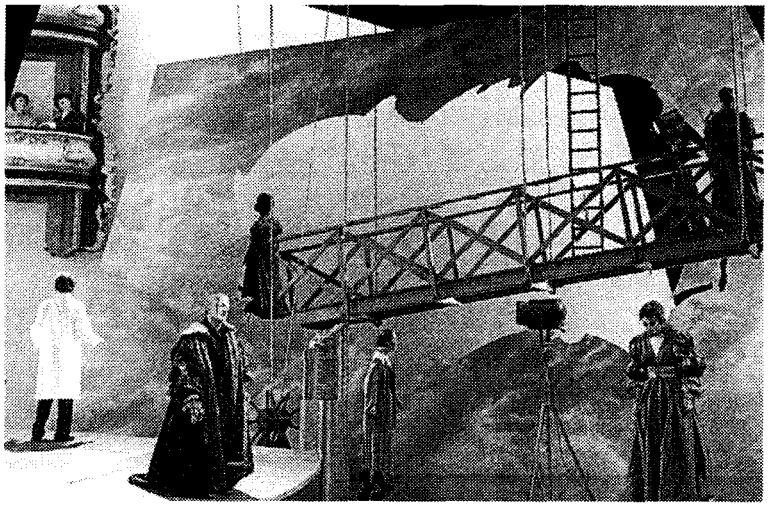


Illustration 37 : Image du spectacle « Flandrin Acteur » (Bernard FREYD joue Flandrin qui joue le Roi Lear)

Je renouvelai dans les mêmes conditions (budget de court-métrage « fauché », stagiaires, Christophe SAUVET comme script et assistant technique, etc.) cette technique d'enregistrement du processus théâtral, sur une dizaine de soirs. L'occasion nous était donnée par la création de *Flandrin, acteur* de Pierre DEBAUCHE en mars 1993 dans la 3ème salle de spectacle de (La Métaphore) localisée au Théâtre de l'Idéal à Tourcoing. Le texte était une commande de Daniel à son ancien professeur au Conservatoire, l'acteur, metteur en scène, pédagogue et directeur de troupe Pierre DEBAUCHE[925]. Ce dernier, authentique « fou de théâtre », utopique, très généreux, parfois génialement imprévisible, et paradoxalement à maints égards beaucoup plus « sage » que nombre de nos moralistes d'aujourd'hui, avait écrit un texte qui racontait l'expérience poignante d'un acteur entre art et folie. Tout entier versifié, il comportait des moments particulièrement poétiques et émouvants. Le rôle-titre était tenu avec brio et truculence par le très expérimenté Bernard FREYD. Cyril ROBICHEZ, figure emblématique

925 Né en 1930, il a notamment été acteur au TNP de Jean VILAR. Il a mis en scène une soixantaine de pièces. Il a enseigné à Mexico, Fort de France au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et à l'école Pierre Debauche/Théâtre du Jour qu'il a créée en province. Il a fondé le Théâtre des Amandiers de Nanterre, le Théâtre Daniel Sorano de Vincennes, le Festival International des Francophonies, le Festival de Lanester, le Théâtre de la Soif Nouvelle... et dirigé le Centre Dramatique National de Rennes et celui du Limousin. Ecrivain, il a publié en 1989 un recueil de poèmes et écrit plusieurs pièces de théâtre. Homme de la création permanente et de l'errance foraine, ignoré par les médias officiels (le « classicisme » d'Arte par exemple ne le reconnaît guère), il symbolise pourtant à mes yeux l'une des facettes les plus précieuses de l'art vivant du « théâtre » : jamais achevé, incomplet, toujours en mouvement, insaisissable.

du théâtre régional depuis plusieurs décennies, composait un second rôle d'une grande humanité.

Illustration 38 : Première de « Flandrin acteur » en mars 1993 (de gauche à droite : Pierre DEBAUCHE, Cyril ROBICHEZ, Daniel MESGUICH)

L'accueil public et critique fut dans l'ensemble chaleureux, quoique un peu « tiède » après « l'électrochoc » de *Titus Andronicus*. « *Flandrin, c'est un fou. Celui de notre époque comme on disait jadis le fou du roi. Un fou lucide, quoi. Il charrie toutes les plaies du monde dans sa mémoire : les massacres d'enfants palestiniens, les atrocités des nazis, les guerres, le racisme.* [...] *Il ne veut pas oublier les injustices. Flandrin a mal au monde. Alors pas étonnant que sur la scène du théâtre sur laquelle cette sentinelle de notre temps répète le roi Lear (un autre fou) il invente des tirades au grand dam de ses collègues acteurs et actrices, du metteur en scène et des machinistes* »[926].

L'interprétation générale - 7 acteurs et 3 figurantes - était pourtant partiellement déséquilibrée par la qualité de jeu parfois insuffisante d'une partie de la jeune génération, encore inexpérimentée. Il m'était donc désagréable d'avoir à filmer dans le même mouvement et des acteurs au talent confirmé et des débutants « dociles »[927] à fort ou faible potentiel, qui peut-être ressortaient seulement pour certains, et à ce moment là de leur évolution, d'une

926 « *Flandrin par Mesguish : un Fou bien lucide* », Liberté Hebdo, 09/04/93. Yannic MANCEL écrivait dans le programme annuel de la saison 1992/1993 que « *quand il parle vrai* [...], *ce Flandrin-là parle en vers, laissant ainsi échapper une parole décalée, décentrée, résolument écartelée entre le sublime et le trivial* ».

927 « *Un acteur qui se fait dicter sa loi par quelqu'un d'autre est un acteur mort. Bien entendu, il doit se prêter à la réflexion sur la mise en scène, il doit essayer de la comprendre et de la rendre comme elle est conçue. Mais l'essentiel n'est pas là. L'essentiel, c'est de savoir ce qu'il en pense, lui, parce qu'il est lui le témoin du public, son délégué. Alors, il faut être à la hauteur de la tâche* » [BOU 03] BOUQUET M., Op.cit., page 152.

première année de cours de théâtre. Les différences de « présence » étaient saisissantes, même si les personnalités des uns et des autres pouvaient être en tous points attachantes.

J'escomptais rattraper au montage de la multicaptation les défauts de jeu les plus flagrants par le choix des prises les plus judicieuses. Cette stratégie a montré très vite ses limites. Si par exemple Odile PEDRO LEAL qui jouait le rôle de Camille, l'amante de Flandrin, n'avait toujours pas, dans la profondeur, « compris » et construit son personnage par petites touches sensibles et vivantes au terme des répétitions, elle était condamnée à reproduire ses limitations et son incompréhension à chaque soir de représentation. Limitations partiellement gommées pour le champ de perception consciente du grand public par les indications très précises du metteur en scène liées à sa grande expérience et à sa connaissance du « métier », mais qui ne pouvaient échapper à un œil et à une oreille exercés, soirée après soirée.

Le spectacle se révéla donc quelque peu inégal, alors qu'un casting plus homogène aurait indiscutablement permis d'engendrer un chef-d'œuvre, les idées créatives de mise en scène étant multiples et de grande qualité. Au final, cette multicaptation au déroulement aisé confirma néanmoins en tous points la viabilité des techniques utilisées lors de celle de *Titus Andronicus* autrement plus stimulante.

4.3.3.2. Boulevard du boulevard

Retour en 1993. Autre pièce, autre dispositif dominant dans le cadre des télévisions nationales. Il s'agissait ici de *Boulevard du boulevard,* création collective grinçante et comique[928] de la troupe éphémère d'acteurs de (La Métaphore) lors de sa saison inaugurale, menée à 200 à l'heure. Définition ironique du spectacle par Daniel MESGUICH dans le dossier de presse : « *Le théâtre de boulevard, amant de lui-même dans son propre placard. Une sorte d'implosion de rire* ». Les acteurs s'étaient acharnés à proposer des scènes et des gags, comme au Conservatoire, avant même de répéter avec leur metteur en scène[929]. Il existait une véritable

928 Création collective sous le pseudonyme de Gaston PORTAIL dont la plupart des idées de gags a été réutilisé avec des variantes, malgré le vif mécontentement de certains acteurs (tous enregistrés comme co-auteurs à la SACD), lorsqu'ils ont vu le spectacle, sous la signature en tant qu'auteur du seul Daniel MESGUICH pour *La Vie parisienne* dans la salle Richelieu de La Comédie Française en 1997. Pour les répétitions de *Boulevard du Boulevard,* comme dans la classe d'interprétation de Daniel au Conservatoire de Paris, les acteurs ont pu choisir à leur guise et avec enthousiasme les scènes de textes (drôles) qu'ils aimaient. Ils les répétaient entre eux, inventaient des formes, pour ensuite les soumettre au metteur en scène qui les faisait travailler dans l'optique d'un spectacle « sans queue ni tête » qui se construisait au jour le jour. La cohérence de ce dernier est venue très tardivement.

929 Et tout au long des répétitions, en parallèle.

émulation positive, et la créativité de tous était bien palpable. Daniel a ensuite composé et organisé son spectacle, occasionnant à ce moments là de sérieux grincements de dents : certains acteurs avaient proposé, et travaillé avec et sans Daniel, de très belles scènes comiques, qui pourtant ne trouvaient pas leur place dans la logique narrative d'ensemble, même « surréaliste » du spectacle, élaborée par Daniel avec l'aide de Xavier MAUREL. Il avait fallu les supprimer complètement.

Le spectacle fut accueilli avec succès en 1994 à la Maison des Arts de Créteil. Voici ce qu'en rapporte Fabienne PASCAUD (*Télérama,* 24/08/1994) : *« Adultères, imbroglios et quiproquos : ici les maris endorment leurs épouses pour courir le guilledou, les amants osent toutes les folies et les maîtresses toutes les audaces ... Caricaturant avec outrance les situations archétypales du théâtre de boulevard, Daniel Mesguich concocte un cocktail hallucinogène de coups de théâtre en tout genre, de jeux de scène hystériques et de numéros d'acteurs forcenés ; ce faisant, il dissèque avec humour le style « vaudeville », le passe à la question, en révèle ficelles et secrets. Mené avec une énergie diabolique par quelques comédiens qui ne reculent devant rien, cet exercice virtuose permet en effet de pénétrer les arcanes des comédiens dites de « boulevard », de voir où commence et finit le rire. Dans la tragédie évidemment ! ».*

Illustration 39 : Photographie du spectacle « Boulevard du boulevard »

Ce spectacle pétillant et dynamique fut filmé lors de sa reprise lilloise en 1993 avec brio par Pierre CASSAVILAS choisi par la chaîne[930]avec le car régie de France 3 Nord/Pas-de-Calais,

930 Réalisateur chevronné et spécialiste des enregistrements de spectacles vivants. Avec un peu moins de chance, Daniel serait tombé sur un réalisateur moins compétent, de ceux nombreux qui réalisent des directs de spectacle vivant sans connaître toutes les ficelles de ce métier particulier.

un grand nombre de techniciens, la production exécutive du Cercle Bleu, le soutien financier du Conseil Général du Nord, et un budget qui frôlait les deux millions de francs.

5 semaines de travail sur le découpage, deux scriptes confirmées, 7 caméras et une vingtaine de micros, pour une captation de trois représentations publiques en lumières modifiées les 13, 15 et 16 mai 1992. Une diffusion nationale sur France 3 étant prévue, Daniel MESGUICH avait pour une fois joué entièrement le jeu de la captation, en laissant carte blanche à l'adaptation des lumières existantes pour la vidéo : adjonction de sources d'éclairage, principalement en fond de salle, et augmentation de l'intensité des effets des projecteurs existants et/ou redoublement de ceux-ci.

L'esthétique visuelle du spectacle était certes gâchée ces 3 soirées pour un public de théâtre consentant[931], mais pour la vidéo, c'était parfait. Il y avait peu d'actions simultanées distribuées sur le plateau, sauf à de brefs moments rajoutés au dernier quart des répétitions pour lier certaines scènes hétérogènes, et traités en plan d'ensemble par Pierre CASSAVILAS.

Donc, pour une fois, un spectacle de Daniel avec de nombreux comédiens dans la grande salle qui se prêtait fort bien à un enregistrement séquentiel en vidéo sans trop de pertes, et qui s'accordait bien au dispositif de captation avec au manettes de surcroît un réalisateur expérimenté.

De nombreux spectacles de metteurs en scène réputés de théâtre ou d'opéra n'ont pas cette chance lorsqu'ils sont enregistrés avec ce type de dispositif en vue d'une diffusion publique. Pour preuve, la très récente diffusion en direct sur France 3 le 7 août 2004 de *Carmen* présenté aux Chorégies d'Orange 2004, mis en scène par Jérôme SAVARY, et réalisé pour la télévision par Denis GAÏOZZI avec 7 caméras, mais en donnant inopportunément l'impression qu'il n'y en a que 4. Avec un rythme d'enchaînement des cadres souvent déficient, l'absence d'alternance sensible des champs/contrechamps, des plans larges mal placés... Certes, pas un seul plan flou, par un seul plan mal cadré basculé à l'antenne, une « transparence » visuelle impeccable de ce point de vue, mais quelle transposition minimale d'une représentation qui se laissait entrevoir comme magnifique. Captation avec laquelle on parvenait néanmoins, miracle de la musique « sublime », du champ sonore « unificateur », et des gros plans de visage (notamment sur *Carmen* jouée par Béatrice URIA-MONZON), à s'accorder et à entrer en résonance.

931 Public « prévenu » de ce désagrément à l'avance, auquel des places à prix réduit avaient été vendues.

Retour à *Boulevard du Boulevard.* Sur les trois représentations enregistrées, la première avait une fonction d'entraînement pour l'équipe, et de test pour le découpage unique. Les deux secondes devaient donner lieu à l'élaboration de la multicaptation par l'enchevêtrement des meilleurs moments techniques des deux enregistrements. Quinze jours de postproduction pour l'alternance d'une soirée à l'autre, et de menues corrections chromatiques, sonores et de montage ; au final une captation « fidèle » dans le rythme et les effets, quoique un peu « aseptisée », et qui rend très bien compte de la trame comique du spectacle, « dopée » par le formatage de la durée de l'enregistrement en vue de sa télédiffusion. En effet, la durée de cette captation vidéo multicaméras à découpage unique fut réduite au montage de 2h40 à 1h50 sans trop de peine (spectacle composé d'une succession de petites scènes faciles à couper) avec un effet à mon sens très bénéfique sur le rythme général.

Elle fut diffusée le jeudi 1er septembre 1994 après 23 heures dans une indifférence presque générale, tristement banale pour un créneau de diffusion aussi « confidentiel »[932].

4.4. Conclusion du chapitre

Comme il aura été possible de s'en rendre compte, il existe bien une voie médiane entre captation et recréation : une trace *secondaire* apte à relever le défi du temps réel, tout en se donnant les moyens de repousser grandement les limites si mutilantes de la captation dans la recomposition de l'espace visuel. Une trace *secondaire* susceptible d'endosser dans un même mouvement et dans un « grand écart » fragile le double rôle d'*œuvre* documentaire re-créative (« spectaculaire ») et celui d'*empreinte mnésique* exacte et **fidèle**, tant de la fiction scénique que de l'interaction scène/salle constitutive de l'autopoïèse théâtrale. Sa réalisation audiovisuelle suppose nécessairement un travail d'équipe « en immersion » durable dans le champ théâtral. Tout autant qu'un temps de recul et de maturation dans l'oscillation constante entre réflexion et action, au plus près du rythme évolutif et de l'expérience enactivement vécue du spectacle.

Ainsi, il devient donc possible de « réinsérer » d'une certaine manière le public dans la représentation filmée du spectacle. « *Je crois que la relation entre le public et les acteurs est*

932 La captation a ensuite été rediffusée sur Paris-Première.

invisible et je n'ai jamais essayé de la filmer. De plus, quand on est dans le public, on ne regarde pas la tête des gens, mais on les sent. Il est donc difficile de filmer cela » [BRO 92b][933]. Cela est vrai, mais il n'en reste pas moins qu'il est tentant d'essayer de mieux cerner et de s'approcher, quitte à échouer la plupart du temps, de cette « relation » fondatrice, laquelle constitue à mon sens un horizon nouveau d'exploration. Jacquie BABLET [BAB 97][934] écrit, à propos de sa captation expérimentale à 2 caméras sur trois soirées (hélas non couplées) de *Désir sous les ormes* mis en scène par Matthias LANGHOFF : « *la densité sonore de la salle, c'est-à-dire la qualité du silence provenant de l'écoute d'une part, les rires et les autres manifestations émotionnelles d'autre part, " habitait " l'espace, restituant ainsi la présence généralement invisible mais toujours sensible du public* ». L'écoute synchronique du public étant déjà un « miracle » en soi, il est donc, encore une fois, fort dommage de la supprimer dans l'enregistrement du théâtre, même pour d'impérieuses contingences matérielles. Comme l'écrit Michel BOUQUET [BOU 03][935], le rôle de l'acteur est avant tout celui de sa relation au public : « *voilà le rôle de l'acteur, une affaire entre lui et le public. Vous vous rendez compte de l'énigme qu'est un public ? Huit cent personnes, de mentalités complètement différentes, qui se mettent à respirer de la même manière au bout de dix minutes s'il y a quelque chose d'intéressant. Huit cent personnes dont les cerveaux fonctionnent soudain dans la même direction grâce au pouvoir d'un acteur. Cinq minutes après quand ils reprennent le métro ou le taxi, tous ces univers mentaux se mettent à redevenir différents et se séparent mais pendant un moment, huit cents personnes ont eu une sorte de conscience collective grâce au charme ou à la vérité que représente sur scène quelqu'un de vivant en qui ils ont pu se projeter. Il faut le mériter ! C'est cela l'acteur* ».

Les possibilités créatives de la multicaptation à méta-découpage sont pas toutes été explorées. Par exemple, les trois découpages de *Titus Andronicus* étaient loin d'avoir une égale importance. Bien au contraire, la prise en compte des dialogues était attribuée au seul premier découpage dominant, et non répartie sur les trois. Il serait intéressant d'expérimenter ce dernier cas de figure.

933 [BRO 92b] BROOK P., « Entrer simultanément dans les deux mondes », intervention dans le cadre du séminaire de B.PICON-VALLIN consacré au film de théâtre (LARAS, 20/11/1992), par A.S. BONAUD et M. NEDELCO-PATUREAU, et publiée in : [PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre,* Études et témoignages réunis et présentés par, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

934 [BAB 97] BABLET J., « La vidéo au service de la recherche théâtrale », in *Le film de théâtre,* Op. cit., page 170.

935 [BOU 03] BOUQUET M., *La Leçon de Comédie*, Editions Archimbaud/Maisonneuve et Larose, 2003, page 151.

J'aurais souhaité continuer et approfondir ces techniques à l'occasion de *Hamlet* en 1997. Même si *Ann Boleyn* enregistré hors représentation avait été un succès (et *Bérénice* un échec), je n'étais globalement pas satisfait des expériences de simulation de captation, et je souhaitais revenir à la présence d'un public pour mes enregistrements. J'y ai réfléchi, projetant même de réaliser deux versions de la multicaptation documentaire à méta-découpage d'*Hamlet*. La seconde aurait été plus courte que la première parce que comportant des coupes au montage, liées aux quelques longueurs de ce spectacle par ailleurs exceptionnel, et qui nuisaient à mon sens au rythme général. Il aurait été intéressant de comparer la réception publique des deux versions. La seconde aurait certes perdu sa fonction de trace d'archives au bénéfice de sa fonction spectaculaire. Mais j'ai finalement renoncé à ce double projet qui n'était plus compatible avec l'état fonctionnel du pôle vidéo, et ce malgré mon très grand désir[936].

Il reste donc à tester cette en grandeur nature et à amplitude maximale l'élaboration et la viabilité du méta-découpage issue de la juxtaposition de plusieurs découpages d'importance égale. D'après les résultats déjà recueillis, il semble que cette voie de la multicaptation documentaire soit promise à un riche avenir. Nous avons vu que les problèmes de superposition des sons et de l'enregistrement des lumières théâtrales peuvent être minimisés ou neutralisés par la mise en œuvre des techniques adéquates, et toujours au cas par cas.

De surcroît, seule la multicaptation peut rendre compte de la dynamique du spectacle sur l'ensemble de ses représentations et ainsi constituer la trace la plus **fidèle** du processus théâtral dans une optique de mémoire et d'archive. Sa fonction de « preuve » est certes légèrement diminuée du fait de l'intervention d'un montage, et donc de manipulations plus ou moins invisibles. Nécessité, encore et toujours, d'une éthique personnelle, d'une distanciation empathique, d'une juste qualité de regard, sensible et créative, dans le « contrat de confiance » passé tant avec le metteur en scène qu'avec le téléspectateur à venir. Quant à la fonction spectaculaire de la multicaptation, apte à toucher le grand public, elle semble indéniable et justifie l'utilisation de ce dispositif audiovisuel en de nombreuses circonstances.

936 Cf. chapitre 2. Sur le seul plan professionnel, je n'avais plus d'assistant technique qualifié sur qui compter. Déjà surmené, je risquais donc de m'éreinter en vain pour un document final qui ne m'aurait pas satisfait.

Conclusion générale

« J'ai longtemps pensé que le théâtre était un art fugitif [...] *Et puis j'ai été bouleversée par un court extrait de Revizor de Gogol monté par le pionnier de la mise en scène au XXe siècle, Meyerhold... Cet événement de l'histoire du théâtre que j'avais tant étudié sans l'avoir jamais vu... Tout à coup si présent... Oui, la télé peut faire revivre l'émotion et jouer un rôle prépondérant dans la transmission de la culture ».*
Ariane Mnouchkine[937]

Dans une approche résolument multiréférencielle, j'ai cherché à croiser et à articuler dans ce travail les apports de différentes disciplines, persuadé qu'aucune d'entre elles n'est à elle seule suffisante pour appréhender la réalité complexe d'un spectacle vivant et l'enregistrement de quelques traces de théâtre. Et j'ai aussi tenté de ne pas établir de hiérarchie rigide entre niveaux, ni de dichotomie tranchée entre, par exemple, objectivité et subjectivité. J'ai plutôt tenté de les appréhender dans leur couplage dynamique, inscrit dans des rythmes. Ainsi que l'écrit André de PERETTI [DE P 99][938], « *une perception subjective s'appauvrirait sans le secours opportun d'une référence objective, sans l'apport de mesures pratiques. Et nul objet, ou produit d'une objectivation, ne saurait être maintenu dans une valeur de réalité, si les composants subjectifs, les évocations affectives qu'il appelle ne lui étaient effectivement associées.* [...] *Il convient donc d'accentuer de façon volontariste et subtile les polarités objectivité-subjectivité,*

937 Cité in : [BOU 01] BOUCHEZ E., « Pas de théâtre ce soir », *Télérama*, n°2685, juin 2001.
938 [DE P 99] DE PERETTI A., *Energétique personnelle et sociale*, Éditions L'Harmattan, 1999, page 358.

théorie-pratique, et abstrait-concret, grâce à des alternances de " mise au point " de perception et d'analyse et sans préoccupation excessive des contradictions apparentes ». Ces alternances de polarités et de « distances » étant à même de constituer des rotations irrégulières des bipôles ainsi formés, sources de configurations nouvelles, fluctuantes, variées, cohérentes, et potentiellement créatrices.

Concernant l'objet de notre étude, il convient au préalable d'affirmer la primauté de la mémoire vivante concernant l'expérience théâtrale enactivement vécue. Comme l'écrit Eugénio BARBA [BAR 93][939], « *à l'époque de la mémoire électronique, du film et de la reproductibilité, le spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose* ».

Dans un second temps, se pose la question pertinente des meilleurs moyens à mettre en oeuvre dans l'enregistrement du spectacle vivant. Qu'est-ce que « filmer le théâtre », sinon générer à des degrés variables quelques *traces* audiovisuelles susceptibles de porter en creux, de manière plus ou moins dégradée ou recréatrice, la mémoire d'une forme organisée antérieure ? Sinon encore élaborer un jeu de formes mimétiques, des « bassins d'attraction » du sens, des modélisations inertes, virtuelles et potentielles en attente de recréation originale de par la mise en résonance engendrée par le traitement et la co-élaboration du sens par les circuits neuronaux du spectateur ?

Dans le cadre d'un dispositif d'enregistrement du spectacle vivant, le souci habituel est de respecter des critères techniques : planning et moyens de tournage, respect des lumières, choix des bons cadres aux bons moments, traduction des rythmes multiples du spectacle, etc. Ce souci est légitime et nécessaire, mais il ne constitue pas l'essentiel. Pour Peter BROOK par exemple, chaque film a été une expérience différente [BRO 92, p.269], les critères pertinents retenus variant selon le spectacle. Il n'y a donc pas de règles intangibles.

L'alternative fondamentale est pourtant claire :

- soit il s'agira de recréer le spectacle « en laboratoire », d'isoler la fiction de ses liens vivants, de son contexte public constitutif de l'autopoïèse théâtrale. L'œuvre produite constituera une mémoire abstraite, décontextualisée et en quelque sorte « idéalisée » du spectacle. C'est la

939 [BAR 93] BARBA E., *Le Canoë de papier*, Editions Bouffonneries, Lectoure, 1993, page 61.

« recréation » de la seule fiction scénique, de l'un des pôles du processus systémique théâtral et le triomphe de la temporalité audiovisuelle séquentiellement linéaire.

- soit il s'agira d'aller « sur le terrain » avec de « mauvais outils » et en tirer le meilleur parti possible dans la prise de risque du temps réel. Il s'agit alors d'« accorder » avec subtilité la temporalité audiovisuelle à son homologie théâtrale à l'aide d'un réseau de caméras couplées, cela dans le jeu extraordinairement varié des rythmes propres émanant du couplage de la scène et de la salle[940]. Le document produit, l'*œuvre* documentaire en certaines circonstances, est alors à même de constituer une mémoire contextualisée et « concrète » du processus biologique spectaculaire et de la fiction scénique qui lui est corrélée de manière indissociable.

Dans le cas d'un enregistrement sans public de la seule fiction scénique, il sera nécessaire de disposer au minimum d'une caméra et ses accessoires, de bons micros, d'un support d'enregistrement et de fongibles, de quelques personnes expérimentées et bien coordonnées, et d'un temps de préparation, de tournage et de postproduction suffisant. Tels sont les critères techniques minimaux, objectifs et mesurables. À partir de là, commence le véritable travail de création, et toutes les combinaisons sont possibles : de la recréation du spectacle selon le mode cinématographique mono-caméra ou télévisuel multi-caméras, dans un théâtre, en extérieur ou/et en studio, avec ou sans modifications inter-textuelles, la **fidélité** au spectacle ne dépendra plus que de la qualité de l'intentionnalité du réalisateur[941], et de la performance globale « restreinte », (c'est-à-dire de la qualité des interactions coopératives source d'« émergences » et d'un haut niveau de « présence » partagée) des participants –acteurs, équipes théâtrale et audiovisuelle- au projet commun, et cela malgré la suppression du public. Ces derniers critères, d'ordre sensible, ne se prêtent guère à tout dispositif de mesure, d'autant plus que « *peu de méthodes existent à l'heure actuelle pour effectuer de manière rigoureuse l'évaluation de données subjectives. En particulier leur quantification s'avère difficile. Elle se ramène en*

940 L'opposition binaire et schématique de la scène et de la salle est une opposition commode pour la description, mais elle est, dans les faits, et même dans un dispositif de jeu « à l'italienne », jamais aussi tranchée : « *l'« homme ordinaire » du théâtre est à la fois sur scène et dans la salle sans ressentir d'écartèlement car les deux places sont moins séparées l'une de l'autre qu'il pouvait d'abord le sembler : la première est moins dans le jeu qu'à la marge interne du jeu, celle des « figures de point de vue », la seconde n'est pas complètement hors du jeu mais située dans sa marge externe, celle de l'instance spectatrice. Sur un plan plus concret, l'entre-deux est une articulation originale du regard et de l'écoute : on regarde le jeu en entrevoyant l'assistance, on écoute le jeu en entendant toujours en même temps l'assistance* ». [MER 98] MERVANT-ROUX M.M., *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur,* CNRS Éditions, Paris, 1998, page 77.

941 Pour être rigoureusement exact, il convient de dire que l'acte créateur lui-même est plus à sa source la résultante d'une « disponibilité » intérieure que d'une « intentionnalité » temporelle.

général à l'élaboration d'un questionnaire et à une analyse statistique des données recueillies par les réponses à ce questionnaire d'un panel d'individus constituant un échantillon représentatif de la population ciblée » [LEL 96].

Dans le cas de l'enregistrement d'un spectacle vivant, il est impératif de disposer des outils de travail adéquat. Ceux-ci n'existent pourtant pas encore. Comme l'écrit Edgar MORIN, après avoir souligné l'apport indiscutable et fructueux des « machines-prothèses » produites par l'homme, « *ne voyons pas que les aspects riches et complexes de ces développements. Il nous faut voir aussi que, tout en reflétant, exprimant et prolongeant la créativité sociale, les machines artificielles, dans leur pauvreté et leur rigidité, reflètent, expriment et prolongent une pauvreté et rigidité organisationnelle des sociétés qui les ont produites : celle qui régit leur organisation industrielle par division/spécialisation/asservissement du travail. C'est l'organisation esclavagiste des premières mégamachines historiques qui se prolonge et se développe sur, dans et par l'organisation de l'être physique qu'est la machine artificielle* » [MOR 77, p.171].

Dans l'enregistrement du spectacle vivant, il semble par exemple indispensable de disposer au minimum d'un dispositif de diffusion collectif ou domestique composé de plusieurs écrans pour transposer « logiquement » la *synchronie* théâtrale, c'est-à-dire les actions distribuées simultanément sur l'ensemble du plateau. Dans le cadre d'une multicaptation à méta-découpage[942], le dispositif de 3 écrans couplés expérimenté en son temps par Abel GANCE pour son *Napoléon* se révèlerait par exemple beaucoup mieux adapté que la simple *diachronie* audiovisuelle, logique, linéaire, séquentielle, réductrice sans traitement approprié, retenue par l'évolution économico-socio-culturelle depuis près d'un siècle de par le « formatage » mono-écran[943].

Autre possibilité : la fragmentation de l'écran, permise par la numérisation de la chaîne de production audiovisuelle aujourd'hui en cours d'achèvement, et dont les codes perceptifs sont actuellement en cours d'intégration par la nouvelle génération planétaire nourrie à Internet. Cette technique présente pourtant deux inconvénients dans le cadre d'une captation classique :

942 Cf. chapitre 4 pour la définition de ce terme.

943 Il existe de nos jours certaine cartes PC grand public optimisées pour le jeu vidéo permettant de gérer en temps réel trois écrans différents, mais elles sont encore (pour combien de temps ?) l'exception. L'évolution constatée pour le son, avec le passage de la monophonie en stéréophonie, et la transition en cours vers les dispositifs numériques multi-canaux (5.1., 6.1.,7.1., etc.) du « Home-cinéma » laisse espérer un processus similaire du dispositif écranique, à même de générer de nouvelles formes artistiques corrélées.

d'une part, la taille des images dans l'image devient minuscule sur un écran télévisuel standard[944], d'autre part, le « montage dans le plan » génère des problèmes spécifiques et ne semble pas compatible de manière flexible et aisée avec un mono-enregistrement[945].

Parmi les critères techniques de base d'un enregistrement *en présence du public*, et compte-tenu des outils disponibles, il conviendra avant tout de disposer d'une véritable coordination (liaison intercoms) entre les membres de l'équipe, de bons micros, d'un nombre de caméras suffisant en regard du spectacle considéré[946], ainsi que d'une possibilité de mélange en temps réel des signaux reçus des caméras. Précisons que la commutation en direct offre la possibilité absolument irremplaçable de travailler « à chaud », en synchronie, de manière très intuitive, spontanée, « empathico-distanciée » *dans le rythme du spectacle en train de se dérouler.* Les erreurs de tempo, ou imprécisions diverses peuvent ensuite se voir corrigées en postproduction, « à froid », dans une démarche conceptuelle et réfléchie, si l'on a pris le soin d'enregistrer séparément les flux visuels d'une ou de plusieurs caméras[947].

Ces critères minimaux étant réunis, à même d'assurer le pôle « conservation » de la *trace* du spectacle, il s'agit alors de viser son pôle esthétique indissociable, l'élaboration d'une mémoire « recréatrice » du théâtre. Tout enregistrement de spectacle vivant a la potentialité de constituer, à certaines conditions, une œuvre documentaire sur l'autopoïèse théâtrale, certes discrète, et qui travaille dans l'effacement de ses signes les plus explicites. Oeuvre qui prend alors la forme d'une « trahison très fidèle », c'est-à-dire celle d'une **fidélité** authentique, dynamique, créative, spontanée, intégrant le désordre et l'aléa dans son organisation. Et document à même de participer tant au divertissement spectaculaire des uns et des autres qu'à la finalité essentielle, avec d'autres éléments, de la constitution d'une *mémoire* rigoureuse et recréatrice du fait théâtral. Comme pour la recréation, la **fidélité** de la trace audiovisuelle de l'autopoïèse théâtrale dépend alors de ***l'intentionnalité qualitative*** du réalisateur, et plus encore de la ***performance globale*** « élargie » (qualité des interactions coopératives génératrice d'« émergences » et d'un

944 Il est vrai que la tendance de fond est aujourd'hui à l'augmentation de la taille des écrans télévisuels domestiques, quelle que soit la technologie employée : écrans plasmas ou LCD, rétro-projecteurs, et surtout vidéo-projecteurs.

945 La fragmentation de l'écran dans le cadre de l'enregistrement direct du spectacle vivant ne semble pouvoir se concevoir aisément que lors de la phase de post-production dans le cadre d'une recréation ou d'une multi-captation documentaire.

946 Cf. chapitre 2 pour l'examen des dispositifs de captation.

947 Il est aussi possible d'enregistrer un spectacle avec une ou deux caméras non couplées, sur de nombreuses représentations, mais il s'agit alors de cas particuliers, d'autant plus complexes à maîtriser que le nombre d'acteurs et le volume scénique augmentent. Ces dispositifs réclament en outre, « à froid », une durée très longue de montage. Ils ne sont généralement économiquement pas « viables », sauf à enregistrer des formes théâtrales très simples (« one-man show » par exemple).

haut niveau de « présence » contextualisé) des participants - acteurs, équipes théâtrale, audiovisuelle ET spectateurs - au moment de l'enregistrement. Il convient de garder en mémoire qu'une pièce se joue presque exclusivement sur une durée, dans un éventail de représentations publiques jamais identiques, et dont la totalité compose d'une certaine façon le « spectacle complet ». La **fidélité** envers ce dernier se joue donc plus envers la totalité de ses représentations qu'envers la mise en avant, parfaitement arbitraire, d'une seule d'entre-elles enregistrée[948].

Récapitulons maintenant les hypothèses avancées dans cette thèse à propos de l'enregistrement du spectacle vivant.

En premier lieu, ce que l'on appelle « théâtre » émerge de la rencontre biologique et enactivement vécue de deux groupes d'humains. Ce processus a lieu dans un dispositif spécifique qui règle la communication, et selon un projet d'action à la fois fictive et réelle. Chaque groupe est créatif à sa manière en permanence et à de nombreux niveaux, influence et est influencé par l'autre. Le spectateur co-module systématiquement les rythmes de la représentation dans la rencontre et le partage des écoutes croisées de la scène et de la salle. Cela de manière tout à fait inconsciente la plupart de temps. Car, comme le souligne Paul WATZLAWICK, « *nous sommes bien plus perceptifs et bien plus influencés par nos perceptions que nous ne le pensons. Autrement dit, nous sommes constamment engagés dans les allées et venues d'une communication dont nous ne savons rien, mais qui fait beaucoup pour déterminer notre comportement* » [WAT 78][949]. Le jeu de ces interactions à de multiples niveaux s'auto-organise dans un mouvement en forme de spirale de manière chaque fois singulière et unique. Les imprévus, aléas, et autres « bruits » de la communication sont aussi intégrés pour produire ce qui a été nommé *autopoïèse théâtrale*. Celle-ci est un processus de

948 Forme de rétroaction classique : certains acteurs, sachant que la représentation va être filmée, entrent d'emblée « crispés » sur scène, ce qui ne concourt guère à la qualité de l'autopoïèse théâtrale de cette représentation particulière, ni à celle de sa trace audiovisuelle... Le dispositif de multicaptation documentaire proposé au chapitre 4 permet de s'affranchir de cette limitation.

949 [WAT 78] WATZLAWICK P., Op.cit., page 47. Ces processus énergétiques de régulation limbique interpersonnelle, ces facultés d'échange des états émotionnels - et semble-t-il aussi d'attention et de conscience - par lesquels un individu transmet des signaux qui peuvent modifier non seulement l'humeur et les émotions, mais aussi les niveaux hormonaux, la fonction cardiovasculaire, les rythmes du sommeil et même les fonctions immunitaires dans le corps d'un autre individu [LEW 00], sont encore très mal connus et méritent d'être étudiés en détail. D'innombrables études empiriques ont pourtant mis en lumière ce processus de diffusion irréversible des émotions chaque fois que des individus sont en présence les uns des autres sur un mode strictement analogique. En conséquence, dès qu'un acteur entre sur scène, la dynamique de la relation est enclenchée. Peter BROOK affirme même que si un acteur souhaite sincèrement transmettre un sentiment profond et que la « vérité » de ce sentiment est bien là, chacun le recevra et le comprendra, même si le signe extérieur choisi pour exprimer de l'amitié est aussi inattendu qu'un poing serré [BRO 03, p.221].

création qui vit à la température de sa propre destruction, qui est imprévisible dans ses innombrables détails, et dont la dynamique est susceptible de génèrer des beautés singulières non réductibles à la somme des parties entrant dans sa constitution. Le spectacle, c'est l'autopoïèse, et non la fiction scénique considérée isolément.

La fidélité à ce processus n'est pas une mince affaire. La notion de **fidélité** renvoie à celles de sensibilité, de justesse et d'engagement. Elle a été définie en section 1.2.4.1. comme l'opération de traduction visant à l'harmonisation (mise en résonance) de la *trace* et de l'intentionnalité intrinsèque du spectacle vivant dans l'alliance singulière, momentanée et performative de deux groupes d'humains, elle-même co-déterminée par les intentionnalités couplées d'un auteur et d'un auteur en scène. Est-il alors vraiment envisageable de filmer le théâtre, cette co-construction singulière de flux continus de significations entre les divers « acteurs » en présence ? Est-il possible de donner au téléspectateur les mêmes « sensations » que s'il se trouvait physiquement dans la salle de spectacle ? Assurément non. Comme j'ai tenté de le montrer tout au long des chapitres précédents, du point de vue théâtral, dans la vie qui n'existe qu'au présent, la perte est toujours *absolue* (le théâtre ne se conserve pas, ne se « congèle » pas). Et pourtant, simultanément, du seul point de vue audiovisuel et dans le temps, (hors référentiel de l'autopoïèse théâtrale), la réussite audiovisuelle peut-être *totale.* Ce paradoxe sous-tend le clivage principal entre les principales méthodes d'enregistrements imaginées depuis un demi-siècle dont je vais à présent résumer les forces et les faiblesses, constatées lors de leur mise en oeuvre successive au sein du Théâtre National de Lille. Ceci à travers trois tableaux, successivement consacrés aux traces *primaires* (captation), *tertiaires* (recréation), et *secondaires* (multicaptation) d'un spectacle vivant.

FIDELITÉ (Captation)	***Temporalité théâtrale***						
Temporalité audiovisuelle	*Rythmes de l'écoute du public*	*Présupposés de la fiction scénique (et non plus du spectacle)*	*Rythmes diachroniques narratifs et rythmes sonores*	*Rythmes visuels synchroniques (actions distribuées sur le plateau)*	*Rythmes des expressions faciales individuelles*	*Émergences esthétiques dans le couplage de la scène et de l'équipe AV*	*Éventail de toutes les représentations publiques*
Critères techniques							
Préparation enactive	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Dispositif de tournage séquentiel et fragmenté adapté à la seule fiction scénique	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Dispositif de tournage adapté au spectacle (scène et salle)	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Expertise de l'équipe étalée dans le temps	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Expertise spontanée et performance collective de l'équipe	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Montage différé	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Montage direct	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Critères qualitatifs humains							
Intentionnalité esthétique	Non	- à ++++	- à +++	- à +++	++++	++++	Non
Ouverture (non-défensivité, disponibilité)	Non	++++	+++	++	++++	++++	-
Distanciation dialectique (rotation dipôle ADI/IPT)	Non	+++	+++	++	++++	+++	-
Distanciation empathique (écoute sensible)	Non	++++	++++	- à ++	++++	++++	-
Ethique (pacte de confiance)	Non	- à ++++	- à +++	- à ++	+ à ++++	- à ++++	-

Tableau 10 : Principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace primaire (captation audiovisuelle sans découpage préalable) envers l'autopoïèse théâtrale

FIDELITÉ (Recréation)	***Temporalité théâtrale***						
	Rythmes de l'écoute du public	*Présupposés de la fiction scénique (et non plus du spectacle)*	*Rythmes diachroniques narratifs et rythmes sonores*	*Rythmes visuels synchroniques (actions distribuées sur le plateau)*	*Rythmes des expressions faciales individuelles*	*Émergences esthétiques dans le couplage de la scène et de l'équipe AV*	*Éventail de toutes les représen-tations publiques*
Temporalité audiovisuelle							
Critères techniques							
Préparation enactive	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Dispositif de tournage séquentiel et fragmenté adapté à la seule fiction scénique	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Dispositif de tournage adapté au spectacle (scène et salle)	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Expertise de l'équipe étalée dans le temps	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Expertise spontanée et performance collective de l'équipe	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Montage différé	Non	++++	++	+++	++++	++ à ++++	Non
Montage direct	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Critères qualitatifs humains							
Intentionnalité esthétique	Non	- à ++++	- à +++	- à +++	++++	++++	Non
Ouverture (non-défensivité, disponibilité)	Non	++++	+++	++	++++	++++	
Distanciation dialectique (rotation dipôle ADI/IPT)	Non	+++	+++	++	++++	+++	-
Distanciation empathique (écoute sensible)	Non	++++	++++	- à ++	++++	++++	-
Ethique (pacte de confiance)	Non	- à ++++	- à +++	- à ++	+ à ++++	- à ++++	-

*Tableau 11 : Principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace tertiaire (**recréation** audiovisuelle hors simulation de captation) envers la fiction scénique théâtrale*

FIDELITE (Multicaptation) / ***Temporalité audiovisuelle***	***Temporalité théâtrale***						
	Rythmes de l'écoute du public	*Présupposés du spectacle (et non pas de la seule fiction scénique)*	*Rythmes dia-chroniques narratifs et rythmes sonores*	*Rythmes visuels synchroniques (actions distribuées sur le plateau)*	*Rythmes des expressions faciales individuel-les*	*Émergences esthétiques et résonances dans le couplage de la scène et de la salle*	*Éventail de toutes les représen-tations publiques*
Critères techniques							
Préparation enactive	++++	++++	++++	++	+++	+++	++++
Dispositif de tournage séquentiel et fragmenté adapté à la fiction scénique	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Dispositif de tournage adapté à une *série* de représentations publiques d'un même spectacle	++++	++++	++++	++	+++	+++	++++
Expertise de l'équipe étalée dans le temps	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
Expertise spontanée et performance collective de l'équipe sur de multiples enregistrements	++++	++++	++++	++	+++	+++	++++
Montage 1 en direct	+++	+++	++ à +++	++	++	++	Oui
Montage 2 en différé	++++	++++	++ à ++++	+++	++++	++ à ++++	++++
Critères qualitatifs humains							
Intentionnalité esthétique	++++	++++	++ à +++	+++	++++	++++	++++
Ouverture (non-défensivité, disponibilité)	+++	++++	+++	+++	++++	++++	++++
Distanciation dialectique (rotation dipôle ADI/IPT)	+++	+++	+++	+++	++++	+++	+++
Distanciation empathique (écoute sensible)	++++	++++	++++	++++	++++	++++	++++
Ethique	++++	++++	+++	+++	++++	+++	++++

Tableau 12 : Tableau des principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace secondaire (multicaptation documentaire à méta-découpage) envers l'autopoïèse théâtrale

A côté de critères techniques plus ou moins bien quantifiables, les « critères qualitatifs humains » - retenus pour l'enregistrement du spectacle vivant sous l'éclairage du concept de **fidélité** dans ces trois tableaux - sont ceux évoqués dans le premier chapitre de cette thèse : l'intentionnalité, l'ouverture qui permet le couplage au spectacle, la distanciation dialectique avec ses polarités identificatrice et distanciatrice, la distanciation empathique qui suppose une écoute sensible et un haut degré de présence. Le critère éthique quant à lui vient prendre en charge le double « contrat de confiance » passé entre, d'une part, l'auteur de l'enregistrement audiovisuel, et d'autre part les co-auteurs du spectacle et le public télévisuel à venir.

Dans le tableau de synthèse ci-dessous, il est aisé de constater que les traces *primaires* prennent relativement bien en charge la restitution analogique des rythmes de l'écoute spectatorale ainsi que les rythmes narratifs et sonores de l'autopoïèse théâtrale. Par contre, en ce qui concerne la traduction des rythmes visuels synchroniques (actions distribuées sur le plateau), elles se révèlent de manière générale tout à fait insuffisantes et souvent trompeuses. Leur statut est donc paradoxal, apportant tout à la fois une ambiance sonore et des images marquantes en temps réel, sans pouvoir cependant accéder au statut de mémoire exacte et recréatrice du processus théâtral, ni à celui de trace spectaculaire sur le mode fictionnel télévisuel.

Nombreux sont ceux qui ont pensé avoir trouvé la solution dans les dispositifs de recréation des traces *tertiaires* : la fiction théâtrale est alors isolée de son contexte public pour être transcodée de manière sensible, créative et minutieuse en différé. Des chefs d'oeuvre télévisuels ont émergé de cette démarche, aptes à séduire un large auditoire dans la fidélité à l'intentionnalité initiale du spectacle, au prix certes de nombreuses transformations créatives. L'hypothèse a été ici avancée que cette méthode de tournage sans public ne constitue pourtant qu'un fragment décontextualisé, certes souvent magnifique, mais très éloigné de la « totalité » systémique que constitue l'autopoïèse théâtrale. Ce dispositif générique qui se fonde sur la coupure du lien scène-salle n'est donc que partiellement apte à servir une mémoire exacte et **fidèle** du théâtre, laquelle nécessiterait, selon la thèse avancée par ce travail, la présence impérative d'un public.

FIDELITÉ	***Temporalité théâtrale***						
Temporalité audiovisuelle	*Rythmes de l'écoute du public*	*Présupposés du spectacle*	*Rythmes diachroniques narratifs et rythmes sonores*	*Rythmes visuels synchroniques (actions distribuées sur le plateau)*	*Rythmes des expressions faciales individuelles*	*Émergences esthétiques et résonances dans le couplage de la scène et de la salle*	*Éventail de toutes les représen-tations publiques*
Trace *primaire* (captation sans découpage)	+++	-+	++ à +++	-+	++	-+	-
Trace *secondaire* (multicaptation documentaire)	++++	++++	++ à ++++	+++	+++	+++	++++
Trace *tertiaire* (recréation)	-	- à ++++	++	+++	++++	++ à ++++	-

Tableau 13 : Tableau récapitulatif des atouts et des limites des principaux dispositifs d'enregistrements dans le processus de construction de la fidélité d'une trace de théâtre

Compte tenu des résultats de mon expérience de l'enregistrement du spectacle vivant avec et sans public, s'est constituée l'hypothèse suivante : l'assistance dégage incontestablement une énergie diffuse quoique encore mal définie et peu étudiée en l'état actuel de nos connaissances théoriques et de nos dispositifs de mesure. Se passer de cette énergie comme lors d'une « simulation de captation » (laquelle conserve à l'identique la plupart des autres paramètres du spectacle) semble « charger » les acteurs d'un poids supplémentaire, très perceptible dans une salle au volume important[950].

En fin de compte, puisque ni la captation et ni la recréation sous leurs diverses formes ne semblent, malgré leurs qualités propres, à même de constituer un socle solide à la constitution d'une mémoire **fidèle** de l'autopoïèse théâtrale, il semble pertinent aujourd'hui de souligner les avantages d'un dispositif à mi-chemin des deux précédents, expérimenté en 1992 et en 1993 à Lille : celui de la multicaptation documentaire à méta-découpage (trace *secondaire*). Bien

950 Cf. chapitre 3 : *Bérénice*. Au contraire, dans une salle au volume plus réduit, cette compensation à fournir semble beaucoup plus réduite (cf. *Ann Boleyn*). Il en résulte alors un jeu de meilleure qualité, nourri de l'activation cognitive de la mémoire des rythmes du spectacle en représentation co-élaborés par la scène et la salle. L'activité cognitive de l'acteur serait donc beaucoup plus « imaginative » dans une simulation de captation que dans une simple captation : l'acteur aurait la nécessité supplémentaire de « recréer le public » pour interagir avec lui dans l'imaginaire.

qu'encore limité vis-à-vis de la recréation par le temps réel et le public[951], ce dispositif permet de garder trace des interactions scènes-salle, de couvrir l'ensemble des représentations pour en dégager les meilleurs moments de jeu, de respecter les présupposés du spectacle, d'élaborer peu à peu l'esthétique de la trace dans une expérience enactive et non plus seulement conceptuelle, et de corriger les principaux défauts visuels des différents enregistrements par le recours réfléchi à plusieurs découpages croisés. Nous allons y revenir en fin de conclusion.

Les degrés d'opérationnalité des différentes méthodes d'enregistrement du spectacle vivant présentées dans le cadre de cette thèse n'ont pas été analysés expérimentalement. Les spectacles examinés font partie d'un passé déjà lointain, et il eût été judicieux de s'y atteler au moment de leur production : effectuer des interviews de différents types de spectateurs (mais aussi d'acteurs), avec des savoirs et des intentionnalités différentes, croiser ces données, définir des critères de quantification, être à même de part la variété des sources composées de produire une forme inédite d'écriture hypertextuelle[952]. Ce n'était alors évidemment pas possible, du fait des fonctions professionnelles de l'auteur de ces lignes. Ce travail reste aujourd'hui à effectuer, tout autant que la recherche de techniques et de critères pertinents visant à l'élaboration et à la mise en place d'un protocole expérimental d'appréhension des états dynamiques de co-présence, si difficiles semble-t-il à cerner objectivement[953]. L'étude de spectateurs en état d'ouverture et d'écoute sensible dans une activité de distanciation dialectique intégrant les dipôles ADI/IPT, tant dans le processus de couplage émotionnel et conscient avec un spectacle vivant enactivement vécu en présentiel, que dans celui de sa seule représentation bi-dimensionnelle audiovisuelle, est aussi une voie à mon sens riche en perspectives que j'aimerai étudier et approfondir.

951 Ce qui se traduit en particulier par l'absence de corrections minutieuses des lumières, par une beaucoup moindre possibilité de variation des axes et des distances de prises de vue, et par l'impossibilité d'enregistrer les sons séparément.

952 On peut en effet envisager une certaine forme d'écriture hypertextuelle de la mémoire du spectacle vivant, susceptible de faire émerger un sens nouveau dans la coalescence entre des extraits filmés du spectacle, des extraits d'interviews, des notes de mise en scène, des textes analytiques, des croquis de décors et de costumes, des référents historiques ou esthétiques, etc. La mise en relation sur plusieurs niveaux de tout un ensemble de données de nature très variable - qui viendraient s'enrichir les unes les autres dans une configuration inédite - reste encore à inventer.

953 De leur côté, les sciences du cerveau ne semblent pas, dans leur état d'avancement actuel - on n'a pas encore mis en évidence, par exemple, le réseau neurobiologique complet d'une « émotion » et son couplage avec la pensée - d'un grand secours pour comprendre les mécanismes à la bases des effets de réel et de la dénégation. Par ailleurs, « *si l'on peut agréer l'idée que la science cognitive, psychologique, psychophysiologique, neurobiologique, etc., ne peut pas se passer durablement de vérification expérimentale, on doit se demander ce qu'est la vérification pour l'expérience spectatorielle du film. La distance entre le protocole expérimental d'une expérience scientifique et le vécu concret de l'expérience spectatorielle mesure sans doute l'énorme distance qui reste à parcourir, s'il est possible de le faire, pour rapprocher la science de la connaissance de l'activité quotidienne* ». [CHA 03] CHATEAU D., *Cinéma et philosophie*, Éditions Nathan, Paris, 2003, page 145.

Ces perspectives ne sont pas si éloignées que cela de la recherche de la meilleure *trace* possible pour une autopoïèse théâtrale, laquelle par nature demeure infilmable dans sa totalité organisationnelle. Concernant la pertinence du recours à une trace audiovisuelle du spectacle, les mentalités évoluent lentement[954]. Le metteur en scène Jacques LASSALLE, par exemple, est plusieurs fois venu au Théâtre National de Lille de 1991 à 1998[955]. Réticent à l'époque sur l'utilité de recueillir des traces vidéo de théâtre, il dit aujourd'hui que le « devoir de mémoire » s'est progressivement imposé à lui : « *C'est en termes de mission que j'envisage l'archivage du spectacle, mission à laquelle j'associe aussitôt le devoir de mémoire et les moyens de diffusion. Cela s'impose selon moi comme une nécessité, qu'il faudrait demander aux pouvoirs publics de concrétiser par une politique audiovisuelle pensée, organisée. Une politique de conservation des traces filmées ou "captées " des spectacles devrait se généraliser dans les théâtres... Ce qui était hier une utopie devient un objectif réalisable grâce à la technologie actuelle, à la miniaturisation de caméras légères, qui se font discrètes, et suffisamment sensibles pour filmer le spectacle dans sa lumière ou sa pénombre. Il faut convaincre également tous ceux qui considèrent avoir quelque droit sur l'œuvre et les partenaires sociaux de l'intérêt primordial de cette mémoire, écrite et audiovisuelle, même quand il n'entre pas d'autre intérêt en jeu que ceux de l'archivage. Pour cette raison, on distinguera bien entendu une captation simple, à caméra fixe, réalisée à partir de ce qu'on nomme " la place du prince ", qui offre du spectacle une vision frontale, et la réalisation élaborée, démarche qui participe à une création où le réalisateur s'interpose entre l'œuvre et la mise en scène pour proposer sa propre vision du spectacle* » [LAS 98][956].

Plus fondamentalement, comme il a déjà été écrit, cette « mission » d'archivage suppose une indispensable éducation du regard spectatorial, tant est puissante la tentation limbique inconsciente de « confondre » la représentation audiovisuelle et son référent réel. Dans le cas

954 Ainsi du metteur en scène GROTOWSKI, dont le spectacle *Akropolis* a été clandestinement filmé avec une caméra cachée : « *A l'époque, le metteur en scène polonais ne voulait pas que l'on filme ses spectacles, trente ans après, il se rejouit que quelqu'un soit passé outre. Justement parce que ce film, au demeurant de qualité médiocre, est un formidable document* » [THI 94] THIBAUDAT J.P., « Le mot théâtrothèque est à inventer et à illustrer en français », *Libération*, 02/11/1994. Le décès brutal en 1996 du très créatif auteur/metteur en scène Didier-Georges GABILY a donné une grande valeur à la captation par le pôle vidéo de (La Métaphore) de son Intégrale de près de 9 heures *Gibiers du temps*, enregistrée peu de temps avant sa disparition.

955 En particulier lors d'une rencontre para-théâtrale le samedi 4 novembre 1995 intitulée « *Ce qui* intrigue *le théâtre* » animée par Xavier MAUREL en présence d'Alain ROBBE-GRILLET, de Claude REGY et de Jacques LASSALLE.

956 [LAS 98] LASSALLE J. *À propos de l'archivage des spectacles,* propos recueillis par Noëlle GUIBERT, Académie expérimentale du théâtre, novembre 1999.
http://editions.bnf.fr/revue/art55.htm Consultée en juin 2004.

contraire, et dans le cadre d'une commercialisation toujours possible de ces « traces » en DVD ou sur Internet, le théâtre pourrait courir le risque de se voir concurrencé, voire submergé par ses doubles virtuels. Ce qui serait alors un désastre, car dans une civilisation en mutation rapide et comme gagnée par une frénésie consumériste, « *les arts du spectacle sont peut-être de tous les arts les plus dévoreurs d'argent, mais cette dépense luxueuse est précisément l'une des valeurs qui leur permet de métamorphoser la logique utilitaire de la consommation en une consumation souveraine* » [RIE 99][957].

Il a été avancé dans cette thèse l'hypothèse centrale que toute trace *tertiaire* - recréation ou film de théâtre enregistrés sans public- de par la « mise en pièce » de la temporalité théâtrale que son dispositif effectue, de part aussi la reconstruction autre effectuée au montage, et surtout du fait de l'élimination totale du public, ne peut qu'imparfaitement répondre aux exigences de la constitution d'une mémoire fidèle et créative du théâtre. D'autre part, il a été montré qu'on ne peut non plus compter sur la captation de type hétérotrophe (trace *primaire*) pour remplir cette fonction. Trop de déformations, d'occultations et de pertes, de surcroît souvent « invisibles », pas assez de gains dans la quasi-totalité des situations. Dans une finalité d'archivage, il paraît donc tout à fait nécessaire de coupler toute captation iconophonique[958] avec des informations distanciées en « 3ème personne » (études, livrets de mise en scène, dossiers de presse, etc.) ainsi qu'avec des témoignages croisés (écrits, dessins, etc.) « en 1ère personne », dans une démarche résolument multimédia. Ainsi pourront se voir soulignées les pertes « invisibles », celles que l'on ne peut absolument pas soupçonner si l'on n'a pas soi-même fait l'expérience enactivement vécue du spectacle.

Pour l'heure, le contexte lié à la production et à la diffusion du théâtre à la télévison française n'est pas des plus favorables. Il ne cesse même de se dégrader, très éloigné de celui des années 70 : « *une nouvelle donne économique conjuguée à un affaiblissement du service public semble conduire directement à la marginalisation et à la disparition progressive des programmes de théâtre à la télévision* » [KOL 97][959]. France 3 était en 2000 le principal

957 [RIE 99] RIEUSSET-LEMARIÉ I., *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia,* Actes Sud, 1999, page 118.

958 Selon le terme d'Alex MUCCHIELLI.

959 [KOL 97] KOLSKI S., « Théâtre et télévision, 1ère partie », in : *Du Théâtre*, n°15, hiver 1997, page 77. Serge KOLSKI rapporte que la première retransmission d'une pièce de théâtre fut réalisée en juin 1952 à partir du théâtre Hébertot à Paris. Evoquant les réactions alors très favorables du public à cette « nouveauté », un journaliste écrivait alors que la vie de la scène est susceptible de « passer » sur les écrans TV de manière authentique et fidèle...

diffuseur national de spectacle vivant, devançant Arte et France 2 [ECR 01][960]. En volume horaire de diffusion, la « pôle position » de cette chaîne ne représentait pourtant que 54 heures seulement pour le spectacle vivant, tous répertoires confondus (théâtre, opéra, ballet, etc.) sur ses milliers d'heures d'antenne : « *Parce que l'Audimat règne en maître au pays de la télé, même à France Télévision. " Dès qu'on présente à des responsables un projet théâtre, on sent aussitôt monter dans le regard de l'interlocuteur la peur d'une audience catastrophique "* » [BOU 01][961]. Un découplage problématique semble s'être établi au niveau des rythmes de perception des images et des sons, entre le « flux» télévisuel et « l'oeuvre théâtrale enregistrée »... Martin EVEN, qui a coproduit pour France 3 la recréation lilloise de *Marie Tudor* de Victor HUGO et l'enregistrement de la création collective *Boulevard du boulevard,* juge dans cette optique que « *le théâtre tel qu'il est devenu (des mises en scène qui prennent leur temps) ne correspond plus à l'attente du grand public.*[...] *Pendant les premières minutes, on compte plusieurs millions de téléspectateurs, mais à la fin du premier quart d'heure, c'est la désertion. Pourtant la vente des cassettes vidéo marche bien. Il y a une différence entre les comportements individuels et la logique de masse* » [BOU 01]. Pour la télévision, le théâtre ne sait donc pas « accrocher » et « retenir » son public, comme le fait avec aisance la plus médiocre, qualitativement parlant, des séries télévisuelles... Est-il possible de créer des formes innovantes audiovisuelles sans sacrifier **la fidélité** aux intentions du spectacle ? Peut-être dans une certaine mesure, mais rien n'est moins sûr, puisque c'est le rapport fondamental de l'individu au temps qui est en jeu. « Instant » zappé en pleine inconscience dans une accélération continue, ou « moment » vécu consciemment au sein de l'échelle temporelle d'où émerge toute civilisation, la question demeure posée.

Enfin, j'ai affirmé et tenté de démontrer que des réponses encourageantes au défi de la transposition de l'autopoïèse théâtrale peuvent être apportées dans le cadre d'une méthode originale d'enregistrements multiples en temps réel avec « multi-découpages » à géométrie variable (trace *secondaire*). Cette méthode de multicaptation documentaire à méta-découpage consiste à filmer avec patience et humilité de nombreuses représentations publiques, via une *subjectivité assumée et lucide* en phase avec les « intentionnalités » et « disponibilités » croisées qui construisent tout spectacle théâtral. Cette relation *juste* est garante de l'unité profonde de

960 Chiffres publiés dans [ECR 01] Les Ecrivains associés du Théâtre, « Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! Etat des lieux et propositions » in : *Du Théâtre*, hors série n° 14, juillet 2001.

961 [BOU 01] BOUCHEZ E., « Pas de théâtre ce soir », Op.cit.

celui-ci et de sa représentation, tout autant que du pacte de confiance implicitement passé tant avec les acteurs et le metteur en scène qu'avec les téléspectateurs à venir. Sous-tendue par un souci éthique rigoureux, cette dernière démarche semble être la plus à même de servir de fondement à la constitution d'une *mémoire* fidèle - fut-elle partielle - et respectueuse du processus théâtral.

Par ailleurs, la possibilité de récrire une *super-représentation virtuelle* par la succession intelligente et sensible au service du spectacle des « meilleurs moments de jeu » sélectionné dans l'éventail des représentations est un avantage décisif, qui légitime à lui seul la pertinence du procédé. Car, à la différence du cinéma (et de l'assemblage des images et des sons par le réalisateur), le seul étalon au théâtre est le jeu de l'acteur.

La méthode présentée dans le chapitre 4 pourrait être appelée à se développer de par l'évolution rapide des techniques numériques qui rendent l'enregistrement multi-caméras (donc les traces *primaires*) de plus en plus simple et de moins en moins coûteux. De plus, la possibilité de multiplier le nombre de caméras de plus en plus miniaturisées et robotisées offre des perspectives considérables dans un proche avenir pour densifier les « mailles » du champ de captation. À l'inverse, on peut également espérer - avant tout dans le champ de la « re-création » - que la miniaturisation accélérée de caméras libérées de l'assujettissement à l'œil par le déport du viseur favorise l'éclosion d'une nouvelle génération de cadreurs maîtrisant aussi bien les techniques audiovisuelles traditionnelles que celles du contrôle conscient de leur propre corps, donc susceptibles de ce fait d'inventer de nouvelles formes visuelles, de nouveaux styles de prises de vue, de nouvelles *écritures*. Imagine-t-on par exemple tout le parti qu'aurait pu tirer le mime génial qu'était Charlie CHAPLIN de l'utilisation d'une caméra mini-DV pour « chorégraphier » ses premiers grands films muets ?

Évidemment, filmer des *traces* documentaires subtilement élaborées de spectacle vivant réclame du temps, une praxis fondée sur l'écoute sensible de l'autre, ainsi qu'une réelle « immersion » - tout en même temps « distanciée » - dans l'univers du spectacle vivant. Plutôt que d'observer avec distance en surplomb, donc dans le contrôle, on préférera prendre le temps de s'intégrer au milieu que l'on filme, en état d'ouverture et de « non-savoir » potentiel, dans le respect authentique des personnes filmées. Le document audiovisuel pourra ainsi s'auto-organiser à partir d'un réseau dense de relations humaines multidirectionnelles. Aux antipodes

du courant majoritaire des pratiques audiovisuelles contemporaines imprégnées de « positivisme », où l'on préfère mettre d'importants moyens techniques mécanisés/motorisés durant la durée la plus courte possible, avec une implication *relationnelle* souvent réduite.

Pourra alors s'estomper la méfiance instinctive du microcosme théâtral, artisanal, qui ne produit jamais que des *éventails* de singularités esthétiques fragiles et éphémères, envers le monde télévisuel, à dominante industrielle, qui tend à dupliquer le « connu » à l'infini pour remplir ses « cases » de programmation. Comme l'écrit Dominique WOLTON de manière plus générale, « *c'est finalement autour du rapport à l'expérience que se jouera l'avenir des techniques de communication. Soit une acculturation est possible à l'égard des techniques, et une forme de dialogue se nouera entre ces deux rapports au monde que sont la communication médiatisée et l'expérience directe. Soit cette acculturation n'est pas possible, et alors il pourrait se dessiner un sérieux déséquilibre anthropologique, résultat de l'écart possible entre le monde de l'expérience et celui de la communication* ». Il reste certes un long chemin à parcourir pour faire « dialoguer » réellement les mondes du théâtre et de l'audiovisuel[962]. Mais les mentalités comme les techniques évoluent rapidement. Encore faut-il qu'elles soient, comme nous l'avons vu, articulées sur l'exigence première de la *relation*, et pas seulement du message à transposer dans le processus de la communication médiatique. Pour l'heure, force est de constater que la méthode proposée dans la dernière partie de cette thèse, pour originale qu'elle soit, ne constitue qu'une toute première esquisse.

962 D'autant qu'aujourd'hui, et de manière générale, l'audiovisuel paraît beaucoup plus influencer le théâtre que le théâtre l'audiovisuel.

Références bibliographiques

[ALE 95] ALEXANDRESCU L. *« Pourquoi et comment ? »* Actes du 20ème Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle à Anvers du 4 au 7/09/94. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle, Anvers, 1995, pages 80-82.
URL: http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas94/antw_23.html

[ART 64] ARTAUD A. , *Le Théâtre et son double,* Collection Idées, Éditions Gallimard, 1964 (1ère édition 1938).

[ART 79] ARTAUD A. , *Héliogabale, ou l'anarchiste couronné,* Éditions Gallimard, 1979 (1ère édition 1934).

[ATL 77] ATLAN H. , *Modélisation et maîtrise des systèmes,* Suresnes, Éditions Hommes et Techniques, 1977.

[ATL 86] ATLAN H. , *À tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe,* Éditions du Seuil, 1986.

[ATL 04] ATLAN H. , *Les Etincelles de Hasard. T2. Athéisme de l'écriture,* Éditions du Seuil, Paris, 2003.

[AUG 92] AUGE M. , *Les Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Éditions du Seuil, Paris, 1992.

[AUM 90] AUMONT J. , *L'image,* Editions Nathan, Paris, 1990.

[AUM 02] AUMONT J. , *Les théories des cinéastes,* Paris, Nathan, 2002.

[BAB 77] BABLET D. , « Images et présences I », Festival d'Automne 1977, in : LEONARDINI J.P. , COLLIN M. , MARKOVITS J. , *Festival d'Automne à Paris 1972-1982,* Editions Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982. Disponible à l'adresse suivante : http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1982ouvr/ctba134.htm

[BAB 82] BABLET D. , *Les voies de la création théâtrale, Krejca - Brook, études, textes et témoignages réunis par,* CNRS Editions, Paris, 1982, page 8.

[BAB 97] BABLET J. , « La vidéo au service de la recherche théâtrale », in : [PIC 97] PICON-VALLIN B. , *Le film de théâtre, Études et témoignages réunis et présentés par,* Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997. page 170.

[BAN 04] BANSAT-BOUDON L. , *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne,* Éditions Mille et une nuits, Barcelone, 2004,

[BAN 91] BANU G. , Peter Brook. De Timon d'Athènes à la Tempête, *ou Le metteur en scène et le cercle,* Éditions Flammarion, 1991.

[BAN 93] BANU G. , *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon,* Éditions Gallimard, 1993 (1ère édition, Aubier, 1986).

[BAR 93] BARBA E. , *Le Canoë de papier,* Editions Bouffonneries, Lectoure, 1993.

[BAR 97] BARBIER R. , *L'approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines,* Éditions Economica, 1997.

[BAR 61] BARRAULT J.L. , *Le phénomène théâtral,* Oxford, Clarendon Press, 1961.

[BAR 64] BARTHES R. , *Essais critiques,* Éditions du Seuil, Paris, 1964.

[BAR 73] BARTHES R. , « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973) revue d'Esthétique in : *Roland Barthes, Ecrits sur le théâtre,* textes réunis et présentés par J.L. Rivière, Éditions du Seuil, 2002.

[BAQ 03] BAQUIAST J.P. , CARDON A. , *Entre science et intuition - La conscience artificielle,* Editions Automates Intelligents, 2003.

[BAT 77] BATESON G. , *Vers une écologie de l'esprit,* Paris, Éditions du Seuil, 1977.

[BAU 95] BAUSCH P, *Parlez-moi d'amour. Un colloque,* l'Arche Editeur, Paris, 1995.

[BAU 78] BAUDRY J.L. , *L'Effet cinéma,* Éditions Albatros, Paris, 1978.

[BAZ 75] BAZIN A. , *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Éditions du Cerf, 1975.

[BEL 95] BELLAICHE P. , *Les Secrets de l'image vidéo,* Éditions Eyrolles/Sonovision, 1995.

[BEN 95] BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995.

[BEN 95] BENOIT D., « La communication « efficace » : convaincre, persuader, influencer, manipuler... », in : BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Les Éditions d'Organisation, Paris, 1995.

[BER 59] BERGMAN I., « Chacun de mes films est le dernier », *Cahiers du Cinéma,* n° 100, octobre 1959.

[BER 87] BERGMAN I., *Laterna Magica,* Éditions Gallimard, 1987.

[BER 92] BERGMAN I., *Images,* Éditions Gallimard, 1992.

[BES 00] BESSON P., « Barbarie et communication » (dossier), in *La Vie,* n°2868, 17/08/2000.

[BER 92] BERTHOME J.P. et THOMAS François, *Citizen Kane,* Éditions Flammarion, 1992.

[BOA 85] BOAL A., *Le Théâtre de l'opprimé,* Éditions La Découverte, Paris, 1977, 1985.

[BOI 98] BOISSEL J., *Du Théâtre. Kandinsky,* Société Kandinsky/A.D.A.G.P., Paris, 1998.

[BON 76] BONITZER P., *Le Regard et la voix,* Collection 10/18, n°1084, Union générale d'éditions, 1976.

[BON 88] BONNAIRE S.« Entretien avec », propos recueillis par Serges Le PERON, *Cahiers du Cinéma,* « Acteurs », Numéro Spécial, mai 1988.

[BOR 83] BORGES J.L., « la Bibliothèque de Babel », in : *Fictions*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 1983 (1ère édition française 1957).

[BOR 71] BORY J.L., *Des yeux pour voir,* Union Générale d'Éditions, 1971.

[BOU 01] BOUCHEZ E., « Pas de théâtre ce soir », *Télérama*, n°2685, juin 2001.

[BOU 90] BOUCHEZ P., « Leçon de cinématographe. Robert Bresson », scénario pour la série *Cinéastes de notre temps* d'André-Sylvain LABARTHE, La Sept/Arte, 1990.

[BOU 89] BOUCHOT M., MOUTEL T., *Le Montage vidéo*, Éditions Dujarric, 1989.

[BOU 92] BOUGNOUX D., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication,* Éditions de La Découverte, Paris, 1992.

[BOU 93] BOUGNOUX D., *Sciences de l'Information et de la Communication* ; *Textes essentiels,* Larousse, Paris, 1993.

[BOU 97] BOUGNOUX D., « L'action spectrale », Colloque « *Hamlet ou le théâtre* en *soi* », (La Métaphore), 12 et 13 janvier 1997.

[BOU 98] BOUGNOUX D., *Introduction aux sciences de la communication*, Éditions La Découverte, Paris, 1998, 2001.

[BOU 99] BOUGNOUX D., « La mise en pièces des informations (la scène théâtrale et les images de l'actualité) », in *Du Théâtre*, n°24, Printemps 1999, pages 53-63.

[BOU 03] BOUQUET M., *La Leçon de Comédie,* Editions Archimbaud/Maisonneuve et Larose, 2003.

[BRA 71] BRABANT G.P., *Clefs pour la psychanalyse*, Éditions Seghers, 1971.

[BRE 63] BRECHT B., *Petit Organon pour le théâtre* (1948-1954), Éditions de l'Arche, Paris, 1963.

[BRE 90] BREMONDY G., « La destruction de la réalité » in : « Marguerite Duras », revue *l'Arc,* Librairie Duponchelle, février 1990.

[BRE 75] BRESSON R., *Notes sur le Cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris, 1975.

[BRE 91] BRETON T., *La dimension invisible. Le défi du temps et de l'information,* Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.

[BRO 77] BROOK P., *L'espace vide, écrits sur le théâtre,* Éditions du Seuil, Paris, 1977.

[BRO 92a] BROOK P., *Points de suspension... 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

[BRO 92b] BROOK P., « Entrer simultanément dans les deux mondes », intervention dans le cadre du séminaire de B.PICON-VALLIN consacré au film de théâtre (LARAS, 20/11/1992), par A.S. BONAUD et M. NEDELCO-PATUREAU, et publiée in : [PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre,* Études et témoignages réunis et présentés par, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

[BRO 00] BROOK P., « Does nothing come from nothing?", in *Rencontres transdisciplinaires*, Paris, Ciret, 15 mai 2000.

[BRO 03] BROOK P., *Oublier le temps,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.

[BRO 86] BROOKS R., *Achieving artificial intelligence through building robots,* A.I. Memo 899, MIT Artificial Intelligence Laboratory, Cambridge, Mass, 05/1986.

[BRO 87] BROOKS R., *Intelligence without representation*, MIT Artificial Intelligence Report, 1987.

[BRO 77] BROWN J., *Mind, Brain, Consciousness*, New York, Academic Press, 1977.

[BUR 86] BURCH N., *Une praxis du cinéma,* Editions Gallimard, Paris, 1986.

[BUS 98] BUSER P., *Cerveau de soi, cerveau de l'autre*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998.

[BUS 74] BUSNEL R.G., *L'intelligibilité et certaines données psychophysiologiques sous-estimées*, London, 8ème International Congress on Acoustics, p.123-148, juillet 1974.

[CAH 90] « Spécial Godard », *Cahiers du cinéma*, supplément au n°437, novembre 1990.

[CAH 98] « Les Sept saisons », *Les Cahiers de (La Métaphore)*, Hors-Série, printemps 1998.

[CAR 04] CARDON A., *Modéliser et concevoir une machine pensante. Approche de la conscience artificielle,* Editions Vuibert, Paris, 2004.

[CAR 98] CARRIERE J.C., « Les questions du sphinx », in : *Entretiens sur la fin des temps,* Editions Fayard, 1998.

[CAS 99] CASETTI F., *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

[CAS 86] CASTORIADIS C. *Domaines de l'homme. Carrefours du labyrinthe, II*, Editions du Seuil, Paris, 1986.

[CAU 98] CAUNE J. *La médiation théâtrale. Eloge de l'acteur et de l'interprétation.* Manuscrit dactylographié, 266 pages.

[CAU 01] CAUNE J., « Tout vient du corps », in : CAUNE J., DUFRÊNE B. (Dir.), *Médiations du corps,* Actes du colloque, novembre 2000, Université Stendhal - Grenoble 3 -Gresec, Université Pierre Mendès-France -IUT 2 - Département Information-Communication.

[CHA 02] CHANGEUX J.P., *L'homme de vérité*, Odile Jacob, 2002.

[CHA 98] CHARBONNIER M.A., *Esthétique du théâtre moderne,* Armand Colin/Masson, Paris, 1998.

[CHA 03] CHATEAU D., *Cinéma et philosophie*, Éditions Nathan, 2003.

[CHI 88] CHION M., *La toile trouée,* Éditions de l'Etoile, Paris, 1988.

[CHI 90] CHION M., *L'audio-vision*, Éditions Nathan, Paris, 1990.

[CHI 94] CHIRINOS S. , « Grandeur et variété : l'oeuvre de Shakespeare » in : *Analyses et réflexions sur Shakespeare. Hamlet.* , Éditions Ellipses, 1994, pages 21-28.

[CIN 79] « Théâtre et cinéma », revue *Cinématographe,* n°40, octobre 1978.

[CIR 94] *L'image et le corps,* Les Cahiers du Circav, n°5, Gerico-Circav, Université Lille 3, 1994.

[CIR 97] *Le film, cet obscur objet du désir,* Les Cahiers du Circav, n°9, Gerico-Circav, Université Lille 3, 1997.

[CIR 03] *Le montage. Etats des lieux réels et virtuels,* Les Cahiers du Circav, n°14, Gerico-Circav, Université Lille 3, 2003.

[CIX 94] CIXOUS H. , *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais),* Editions Des Femmes, Paris, 1994.

[CLA 66] CLAUDEL P. , *Mes idées sur le théâtre,* Editions Gallimard, Paris, 1966.

[COM 98] COMPTE C. , « Les publicités : narcisses télévisuels », in : *Champs Visuels : La télévision au miroir (2)* n°9, mars 1998, L'Harmattan, pages 110-124. http://www.e-pathie.com/PUB97.pdf

[COM 01] COMPTE C. , « Ecriture télévisuelle et médiation cognitive », in : Recherches en Communication, Actes du Colloque de l'Université de Louvain La Neuve, *Savoirs formels et informels,* n°16, 2001, pages 130-152. http://www.e-pathie.com/Louvain%20C.Compte.pdf

[CON 74] CONDON W.S. , SANDER L.W. "Neonate Movement Is Synchronized with Adult Speech : Interactional Participation and Language acquisition", *Science,* vol 183, 1974a.

[COU 98] COULBOIS J.C. , *Filmer le théâtre vivant,* update to « Bibliography of theatre history in Canada, The Beginnings through 1984 », ECW Press, 1993. Originally published in : Newsletter of the Association for Canadian Theatre Research, Volume 88 (sept 1998), pp 81-86. Disponible à l'adresse http://www.umoncton.ca.focarts/anglais/actr/news/biblio.htm

[COU 82] COURNOT M. , « Juste la voix du docteur, de loin / Platonov de Tchekhov par Mesguich », *Le Monde,* 09/11/1982.

[COUR 91] COURNOT M. , « Daniel Mesguich explore l'enfer de Marivaux », *Le Monde* du 06/12/1991.

[CYR 99] CYRULNIK B. , in : Colette MESNAGE, *Sagesses pour aujourd'hui,* Calmann-Lévy, Villeneuve d'Ascq, 1999.

[DAM 95] DAMASIO A. , *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience,* Éditions Odile Jacob, Paris, 2002.

[DAN 04] DANCHIN A. , « Multiples origines », in : *La Recherche*, n° 375, mai 2004.

[DAW 76] DAWKINS R. , « *Le gène égoïste* », Éditions DUNOD, Paris, 1997 (première édition 1976).

[DAY 93] DAYDÉ E. , *Muséart,* 05/1993.

[DEB 92] DEBRAY R. , *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident,* Éditions Gallimard, 1992.

[DEL 98] DELAMOTTE Eric, *Une introduction à la pensée économique en éducation,* PUF, Collection « Pédagogie d'aujourd'hui », 1998.

[DE P 69] DE PERETTI A. , *Les contradictions de la culture et de la pédagogie,* Éditions de l'Epi, Paris, 1969.

[DE P 74] DE PERETTI A. , *Pensée et Vérité de Carl Rogers*, Éditions Privat, Toulouse, 1974.

[DE P 99] DE PERETTI A. , *Energétique personnelle et sociale*, Éditions L'Harmattan, 1999.

[DE R 75] DE ROSNAY J. , *Le Macroscope*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

[DER 91] DERRIDA J. , « Le sacrifice », in : [LA M 93] *(La Métaphore) Revue,* n°1, Éditions de la Différence, Lille, printemps 1993, pages 35/65.

[DES 89] DESCAMPS M.A. , *Le langage du corps et la communication corporelle*, Presses Universitaires de France, 1989.

[DES 94] D'ESPANAT Bernard, *Le Réel voilé,* Éditions du Seuil, Paris, 1994.

[DID 94] DIDEROT D. , *Paradoxe sur le comédien,* Editions Gallimard, Paris, 1773, 1994.

[DOM 81] DOMENACH J.M. , *Enquête sur les idées contemporaines,* Éditions du Seuil, 1981.

[DOR 60] DORT B. , *Lecture de Brecht,* Editions du Seuil, Paris, 1960.

[DOR 98] DORTIER J.F. , *Les sciences humaines. Panorama des connaissances,* ouvrage coordonné par Jean-François Dortier, Éditions Sciences Humaines, Auxerre, 1998.

[DOR 03] DORTIER J.F. , *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives.* ouvrage coordonné par Jean-François Dortier, Éditions Sciences Humaines, Auxerre, seconde édition 2003.

[DOR 04] DORTIER J.F, *L'homme, cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Éditions Sciences Humaine, 2004.

[DOS 95] DOSSE F. *L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines,* Éditions La Découverte, Paris, 1995.

[DOU 00] DOUIN J.L. , *les écrans du désir*, Éditions du Chêne, 2000.

[DUM 90] DUMAS A. , propos cité dans « A bout de foi », in : *Cahiers du Cinéma,* Spécial Godard, supplément au N°437, novembre 1990.

[DUM 83] DUMOUCHEL P. , DUPUY J.P. , « L'Auto-organisation. De la physique au politique », *Colloque de Cerisy,* sous la direction de Paul Dumouchel et Jean-Pierre Dupuy, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

[DUR 74] DURAND P. , *L'acteur et la caméra,* Éditions techniques européennes, 1974.

[DUR 79] DURAND D. , *La Systémique*, collection *Que sais-je ?,* PUF n°1795, 1979.

[DUR 97] DURAND A. , *Modélisation moléculaire. Vers un nouvel outil d'aide à la conception multimédia,* Thèse de Doctorat, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambresis, Valenciennes, 12 décembre 1997.

[DUP 82] DUPUY J.P. , *Ordres et Désordres, enquête sur un nouveau paradigme*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

[DUS 97] DUSIGNE J.F. , « Patrice Chéreau : mettre en scène, filmer, et vice-versa », in : *Le film de théâtre. Études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin,* Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

[ECO 65] ECO U. , *L'œuvre ouverte,* Éditions du Seuil, Paris, 1962, 1965.

[ECO 89] ECO U. , *Lector in fabula*, Editions du Livre de Poche, Paris, 1989.

[ECO 99] ECO U. , « entretien avec », in : *Entretiens sur la fin des temps*, Éditions Fayard, 1998.

[ECR 01] Les Ecrivains associés du Théâtre, « Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! Etat des lieux et propositions » in : *Du Théâtre*, hors série n° 14, juillet 2001.

[EPS 47] EPSTEIN J. , « Le cinéma du diable », in : *Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Éditions Jacques Melot, Paris, 1947.

[EKM 80] EKMAN P. , « L'expression des émotions » *(1980)*, in : *Textes de base en psychologie. Les Emotions.* Sous la direction de B. RIMÉ et K. SCHERER, Éditions Delachaux et Niestlé S.A. , Neuchâtel (Switzerland), Paris, 1989.

[ERN 86] ERNST B. , *Le Miroir magique de M.C.ESCHER,* Éditions Benedikt Taschen, 1986 (1ère édition 1978).

[FES 90] *Théâtres au cinéma,* Festival de Bobigny, MC 93/Magic Cinéma, 1990.

[FES 91] *Théâtres au cinéma,* Festivals de Bobigny, MC 93/Magic Cinéma, 1991.

[FER 95] FERAL J., *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Éditions théâtrales, 1995, 2001.

[FOD 86] FODOR J., « *La modularité de l'esprit* », Éditions de Minuit, Paris, 1986.

[FRI 89] FRIJDA N., *les théorie des émotions : un bilan (1988),* in : Textes de base en psychologie. Les Emotions. Sous la direction de B. RIMÉ et K. SCHERER, Éditions Delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel (Switzerland), Paris, 1989.

[FUR 81] FURST C., *Le cerveau et la pensée,* Editions Retz, Paris, 1981 (Origins of the mind, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.Y., 1979).

[GAN 27] GANCE Abel, *Napoléon, épopée cinématographique en cinq époques*, Éditions Jacques Bertoin, 1991 (1ère édition Plon, 1927).

[GAR 80] GARDIES A., *Approche du récit filmique. Sur* L'Homme qui ment *d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions Albatros, 1980.

[GAU 95] GAUTHIER G., *Un autre Cinéma,* Éditions Nathan, Paris, 1995.

[GIE 97] GIEL O., « Chassés-croisés entre théâtre et audiovisuel, à partir de l'histoire de la Comédie Française », in : [PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre, Études et témoignages réunis et présentés par*, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997, pages 153-163.

[GIO 99] GIORDAN A., *Mon corps, la première merveille du monde*, Éditions Lattès, Paris, 1999.

[GIR 78] GIRARD R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Éditions Grasset & Fasquelles, 1978.

[GOD 84] « Spécial Godard », *Art Press,* Hors-série n°4, décembre 1984.

[GOD 96] GODARD J.L., « Aujourd'hui on cherche plus à interpréter qu'à regarder », in : *Le Monde* du 03/12/1996.

[GOL 95] GOLEMAN D., *L'intelligence émotionnelle*, Robert Laffont, Paris, 1997.

[GRO 71] GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1971.

[GRO 89] GROTOWSKI J., « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe,* n° 726, octobre 1989.

[HAL 84] HALL E.T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

[HAW 89] HAWKING S., *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs,* Editions Flammarion, Paris, 1989.

[HEI 27] HEIDEGGER M., *Etre et temps*, (1927), Éditions Authentica, Paris, 1985.

[HEL 97] HELBO A., *L'adaptation du théâtre au cinéma,* Paris, Armand Colin, 1997.

[HIL 95] HILLESUM E., *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943,* Éditions du Seuil, Paris, 1995 (1ère édition 1985).

[HOF 85] HOFSTADTER D., *Gödel, Escher et Bach. Les brins d'une guirlande éternelle,* InterEditions, Paris, 1985.

[HOR 97] HORNUS, A., « Travailler avec Daniel Mesguich », in : *L'Avant-Scène Théâtre,* « La Vie Parisienne », n° 1012, juin 1997.

[HOT 00] HOTIER H., « Non verbal et structuration du discours », in : *Non-verbal et organisation,* GRECO (Groupe de Recherche en Communication des Organisations), L'Harmattan, 2000.

[HOU 98] HOUDÉ O., KAYSER D., KOENIG O., PROUST J., RASTIER F., *Vocabulaire des sciences cognitives. Neuroscience, psychologie, intelligence artificielle, linguistique et philosophie,* PUF, Paris, 1998.

[HUI 95] HUITEMA C. *Et Dieu créa l'Internet...* , Éditions Eyrolles, Paris, mai 1995.

[ISH 86] ISHAGHPOUR Y., *Cinéma contemporain de ce côté du miroir,* Éditions de la Différence, Paris, 1986.

[JAC 78] JACQUARD A., *Eloge de la différence. La génétique et les hommes,* Editions du Seuil, Paris, 1978.

[JAC 95] JACQUARD A., *Paroles de science. Textes présentés par,* Éditions Albin Michel, 1995.

[JAC 98] JACQUART E., *Le théâtre de la dérision. Beckett, Ionesco, Adamov,* Éditions Gallimard, collection Tel, édition revue et augmentée, Paris, 1998.

[JAC01] JACOB P., « Identité personnelle et apprentissage », in : La Recherche, numéro spécial « *La Mémoire et l'oubli* », juillet-août 2001.

[JEA 99] JEANNERET Y., « Les technologies de la pensée restent à penser », in : *Sciences Humaines,* Hors-série « La dynamique des savoirs », mars 1999, pages 22-25.

[JEA 01] JEANNERET Y., Écriture et multimédia, in : *Histoire de l'écriture,* Anne-Marie Christin (Editeur), Flammarion, Paris, 2001.

[JEA 02] JEANNEROD Marc, *La nature de l'esprit,* Éditions Odile Jacob, 2002.

[JOS 82] JOST F., *Pour un nouveau spectateur,* présentation de la rétrospective « *Alains,* Robbe-Grillet - Resnais », Paris, 21 janvier 1982.

[JOS 92] JOST F., *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision.* Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

[JOU 02] JOURNOT M.T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

[JOUV 54] JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Éditions Flammarion, Paris, 1954.

[JUL 01] JULLIEN F., *Du « temps ». Eléments d'une philosophie du vivre,* Éditions Bernard Grasset, Paris, 2001.

[JUL 95] JULLIER L., *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Éditions Armand Colin, Paris, 1995.

[JUN 78] JUNG C.G., *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées* (1958), Éditions Gallimard, collection Témoins, Paris 1978.

[KER 88] KERMABON J., « La Tribu des Ethnologues-Cinéastes », in *CinémAction*, n° 47, dossier réuni par Jacques KERMABON, Éditions Cerf-Corlet, 1988.

[KOE 69] KOESTLER A., *The Invisible Writing* (Les Hiéroglyphes), Macmillan, New York, 1969 (1ère édition 1954).

[KOL 97] KOLSKI S., « Théâtre et télévision, 1ère partie », in : *Du Théâtre*, n°15, hiver 1997.

[LAB 99] LABROUCHE L., *Ariane Mnouchkine. Un parcours théâtral. Le terrassier, l'enfant et le voyageur*, Éditions L'Harmattan, 1999.

[LAB 73] LABORIT H., *Les Comportements. Biologie, physiologie, pharmacologie,* Masson & Cie, Paris, 1973.

[LAB 74] LABORIT H., *La Nouvelle grille*, Éditions Gallimard, Paris, 1985 (1ère édition, Robert Laffont, 1974).

[LAB 79] LABORIT H., *L'inhibition de l'action*, Éditions Masson & Cie, Paris, 1979.

[LAB 83] LABORIT H., *La colombe assassinée*, Éditions Grasset, Paris, 1983.

[LAB 87] LABORIT H., *Dieu ne joue pas aux dés,* Éditions Grasset, Paris, 1987.

[LAB 94] LABORIT H., *La légende des comportements*, Éditions Flammarion, 1994, Paris.

[LAB 96] LABORIT H., *Une vie. Derniers entretiens avec Claude Grenié,* Éditions du Félin, 1996.

[LAM 95] LAMIZET B., « Médiation, culture et sociétés », in : [BEN 95] BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995.

[LA M 93] *(La Métaphore) Revue,* n°1, Éditions de la Différence, Lille, printemps 1993.

[LA M 95] *(La Métaphore) Revue,* n°3, Éditions de la Différence, Lille, printemps 1995.

[LAS 98] LASSALLE J. *À propos de l'archivage des spectacles,* propos recueillis par Noëlle Guibert, Académie expérimentale du théâtre, novembre 1999. http://editions.bnf.fr/revue/art55.htm Consultée le 12/06/2004.

[LAU 01] LAUBIN J.M. , « Écriture multimédia : le modèle de scénario tri-composante », in : *Hypertextes, Hypermédias : nouvelles écritures, nouveaux langages,* J.P. Balpe et S. Leleu-Merviel (Editeurs), Paris, Hermès Sciences Publication, octobre 2001.

[LE C 83] LE CARDINAL G. , « *Communications, relations et confiance : vers l'élaboration d'un modèle mathématique* », Séminaire UTC-CNAM, 1983.

[LEL 96] LELEU-MERVIEL S. , *La scénistique. Méthodologie pour la conception de documents en média multiples suivant une approche qualité.* Thèse pour l'habilitation à diriger des recherches sous la direction du professeur Jean-Pierre Balpe, Université de Paris 8, Saint-Denis, 1996.

[LEL 97] LELEU-MERVIEL S. , *La Conception en communication. Méthodologie qualité,* Hermès Science Publications, 1997.

[LEL 01] LELEU-MERVIEL S. , « Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème... », in : *Document numérique.* Volume 5 – n°1-2/2001, Hermès Science Publications, Paris, 2001.

[LEL 02] LELEU-MERVIEL S. , VERCLYTTE L. , VIEVILLE N. , LABOUR M. , « *Que pourrait attendre l'usager des documents virtuels personnalisables ? Une tentative d'approche terminologique* », Conférence scientifique DVP 2002 sur la thématique des « documents virtuels personnalisables ».

[LEL 03] LELEU-MERVIEL S. , Les désarrois des "Maîtres du sens" à l'ère du numérique » in : H²PTM 2003, *Créer du sens à l'ère du numérique,* Hermès Science Publications, pages 17 à 34.

[LEL 04] LELEU-MERVIEL S. , « Effets de la numérisation et de la mise en réseau sur le concept de document », in *Information, interaction, intelligence,* numéro thématique « le document numérique », Volume 4, n°1, Cépaduès-Éditions, 2004.

[LE M 95] LE MOIGNE J.L. , *Les épistémologies constructivistes,* Presses Universitaires de France, « Que Sais-je ? », 1995.

[LE N 97] LE NY J.F. , préface à Marie-Dominique Gineste, *Analogie et Cognition. Etude expérimentale et simulation informatique,* Paris, PUF, 1997.

[LEV 83] LEVI-STRAUSS C. , *Le Regard éloigné,* Éditions Plon, Paris, 1983.

[LEV 86] LEVY-LEBLOND J.M. , « Quantique. Propos recueillis par Joël André », in : *La science et ses doubles*, Autrement, 1986.

[LEW 00] LEWIS T. , AMINI F. , LANNON R. , *A General Theory of Love,* Random House, 2000.

[LO D 80] LO DUCA, *Journal secret de Napoléon Bonaparte,* Éditions Pauvert, 1980 (1ère édition 1948).

[LOR 97] LORELLE Y. , « Corps théâtral, corps coupable », in *Du Théâtre,* n°15, hiver 1997, pages 31-44.

[LOR 63] LORENZ K. , « Mon enfant adoptif, l'oiseau Martina », in : GRAVEN J. , *La pensée non humaine,* encyclopédie Planète, Editions Retz, 1963.

[LOU 81] « Filmer le théâtre », table ronde internationale du CNRS, 29/11-01/12/1977, actes publiés in : *Cahiers théâtre Louvain,* n°46, Louvain-la-Neuve, 1981.

[McF 02] McFADDEN J. , « Synchronous Firing and its Influence on the Brain 's Electromagnetic Field Evidence for an Electromagnétic Field Théorie of Consciousness », in : *Journal of Consciousness Studies* Volume 9, N°4, april 2002, pages 23 à 50. Compte rendu de Jean-Paul BAQUIAST et débats sur le site automatesintelligents.com
http://www.automatesintelligents.com/interviews/2002/mai/mcfadden.html

[MAL 03] MALLET J. et DORTIER J.F. , « Comment articuler la pensée avec l'action. Entretien avec Francisco VARELA », in : [DOR 03], *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives.* Ouvrage coordonné par Jean-François DORTIER, Éditions Sciences Humaines, seconde édition 2003.

[MAR 90] MARTINACHE M. , *Cours de psychologie appliquée à la communication audiovisuelle et aux arts* », Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, 1990.

[MAT 94] MATURANA H. , VARELA.F. , *L'arbre de la connaissance,* Addison-Wesley France, Paris, 1994, p. 32 (1987). 1ère édition : *The Tree of Knowledge,* Boston: New Science Library, 1984.

[MAY 04] MAYO M. , « Pour respirer, les plantes font preuve intelligence collective », Actualité recherche, *Science & Vie* n°1039, avril 2004.

[MEL 79] MELEZE J. Approche systémique des organisations, Éditions Hommes et Techniques, Suresnes, 1979.

[MER 45] MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Éditions Gallimard, 1945.

[MER 98] MERVANT-ROUX M.M. , *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur,* CNRS Éditions, Paris, 1998.

[MES 77] MESGUICH D. , *revue du Théâtre du Miroir*, 1977.

[MES 83] MESGUICH D. , « Préliminaires à une réflexion sur l'espace cinéma-théâtre », in *Europe,* avril 1983.

[MES 91] MESGUICH D. , *L'Eternel éphémère,* Collection Fiction & Cie, Éditions du Seuil, 1991.

[MES 92] MESGUICH D. , *Titus Andronicus*, Éditions de la Différence, 1992.

[MES 93] MESGUICH D. , *Barbarie dans la civilisation*, brochure rétrospective *(La Métaphore)*, juillet 91-juillet 93.

[MES 94] « Derrière le miroir. Daniel Mesguich », *Mégaphonie* n°116 de Lucien ATTOUN, émission réalisée par Marie-Christine CLAUZET et diffusée le 22/11/1994 sur France-Culture.

[MET 72] METZ C. , *Essai sur la signification au cinéma,* Éditions Klincksiek, Paris, 1972.

[MIC 77] MICHALCZYK J. , *Ingmar Bergman ou la passion d'être homme aujourd'hui*, Éditions Beauchesne, 1977.

[MIC 92] MICHEL J.L. , *La distanciation. Essai sur la société médiatique*, Éditions L'Harmattan, 1992.

[MIC 95] MICHEL J.L. , Conférence donnée au CREFI (Paris-Sorbonne) à l'invitation du Professeur Michel Bernard en décembre 1995. URL : www.cetec-info.org/JLMichel/Distanciation.Crefi.htm Page consultée le 12 avril 2004.

[MIG 88] MIGNON P.L. , *Louis Jouvet. Qui êtes-vous ?* Éditions La Manufacture, Lyon, 1988.

[MIL 04] MILLER M. , *S.M. A. : vers une nouvelle intelligence artificielle,* in : Science & Vie, n°1039, avril 2004.

[MIL 98] MILLS R. , « Qu'y a-t-il là quand il n'y a rien là ? » in : GUNZIG E. et DINER S. , (édité par), *Le vide. Univers du tout et du rien*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1997 / 1-2, Editions Complexe, 1998, page 284-289.

[MOL 90] MOLES A. , *Les Sciences de l'imprécis*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

[MON 02] MONDZAIN M.J. , *L'image peut-elle tuer ?,* Bayard, Paris, 2002.

[MON 70] MONOD J. , *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne,* Editions du Seuil, Paris, 1970.

[MON 77] MONOD R. , *Les textes de théâtre,* Editions Cedic, 1977.

[MOR 65] MORIN E., *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire, Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions Gonthier, Paris, 1965 (1958 pour la 1ère édition aux Éditions de Minuit).

[MOR 72] MORIN E, *Les Stars,* Éditions du Seuil, « Points », Paris, 1972 (1ère édition 1957).

[MOR 73] MORIN E., *Le paradigme perdu, la nature humaine,* Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1973.

[MOR 77] MORIN E., *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

[MOR 80] MORIN E., *La méthode*, t.2, *La vie de la vie*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

[MOR 86] MORIN E., *La méthode*, t.3, *La connaissance de la connaissance*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

[MOR 90] MORIN E., *Introduction à la pensée complexe*, ESF éditeur, Paris, 1990.

[MOR 91] MORIN E., *La méthode*, t.4, *Les idées*, Éditions du Seuil, « Points », Paris, 1991.

[MOR 93] MORIN E (en collaboration avec A. B. Kern), *Terre-Patrie*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.

[MOR 02] MORIN E., *La méthode*, t.5, *L'identité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.

[MUC 91] MUCCHIELLI A., *les situations de communication. Approche formelle,* Éditions Eyrolles, 1991.

[MUC 98] MUCCHIELLI A., GUIVARCH J., *Nouvelles méthodes d'étude des communications*, Éditions Armand Colin, Paris, 1998.

[MUC 95] MUCCHIELLI A., Pratiques et mécanismes de la communication, in : [BEN 95], BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995.

[MUR 98] MURCIA C., *Nouveau Roman, nouveau cinéma,* Éditions Nathan, Paris, 1998.

[NAC 03] NACACHE J., *L'acteur de cinéma,* Nathan, Paris, 2003.

[NEW OO] NEWBERG A., ALAVI A., BAIME B., POURDEHNAD M., *Cerebral blood flow during meditation : comparison of different cognitive tasks,* European Journal of Nuclear medicine, 2000.

[NIC 93] NICOÏDSKI C., *Ann Boleyn*, Éditions Théâtrales, Paris, 1993.

[OID 92] OIDA Y., *L'acteur flottant*, Actes Sud, 1992.

[OID 98] OIDA Y. , *L'acteur invisible*, Actes Sud, (1ère édition anglais 1997), 1998.

[ODI 90] ODIN R. , *Cinéma et production de sens,* Armand Colin, Paris, 1990.

[OUA 92] OUAKNIN M.A. , *Lire aux éclats. Eloge de la caresse*, Points Essais n°278, Éditions du Seuil, 3ème édition, 1992 (Éditions Lieu commun, Paris, 1990).

[PAC 04] PACHERIE E. , *Les consciences,* http://pourlascience.com/index.php?ids=UwMUewHpkWgrnOufizFC&Menu=Pls&Action=3&idn3=3146# Page consultée le 10/06/2004.

[PAG 65] PAGES M. , *L'Orientation non-directive, en psychothéraphie et dans les sciences humaines*, thèse présentée en 1965, Éditions Dunod, 1965.

[PAG 79] PAGES M. , DE GAULEJAC V. , BONETTI M. , DESCENDRE D. , *L'Emprise de l'organisation,* 1979, Éditions Desclée de Brouwer, 1998.

[PAÏ 88] PAÏNI D. , *Alain FLEISCHER, ou Le Monde regardé par les images (entretien avec Alain Fleischer par Marguerite Holveck*), Éditions Carte Segrete, 1988.

[PAS 85] PASCAUD F. , « Les journées du Conservatoire », *Télérama,* 26/06/1985.

[PAS 93] PASCAUD F. , « Daniel Mesguich : Victor Hugo, Shakespeare et moi », propos recueillis par F.Pascaud, *Télérama,* 13/01/1993.

[PAS 95] PASSEK J.L. , *Dictionnaire du cinéma. Sous la direction de*, 2 tomes. , Paris, Larousse, 1995.

[PAT 98] PATY M. , « Le vide matériel, ou la matière crée l'espace », in : GUNZIG E. et DINER S. , (édité par), *Le vide. Univers du tout et du rien*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1997 / 1-2, Editions Complexe, 1998, pages 22-44.

[PAV 96] PAVIS P. , *Dictionnaire du théâtre*, 3ème édition, Éditions Dunod, Paris, 1996, (1ère édition 1980).

[PAV 96] PAVIS, *L'Analyse des spectacles,* Éditions Nathan, Paris, 1996.

[PAV 00] PAVIS P. , *Voix et images de la scène. Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

[PIA 37] PIAGET J. , *La construction du réel chez l'enfant*, Neslé, Delachaux, 1937.

[PEL 77] PELT J-M. , *L'Homme re-naturé*, Éditions du Seuil, 1977.

[PEN 92] PENROSE R. , *l'Esprit, l'Ordinateur et les Lois de la physique*, InterEditions, Paris, 1992.

[PEY 90] PEYRET J-F. , « Note sur quelques concepts brechtiens » in *Brecht*, L'Arc, Editions Duponchelle, 1990, pages 18-23.

[PIC 97] PICON-VALLIN B., *Le film de théâtre, Études et témoignages réunis et présentés par*, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

[PIC 97] PICON-VALLIN B., « Deux arts en un ? », in : *Le film de théâtre,* Études et témoignages réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin, Collection Arts du Spectacle, CNRS Éditions, 1997.

[PIC 99] PICON-VALLIN B., « *Tentations et résistances de la scène face aux images* », in : *Du Théâtre*, n°24, printemps 1999.

[PIC 00] PICON-VALLIN B., « L'acteur a l'exercice : de quelques expériences remarquables », in : *Le training de L'acteur,* Actes Sud / CNSAD, 2000, pages 31-56.

[PIC 01] PICON-VALLIN B. (Dir.), *La scène et les images,* Les voies de la création théâtrale, volume 21, CNRS Éditions, 2001.

[PLA 04] PLASSARD D., « Film de théâtre », *Dictionnaire International des Termes Littéraires ».* Page internet http:/ditl.info/art/definition.php ?term=1839. consultée le 26/04/2004.

[POI 03] POIRIER H., « L'expérience qui a tué le temps » in : *Science et Vie*, n° 1024, janvier 2003.

[PRA 94] PRADIER J.M., « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre « Public Théâtre, Science, Imagination »*, n°120, novembre-décembre 1994.

[PRA 97] PRADIER J.M., *La scène et la fabrique des corps. Ethnologie du spectacle vivant en occident (Ve siècle av.J.C.-XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

[PRA 99] PRADIER J.M., « La perception ethnoscénologique », propos recueillis par BERTELLI F., in : *Les Périphériques vous parlent,* n°12, été 1999, pages 26-35.

[PRE 95] PREDAL R., « La communication audiovisuelle », in : [BEN 95], BENOIT D. et collaborateurs, *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995.

[PRE 99] PREDAL R., textes présentés par, *Le théâtre à l'écran*, CinémaAction, n° 93, Éditions Corlet-Télérama, 4ème trimestre 1999.

[PRI 96] PRIGOGINE I., *La fin des certitudes,* Éditions Odile Jacob, Paris, 1996.

[PRO 03] PROUST J., *Les animaux pensent-ils ?,* Bayard, Paris, 2003.

[REG 91] REGY C., *Espaces perdus*, Éditions Plon, Lonrai, 1991.

[REY 80] REY A. , « Le théâtre. Qu'est-ce que c'est ? », in : *Le théâtre,* sous la direction de Couty D. , Rey A. , Bordas, Paris, 1980.

[RIE 99] RIEUSSET-LEMARIE I. , *La société des clones à l'ère de la reproduction multimédia,* Éditions Actes Sud, 1999.

[ROG 66] ROGERS C. , *Le développement de la personne,* Éditions Dunod, Paris, 1966.

[ROU 91] ROUX R. , *Le théâtre Arena (São Paulo 1953-1977). Du « théâtre en rond » au « théâtre populaire »,* Éditions Université de Provence, 1991.

[ROY 89] ROY J. , *Citizen Kane,* Nathan, collection Synopsis, 1989.

[RUI 83] RUIZ R. , « Théâtre filmé, Raoul Ruiz parle de Bérénice », *Théâtre public,* n° 52-53, juillet-oct. 1983, pages 58-62.

[RYN 85] RYNGAERT J.P. , *Jouer, représenter,* Editions Cedic, Paris, 1985.

[SAI 94] SAINCY S. , *Le théâtre à la télévision,* INA, service des études, Bry-sur-Marne, avril 1994.

[SCH 97] SCHECHNER R. , « Le Théâtre à un tournant », in : *Le Courrier de l'Unesco,* Paris, novembre 1997.

[SEG 90] SEGAL L. , *Le rêve de la réalité, Heinz von Foerster et le constructivisme,* Éditions du Seuil, 1990.

[SHA 03] SHAM'S, *L'acteur entre réel et imaginaire,* Editions l'Harmattan, 2003.

[SIM 80] SIMON J.P. , « Analogie », par Jean-Paul SIMON, in : *Lectures du film,* par Jean COLLET, Michel MARIE, Daniel PERCHERON, Jean-Paul SIMON, Marc VERNET, Éditions Albatros, Paris, 1980.

[SPI 88] SPINOZA B. , *L'Ethique,* Éditions du Seuil, Paris, 1988.

[STA 79] STANISLAVSKI C. , *La Formation de l'acteur,* Éditions P.B. Payot n°45, 1979.

[STE 92] STEINER G. , « entretien avec », in : DROIT R.P. , *La compagnie des contemporains. Rencontre avec des penseurs d'aujourd'hui,* Editions Odile Jacob, Paris, 1992.

[STI 93] STINTZY B. *« La Télévision interdite de scène,* Quaderni n°4, 1988 », *Théâtre et télévision,* Dossiers de l'audiovisuel N°49, INA / La documentation Française, mai-juin 1993.

[STO 86] STORK H. , *Enfances Indiennes,* Paris, Le Centurion, 1986.

[TAR 89] TARKOVSKI A. , *Le Temps scellé,* Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989 (1ère édition en langue anglaise parue en 1986 sous le titre *Sculting in time,* Éditions The Bodley Head).

[THI 94] THIBAUDAT J.P., « Le mot théâtrothèque est à inventer et à illustrer en français », *Libération*, 02/11/1994.

[THO 86] THOM R., « Qu'est-ce que la science » in : *Approches du réel*, Editions le Mail, 1986.

[TOD 65] TODOROV, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

[UBE 81] UBERSFELD A., *L'école du spectateur. (Lire le théâtre 2)*, Éditions sociales, Paris, 1981.

[UEX 65] UEXKÜLL.J., *Mondes animaux et monde humain*, Éditions Gonthier, 1965 (1ère édition 1909).

[VAN 79] VANOYE F., *Récit écrit-récit filmique*, Éditions Cedic, 1979.

[VAN 92] VANOYE F., GOLIOT-LETE A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.

[VAR 93] VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.

[VAR 95] VARELA F, « Les mystères du cerveau », in : *Qu'est-ce qu'on ne sait pas ?*, les rencontres philosophiques de l'Unesco, textes présentés et établis par A. SUREAU, Éditions Gallimard/Unesco, 1995.

[VAR 98] VARELA F., « Entretien avec », propos recueillis par H. KEMPF, *La Recherche*, n°308, avril 1998.

[VAR 04] VARELA F., *Quel savoir pour l'éthique ?*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, Editori Laterza, Bari, 1992 ; première traduction française 1996.

[VER 80] VERNET M., *« Codes non spécifiques »*, in : *Lectures du film*, Éditions Albatros, Paris, 1980.

[VER 88a] VERNET M., *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Collection Essais, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, Paris, 1988.

[VER 88b] *L'Infilmable*, Vertigo (revue), n°3, 1988.

[VIE 03] VIÉVILLE N., *Écrire pour l'écran. Vers un outil d'assistance à l'écriture multimédia*, Thèse de Doctorat, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, Valenciennes, 12 décembre 2003.

[VIN 98] VINAVER M., *Ecrits sur le théâtre I et II*, Editions de l'Arche, Paris, 1998.

[VIN 02] VINAVER M., *« Ecrits sur le quotidien »* in : *Théâtres*, mai-juin 2002.

[VIR 89] VIRILIO P., *Esthétique de la disparition,* Éditions Galilée, 1989 (première édition Balland 1980).

[VIT 94] VITEZ A., *Ecrits sur le théâtre I. L'École,* P.O.L., Paris, 1994.

[WAT 72] WATZLAWICK P., BEAVIN J.H., JACKSON D., *Une logique de la communication,* Paris, Éditions du Seuil, 1972.

[WAT 78] WATZLAWICK P., *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication,* Éditions du Seuil, 1978 (titre anglais : *How real is real ?,* 1ère édition Random House, New York, Toronto, 1976).

[WEN 92] WENDERS W., *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens,* Éditions de l'Arche, Paris, 1992.

[WIN 81] WINKIN Y., *La nouvelle communication,* Éditions du Seuil, Paris, 1981, 2000.

[WOL 97] WOLTON D., *Penser la communication,* Éditions Flammarion, 1997.

[ZEA 85] ZEAMI, *La Tradition secrète du théâtre Nô*; suivi de *Une journée de Nô,* Editions Gallimard, «Connaissance de l'Orient», n° 3, Paris, 1960, 1985.

Index des illustrations

Illustration 1 : Schéma du couplage du cerveau tri-unitaire avec l'environnement selon Henri LABORIT....68

Illustration 2 : Schéma de la structuration cognitive bipolaire d'un organisme humain selon Henri LABORIT....73

Illustration 3 : Pyramide sémiotique des signes....92

Illustration 4 : Nadine NORTIER et Robert BRESSON sur le tournage de « Mouchette » (1966) 103

Illustration 5 : Photo du spectacle « L'Histoire du soldat » de PASOLINI, accueilli à (La Métaphore) en 1996 dans une mise en scène de Giorgio BARBERIO CORSETTI, Gigi DALL'AGLIO et Mario MARTONE....134

Illustration 6 : Yoshi OÏDA dans « L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau », spectacle de Peter BROOK d'après l'ouvrage du neurologue Olivier SACKS....168

Illustration 7 : Facade du Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord/Pas-de-Calais (Noël 1993) 180

Illustration 8 : Juin 1993, conversation conviviale après l'un des multiples débats filmés par le pôle vidéo de (La Métaphore). De gauche à droite : Pascal BOUCHEZ, Edgar MORIN et Philippe BOBOLA (physicien)....181

Illustration 9 : L'équipe de tournage de la multicaptation de « Flandrin, acteur » de Pierre DEBAUCHE au printemps 1993 au Théâtre de l'Idéal à Tourcoing. De gauche à droite : Pascal BOUCHEZ (réal), Olivier DARQUES (stagiaire son), David PERONE (stagiaire cadre), Christophe KORRENY (stagiaire cadre), Christophe SAUVET (script)....184

Illustration 10 : Emplacement de trois caméras dans une configuration d'enregistrement usuelle dans la grande la salle du Théâtre National de Lille....246

Illustration 11 : Vision de fond de salle (caméra 2) de « L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais) » d'Hélène CIXOUS, mise en scène de Daniel MESGUICH, juin 1994....247

Illustration 12 : Affiche « spectrale » de « La Seconde Surprise de l'Amour » (reprise de 1997).. 257

Illustration 13 : Première prise de contact comme spectateur avec « Mithridate » et ses acteurs : S. LE BIHAN, S. MESGUICH, S. EINE, C. MATHIEU, O. DAUTREY, E. GENOVESE et G. GALLIENNE.....273

Illustration 14 : « Être ou non. Être est la question » (Christophe MALTOT dans le rôle de Hamlet, 1996-1997).....278

Illustration 15 : De gauche à droite, Claude HUSSON, Daniel MESGUICH, Pascal BOUCHEZ. 280

Illustration 16 : Laurent NATRELLA dans « L'Histoire (que l'on ne connaîtra jamais) ».....294

Illustration 17 : photo d'après-tournage d'une partie de l'équipe de la recréation de « La Seconde Surprise de l'Amour » (de gauche à droite : C. HYNH, F. CUIF, S. GUITÉ, F. FLOURET, C. FOURNIER, Y. LEGALL, P. BOUCHEZ, O. COHEN, L. MOUCHEL, D. MESGUICH)..... 319

Illustration 18 : Quelques positions successives de la caméra dans le second découpage d'urgence.....325

Illustration 19 : Dessin préparatoire d'Édouard LAUG à la construction du décor de « Marie Tudor » (1991).....331

Illustration 20 : Répétitions théâtrales et audiovisuelles de la recréation par Robert MAZOYER 334

Illustration 21 : Construction du décor épuré d' « Ann Boleyn » . Fixation des miroirs sans tain. 342

Illustration 22 : Une grande complicité empathique entre Henri VIII et Ann BOLEYN.....345

Illustration 23 : Image de jeu issue du flux du spectacle.....350

Illustration 24 : Le « décor mental » de Bérénice (acte IV scène 5).....369

Illustration 25 : Didier KERSTEN et « l'épatante » costumière et chef de l'atelier des costumes de (La Métaphore), Dominique LOUIS.....376

Illustration 26 : Cas N°1.....401

Illustration 27 : Cas N°2.....402

Illustration 28 : Photo du spectacle « Folie ordinaire d'une fille de Cham » (de gauche à droite : Sylvie LAPORTE et Jenny ALPHA).....410

Illustration 29 : Une relation de confiance et un respect mutuel (de gauche à droite : Sylvie LAPORTE, Pascal BOUCHEZ, Jenny ALPHA).....412

Illustration 30 : « Titus Andronicus » à l'affiche.....422

Illustration 31 : Un extrait de presse représentatif de l'atmosphère du spectacle.....423

Illustration 32 :Croquis préparatoire à la construction du décor de Louis BERCUT.....425

Illustration 33 : Les emplacements caméras pour chacun des trois découpages.....430

Illustration 34 : Feuille de script : transcrit les prévisions de découpage en fonction des événements scéniques (texte, mouvements, effets sonores, etc.).....431

Illustration 35 : prise de vue du plancher-bibliothèque de « Titus Andronicus » (de gauche à droite : Guy-Pierre COULEAU, Christian BLANC, Michel BAUMANN) 433

Illustration 36 : Une des nombreuses figures symétriques (photo de spectacle).....443

Illustration 37 : Image du spectacle « Flandrin Acteur » (Bernard FREYD joue Flandrin qui joue le Roi Lear).....450

Illustration 38 : Première de « Flandrin acteur » en mars 1993 (de gauche à droite : Pierre DEBAUCHE, Cyril ROBICHEZ, Daniel MESGUICH).....451

Illustration 39 : Photographie du spectacle « Boulevard du boulevard ».....453

Index des tableaux

Tableau 1 : Panorama succinct des principaux indices catégoriels pour le document.....88

Tableau 2 : Comparaison de la mise en jeu des sens physiques dans quelques activités humaines de contact.....122

Tableau 3 : Composantes du processus de transmission/réception/interprétation d'un message.... 133

Tableau 4 : Comparaison processus théâtral - processus audiovisuel.....136

Tableau 5 : transposition des codes théâtraux dans un dispositif de captation classique (sur une échelle de – à ++++).....202

Tableau 6 : Utilisateurs et fonctions principales d'une trace primaire de spectacle vivant.....225

Tableau 7 : Tableau comparatif succinct des caractéristiques propres à l'enregistrement de traces primaires, secondaires, et tertiaires.....398

Tableau 8 : Paramètres temporels de fabrication du document selon quatre dispositifs d'enregistrement du spectacle vivant.....408

Tableau 9 : Paramètres budgétaires comparés de fabrication du document selon quatre dispositifs d'enregistrement du spectacle vivant (sur une grille de 0 à 5).....409

Tableau 10 : Principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace primaire (captation audiovisuelle sans découpage préalable) envers l'autopoïèse théâtrale.....466

Tableau 11 : Principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace tertiaire (recréation audiovisuelle hors simulation de captation) envers la fiction scénique théâtrale.....467

Tableau 12 : Tableau des principaux critères pertinents entrant dans la composition de la fidélité d'une trace secondaire (multicaptation documentaire à méta-découpage) envers l'autopoïèse théâtrale.....468

Tableau 13 : Tableau récapitulatif des atouts et des limites des principaux dispositifs d'enregistrements dans le processus de construction de la fidélité d'une trace de théâtre.....470

Filmer le théâtre. Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

RÉSUMÉ

À l'heure où la multiplication et la démocratisation des technologies ne font qu'accroître la demande de contenus et de programmes, filmer le spectacle vivant de manière convaincante et fidèle devient un enjeu majeur d'une mémoire théâtrale re-créatrice. Pourtant, ce besoin ne rencontre encore aujourd'hui que des réponses généralement peu satisfaisantes à divers titres. Il se heurte à des difficultés de transposition d'un environnement médiatique à un autre, qui ne peuvent être résolues qu'à travers la recherche de nouvelles écritures filmiques contextualisées. Celles-ci doivent impérativement tenir compte de la spécificité théâtrale comme co-présence biologique de deux groupes d'humains. À rebours des solutions courantes (captation ou re-création) est proposée ici une solution originale de multicaptation documentaire, fondée sur un dispositif d'enregistrements multiples et différenciés en conditions réelles de représentation publique, et permettant d'élaborer une super-représentation virtuelle associant les meilleurs moments de jeu de chaque soirée.

MOTS-CLÉS : document, traces, fidélité, nouvelles écritures, multicaptation, réalisation, mémoire, processus théâtral, audiovisuel, spectacle vivant, émotion, cognition, enaction, temps, présence, interaction, représentation, co-production, qualité, conduite de projet.

Filming a play. How can an audiovisual document be true to a live show?

ABSTRACT

With the present multiplication and democratization of technology comes a heightened demand for content and programs, such as filming a live show in a convincing and faithful way has become a major issue in recreative theatrical memory. Yet, today, this need is met with unsatisfactory answers for various reasons. One stumbling block, among others, is the difficulty of transposing the environment of a particular media to another. This can only be resolved by quest into new forms of contextualised film writings. These elements must imperatively take into consideration the particularities of the biological co-presence of two groups of humans. Contrary to current solutions (capture or re-creation), we propose here a novel alternative to documentary multicaptation based on a framework of multiple and various public recordings that allows the assembling of the best moments of every day into a virtual super-performance.

KEYWORDS: documents, traces, faithful, new writings, multicaptation, filming manners, memory, theatrical process, audiovisual, live, performance, temporality, presence, cognition, emotion, enaction, interaction, représentation, co-production, quality, production evolution.

Discipline : Sciences de l'Information et de la Communication

---

dream AUDIOVISUEL&MULTIMÉDIA

...on et de la Communication
...ut Cambrésis

Bibliothèque Universitaire de Valenciennes
00900178

2004 VALE 0025
2/2

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis
Laboratoire des Sciences de la Communication

Filmer le théâtre

Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

DOCUMENTS ANNEXES

Pascal BOUCHEZ

Année 2004

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis
Laboratoire des Sciences de la Communication

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE VALENCIENNES

Filmer le théâtre

Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant

DOCUMENTS ANNEXES

Pascal BOUCHEZ

Année 2004

SOMMAIRE GENERAL DES ANNEXES

Annexe 1 : Listing de la vidéothèque de l'association *Image & métaphores*

Annexe 2 : Listing audiovisuel exhaustif du pôle vidéo de (La Métaphore)

Annexe 3 : Sélection d'articles de presse sur le pôle vidéo

Annexe 4 : (LA METAPHORE) et *Image & métaphores*

Annexe 5 : *Bérénice* : cédérom et cassettes pédagogiques

Annexe 6 : Partenariat avec le Conseil Général du Nord et recherche de financements et de diffuseurs

Annexe 7 : Equipement technique du pôle vidéo de (La Métaphore)

Annexe 8 : Sélection d'articles de presse sur quelques spectacles mis en scène par Daniel Mesguich, filmés par le pôle vidéo de (La Métaphore)

Annexe 9 : Une réponse à certains présupposés philosophiques de l'univers théâtral de D. Mesguich

SOMMAIRE DÉTAILLÉ DES ANNEXES

Annexe 1 : Listing de la vidéothèque de l'association *Image & métaphores (saisons 1991 - 1998)*

Annexe 2 : Listing audiovisuel exhaustif du pôle vidéo de (La Métaphore) *(inventaire de juin 1998)*

Annexe 3 : Sélection d'articles de presse sur le pôle vidéo *(1993 - 1996)*

Annexe 4 : (LA METAPHORE) et *Image & métaphores*

- Extrait des statuts de la S.A.R.L. (La Métaphore)
- Décision d'affectation ministérielle du 3ème objecteur de conscience Fabien Ribéry à (La Métaphore)
- Plan de coupe du théâtre Roger Salengro
- Note initiale de présentation des *Minutes audiovisuelles du théâtre*
- Bilan artistique 1996 de l'association *Image & métaphores*
- Formulaire d'information pour l'adhésion à l'association
- Récapitulatif des tâches effectuées au sein du pôle vidéo par le premier objecteur de conscience Sébastien Ledentu
- Photo des 3 co-scénaristes de *La Leçon de théâtre n°2*

Annexe 5 : *Bérénice* : cédérom et cassettes pédagogiques

- Dossier de presse du cédérom *Bérénice, acte IV scène 5* (réalisé par Claude Husson - et René Puyhaubert pour le logiciel E.K.Process)
- Sélection d'articles de presse
- Copie des deux livrets d'accompagnement pédagogique des cassettes réalisées à partir des répétitions filmées de *Bérénice.*

Annexe 6 : Partenariat avec le Conseil Général du Nord et recherche de financements et de diffuseurs

- Notification de subventions 1992 - 1996
- Lettre du Ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy
- Lettre du Directeur du Service Audiovisuel du CNED Christian Depay
- Echange de courrier avec Arte
- Lettre du Directeur de France-Télévision Jean-Pierre Elkabbach

Annexe 7 : Equipement technique du pôle vidéo de (La Métaphore)

- Etudes préliminaires au plan d'équipement initial
- Facture du 16 juillet 1992 de la Société Daulmerie
- Inventaire du 11 septembre 1998 du matériel vidéo enregistré en comptabilité
- Micros Schoeps
- Mélangeur régie JVC KM-1600
- Régie son numérique Yamaha ProMix One
- Enregistreur et banc de montage Bétacam SP Sony PV 2600 P / 2800 P
- Caméra Sony DXC-327 et voie de técommande
- Caméras JVC KY-17 E et voies de télécommande RM-P200E
- Pieds vidéo Sachtler vidéo 14 et Libec 50

Annexe 8 : Sélection d'articles de presse sur quelques spectacles mis en scène par Daniel Mesguich, filmés par le pôle vidéo de (La Métaphore)

- *Marie Tudor* de Victor Hogo
- *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux
- *Folie ordinaire d'une fille de Cham* de J.A. Laou
- *Boulevard du boulevard* de Gaston Portail (création collective)
- *Titus Andronicus* de William Shakespeare
- *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski
- *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)* de Hélène Cixous
- *Bérénice* de Jean Racine
- *Hamlet* de William Shakespeare

Annexe 9 : Une réponse à certains présupposés philosophiques de l'univers théâtral de D. Mesguich (*Folie Ordinaire d'une fille de Cham, Ann Boleyn, Le désespoir tout blanc...*)

Annexe 1

Listing de la vidéothèque de l'association *Image & métaphores*

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —
Titre des documents audiovisuels disponibles au 30 juin 1998 :

Rubriques	Titre des documents
	1) SAISON 1991/ 1992
a) Débats:	
1)	L'irreprésentable ? Le secret, la nuit, le forclos. (Jacques Derrida, Alain Lhomme...)
2)	L'Exhibition des mots : Une idée (politique) du théâtre. (Mathieu Benezet...)
3)	Ecrire aujourd'hui... (Henri de Camaret, Michel Vittoz...)
4)	Présentation publique de la Saison inaugurale 1991/92 (D. Mesguich, A. Guittier).
b) Théâtre en voix:	
5)	Trace (Michel Vittoz) avec Serge Valetti, Philippe Noël, Daniel Mesguich...
6)	On ne part pas, on ne revient pas (Hélène Cixous) avec Nicole Garcia, Daniel Mesguich.
7)	L'Heure du thé chez les Pendlebury (A-D Weill) avec Gisèle Casadesus, J-D Barbin...
8)	La Fin du rêve du roi Narmer (Julius Amedée Laou) avec Jenny Alpha, Cyril Robichez...
9)	Calchas (H. de Camaret) d'après Tchékhov avec Dominique Sarrazin, Luce Mouchel
10)	Flandrin (Pierre Debauche) avec Liliane Nataf, Pierre Debauche, Françoise Danell...
c) Témoins des spectacles :	
11)	Agamemmnon d'Eschyle (Paul Claudel), mis en scène par Xavier Maurel.
12)	Candide (Voltaire), mis en scène par Claire Dancoisne.
13)	Doublage (Michel Vittoz), mis en scène par Philippe Noël
14)	Andromaque (Jean Racine), mis en scène par Daniel Mesguich.
15)	Ivanov (Anton Tchékhov), mis en scène par Eric Lacascade.
d) Vidéo-Films:	
16)	Marie Tudor (Victor Hugo), m.e.s. D. Mesguich, réalisation R. Mazoyer (FR3)
17)	La Seconde surprise de l'amour (Marivaux), m.e.s. D. Mesguich, réal. P. Bouchez.
18)	Folie ordinaire d'une fille de Cham (J. A. Laou), m.e.s. D.Mesguich, réal. P.Bouchez (C9 Télévision).
19)	Boulevard du Boulevard (Gaston Portail), m.e.s. D. Mesguich, réal. P. Cassavilas (FR3).
20)	Minutes audiovisuelles du théâtre 1 : La Seconde Surprise de l'Amour (Marivaux) - 52 min
21)	Minutes audiovisuelles du théâtre 2 : Andromaque (Racine) - 30 min
22)	Rétrospective de la Saison 1991/92 - 40 min

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

II) SAISON 1992/ 1993.	
a) Débats :	
23)	Conférence de presse à propos des spectacles Mémoires d'un fou, Madame de Sade...
24)	autour de Soutine (Clarisse Nicoïdski) en collaboration avec le Furet du Nord.
25)	autour de l'impératrice Elisabeth d'Autriche dite Sissi (conférence de Catherine Clément).
26)	Titus Andronicus de Shakespeare, entretien avec Daniel Mesguich et Yannick Mancel.
27)	Flandrin (Pierre Debauche), entretien avec Daniel Mesguich et Yannick Mancel.
28)	autour de Titus Andronicus et de Shakespeare avec D. Mesguich, J-M. Déprats, B. Sichère.
b) Théâtre en voix:	
29)	Soutine (Clarisse Nicoïdski) par Daniel Mesguich.
30)	Le Monologue d'Adramélech (Valère Novarina) par Dominique Parent.
31)	Bleus, Blancs, Rouges ou les libertins (Roger Planchon) lu par l'auteur.
c) Témoins des spectacles :	
32)	Mémoire d'un fou (G. Flaubert), mis en scène par Philippe Noël
33)	Madame de Sade (Yukio Mishima), mis en scène par Philippe Macaigne.
34)	Léonce et Léa (Georg Büchner), mis en scène par Philippe Van Kessel.
35)	Le Roi Lear (W. Sakespeare), mis en scène par V. Dhélin et O. Menu.
36)	Senso (Camillo Boïto), mis en scène par Dominique Surmais
37)	Domaine Ventre (Serge Valetti), mis en scène par Jacques Nichet
38)	Les Filles du Néant (Catherine Mariette), mis en scène par Maurice Attias.
39)	Un Chapeau de paille en Italie (E. Labiche), mis en scène par Georges Lavaudant.
40)	La Dame aux Camélias (Alexandre Dumas), mis en scène par Xavier Maurel.
41)	En attendant Godot (Samuel Beckett), mis en scène par G. Defacques et A. d'Haeyer.
d) Vidéo-Films :	
42)	Catherine Berriane Chante (Chansons), mis en scène par Daniel Mesguich.
43)	Titus Andronicus (W. Shakespeare), m.e.s. Daniel Mesguich, réal. Pascal Bouchez.
44)	Flandrin (Pierre Debauche), m.e.s. Daniel Mesguich, réal. Pascal Bouchez.
45)	Rétrospective de la Saison 1992/93 - 30 min.

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

III) SAISON 1993/ 1994	
a) Débats :	
46)	Lettres d'Afrique (Sony Labou Tansi) avec Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma...
47)	Entretien sur Ann Boleyn (Clarisse Nicoïdski) avec C. Deshoulières et D. Mesguich
48)	De Vilar à Vitez...Conférence de Jack Ralite.
49)	. Pasolini : Images et Paroles, avec Michèle Fabien, Jean-Marc Musial, Y. Mancel...
50)	Etre en prison... avec F. Gérard, F. Delrue, V. Fiévet, G. Villeminey...
51)	Débat avec Edgar Morin autour de son livre, Terre Patrie (avec la FNAC).
52)	L'Etrange marche du Temps... avec Hélène Cixous et Jacques Derrida
b) Théâtre en voix :	
53)	Lettres d'Afrique (Sony Labou Tansi) par Daniel Mesguich.
54)	Le Fou d'Elsa (Louis Aragon) par Daniel Mesguich.
c) Témoins des spectacles :	
55)	La Cerisaie (A. Tchékhov), mis en scène par Vincent Dhélin et Olivier Menu.
56)	Le Belvédère (Odon Von Horvath), mis en scène par Agathe Alexis
57)	Le Prince travesti ou l'illustre aventurier (Marivaux), mis en scène par P. Macaigne.
58)	La Fille bien gardée (Eugène Labiche), mis en scène par Michel Raskine.
59)	Orgie (Pier Paolo Pasolini), Mis en scène par Jean-Marc Musial.
60)	The Island (A. Fugard, J. Kani, W. Ntshona), mis en scène par Françoise Delrue.
c) Témoins des spectacles :	
61)	Le Cercle de craie Caucasien (B. Brecht), mis en scène par D. Conti et V. Goethals
62)	Les petits Poissons (Clarisse Lispector), mis en scène par Daniel Mesguich au Grand Bleu.
63)	Le Bal Masqué (Verdi), mis en scène par Daniel Mesguich à l'Opéra de Lille
64)	L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais) d'Hélène Cixous, mis en scène par Daniel Mesguich.
d) Vidéo-Films :	
65)	Ann Boleyn (Clarisse Nicoïdski), m.e.s. Daniel Mesguich, réal. P. Bouchez.
66)	Rétrospective de la Saison 1993/94- 25 min
67)	Clip-spectacles de (La Métaphore) 1991/94 - 6 min, réal. C. Sauvet

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

IV) SAISON 1994/ 1995

a) Débats :

68)	Présentation de la Saison 94/95, animée par Antoine Spire (de France-Culture).
69)	Ann Boleyn (Clarisse Nicoïdski), avec S.Ouvrier, M.Baumann, C.Nicoïdski, D.Mesguich, P. Bouchez...
70)	Réunion avec les professeurs (Répétitions publiques de Bérénice) en Septembre 1994
71)	Le Théâtre et la Langue... avec Michel Deguy, Henry Meschonnick, Daniel Mesguich.
72)	A quoi les intellectuels algériens résistent-ils ? (rencontre animée par A. Spire de France Culture)
73)	Entretien sur Bérénice (Racine) avec Daniel Mesguich et Pascal Bouchez
74)	Rencontre avec les professeurs (Bilan sur l'expérience des répétitions publiques de Bérénice)
75)	Rencontre avec les individuels (Bilan sur l'expérience des Répétitions Publiques de Bérénice).

b) Théâtre en voix:

76)	Lectures par D. Mesguich de textes contemporains à l'occasion de la journée mondiale du SIDA
77)	Extraits de l'oeuvre d'Elie Wiesel (prix Nobel de la Paix) lus par Daniel Mesguich, en présence de l'auteur.
78)	Nocky Djedanoum lu par Cyril Robichez.
79)	Baudelaire lu par Daniel Mesguich.
80)	Borges lu par Daniel Mesguich.
81)	Grands textes politiques lus par Pierre Debauche.

c) Témoins des spectacles :

82)	Roméo et Juliette (William Sakespeare), mis en scène par Fouad Awad et Eran Daniel
83)	Rictus (Jehan Rictus), mis en scène et adapté par Michel Baumann
84)	Le Dernier Templier (Fabien Roy), mis en scène par François Bourcier
85)	Marylin de Gilles Defacques
86)	Mines de rien (Rachid Boudjedra), mis en scène par l'auteur
87)	Je ne suis pas Frankenstein (Mary Shelley), mis en scène par Philippe Faure.
88)	Henry VI (William Shakespeare), mis en scène par Stuart Seide.
89)	Antigone (Bertolt Brecht), mis en scène par Gérard Gélas
90)	La Révolte (Auguste Villiers de L'Isle Adam), mis en scène par A. Alexis et A. Barsacq.
91).	Les Exclus d'après Elfriede Jelinek (Joël Jouanneau), mis en scène Stéphanie Loïk
92)	Le Misanthrope (Molière), mis en scène Valérie Fievet
93)	Wax (Lavinia Murray), mis en scène par Anna Furse. Spectacle en Anglais

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

94)	Qui veut noyer son chien ? Mise en scène et conception Muriel Mayette
95)	Ruy Blas (Victor Hugo), mis en scène par Pierre Debauche.
96)	La Fausse Suivante (Marivaux), mis en scène par Pierre Debauche.
97)	La Mouette (Anton Tchékhov), mis en scène par Pierre Debauche.
98)	Soirée-Cabaret (Cuarteto Cedron et Nini Crépon)
d) Vidéo-Films :	
99)	Bérénice (Jean Racine), m.e.s. Daniel Mesguich, réal. Pascal Bouchez (avec le CRRAV).
100)	Leçon de théâtre : Bérénice Acte IV, scène 5 par D. Mesguich, réal. P. Bouchez.
101)	Bande-annonce Daniel Mesguich tournées nationales Ann Boleyn (Nicoïdski) et Bérénice (Racine).
102)	Les Journées du Conservatoire (Paris), Classe de D. Mesguich—5X26 min (avec le CNSAD et C9).
103)	A propos du spectacle Le Dernier Templier, avec le metteur en scène et les comédiens.
e) Rencontres :	
104)	A propos de Bérénice en présence du metteur en scène et des comédiens.
105)	A propos de Mines de rien, avec le m. en s. et la cnie de la Météorite du Capitaine
106)	A propos de Je ne suis pas Frankenstein, avec le m. en s. et les comédiens.
107)	A propos de Henry VI, avec le m. en s., Stuart Seide, et les comédiens.
108)	A propos de Antigone avec Gérard Gélas et les comédiens.
109)	A propos de La Révolte avec Agathe Alexis et les comédiens.
110)	A propos des Exclus avec Stéphanie Loïk et les comédiens
111)	A propos du Misanthrope avec Valérie Fievet et les comédiens.
112)	A propos de Qui veut noyer son chien ? avec M. Mayette et les comédiens.
113)	avec le m. en s. P. Debauche et sa troupe (Ruy Blas, La Mouette, La Fausse suivante...)
et en consultation spéciale...	
Témoins :	
114)	des répétitions de Folie ordinaire d'une Fille de Cham (J. A. Laou), m.e.s. D. Mesguich.
115)	des répétitions de Boulevard du Boulevard (G. Portail), m.e.s. D. Mesguich.
116)	des répétitions de Marie Tudor (V. Hugo), m.e.s. Daniel Mesguich.
117)	des répétitions de L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais) de H. Cixous, m.e.s D. Mesguich
118)	de la tournée des spectacles de D. Mesguich à Créteil (en Mai/Juin 1993).

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

Intégrales :	
119)	des répétitions de Ann Boleyn (C. Nicoïdski), m.e.s. Daniel Mesguich (160 h).
120)	des répétitions de Bérénice (Racine), m.e.s. Daniel Mesguich (220 h).
CD-ROM :	
121)	Acte IV, sc. 5 de Bérénice par D.Mesguich (avec le Centre National d'Enseignement à Distance).

V) SAISON 1995/1996

a) débats :	
122)	Présentation de la saison 95/96
123)	Eugène Labiche, par Yannic Mancel
124)	Ce qui intrigue le théâtre ? avec J. Lassalle, C. Régy et A.Robbe-Grillet
125)	Existe-t-il des textes de théâtres ? par Xavier Maurel
126)	Le spectacle de la société avec F. Régnault et Christian Schiaretti
127)	Y a-t-il un théâtre pour le mythe ? avec J. Boulogne, Gabily et Schiaretti
128)	Le costume élisabéthain, par Dominique Louis
b) Théâtre en voix	
129)	Qu'il n'y a pas de problème de l'emploi, de Renaud Camus, lu par Daniel Mesguich
130)	La Grande Imprécation et Moi, Feuerbach, de Tankred Dorst, dirigée par F. Delrue
131)	Monologues d'or et noces d'argent pour 12 personnages de S.L. Tansi, dirigé par G. Garrand
132)	L'Ane de Victor Hugo, lu par Jean Gillibert
133)	Irlandes, choix de textes lus sous la direction de Christophe Piret
134)	L'Expérience hérétique, choix de textes et poèmes de P.Paolo Pasolini
135)	Tintagel d'Henri Claude Rocquet, dirigée par F. Delrue, Ezel Ezem Ezen de L. Huet, dirigée par O. Subst, choix du Comité lecture
136)	Le Sang d'encre, de Benoît Guibert, lu par les acteurs de (La Métaphore)
c) Témoins des spectacles suivis de la rencontre avec les comédiens et le metteur en scène :	
137)	La Cagnotte d'Eugène Labiche, mise en scène : Jean-Luc Lagarce : rencontre
138)	Korbes de Tankred Dorst, mise en scène : Françoise Delrue ; rencontre
139)	Sixième Solo, texte et mise en scène : Serge Valletti
140)	Oncle Vania d'Anton Tchekhov, mise en scène : Alain Bézu ; rencontre
141)	Gibiers du temps, texte et mise en scène : Didier-Georges Gabily : rencontre

IMAGE ET METAPHORES
association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél. 03 20 14 24 00

— Vidéothèque —

142)	Ulysse à l'envers, texte et mise en scène : Wladyslaw Znorko : rencontre
143)	Molly des sables de Fatima Gallaire, mise en scène : Isabelle Starkier ; rencontre
144)	Histoire du soldat de Pasolini, mise en scène : Corsetti, Dall'Aglio et Martone
145)	La Fille que j'aime, texte et mise en scène : Guillaume Hasson : rencontre
146)	Les Citrouilles d'Alain Badiou, mise en scène : Christian Schiaretti
147)	Partage de midi de Paul Claudel, mise en scène : Serge Tranvouez
148)	Hamlet de William Shakespeare, mise en scène : Daniel. Mesguich ; rencontre
149)	Dom Juan de Molière, mise en scène : Daniel Mesguich : rencontre
150)	Mithridate de Jean Racine, mise en scène : Daniel Mesguich
d) Rencontres :	
151)	A propos d'Hamlet, cours public de dramaturgie par Yannic Mancel
152)	A propos de Dom Juan, cours public de dramatugie par Y. Mancel
e) Morceaux choisis :	
153)	Le Sel de la vague, de et par Gérard Poli avec Sandy Ouvrier
154)	Je ne veux pas qu'on m'orpheline, mise en scène X.Maurel avec L.Mouchel et H. Furic
155)	La Cavale, d'après Albertine Sarrazin, mise en scène Liliane Nataf
156)	La Reine des Fous, par et avec Benoît Guibert
157)	Cet homme entre chien et loup, de et avec Laurent Rogero
158)	Deux cents grammes de mots ordinaires, de et avec A.Houdy , mise en scène D. Soulier
f) Vidéo-Films :	
159)	La vie et demie, documentaire sur Sony Labou Tanzi
160)	Leçon de théâtre n°2, Approche d'une mise en scène, réalisée par P.Bouchez

VI) SAISON 1996/1997

a) débats :	
161)	Présentation de saison 1996/1997
162)	Gœthe, dramaturge européen - rencontre en collaboration avec le Gœthe Institut Faust (extraits) par Agathe Alexis et Daniel Mesguich en collaboration avec la Comédie de Béthune
163)	Ce semblant de dissemblance - débat
164)	Carte blanche à Cyril Robichez - rencontre
165)	Hamlet ou le théâtre *en* soi - colloque
b) Théâtre en voix :	
162)	Faust (extraits) par Agathe Alexis et Daniel Mesguich en collaboration avec la Comédie de Béthune
166)	Une si longue lettre de Mariama Bâ dans le cadre de la 4ème édition de Fest'Africa

167)	Textes choisis : Amadeo Modigliani de Clarisse Nicoïdski, par Daniel Mesguich et textes retenus par le comité de lecture de (La Métaphore) La Héronnière de Catherine Zambon Parking (extraits) de Jean-Marie Vanderstraten
168)	Le fil de Christophe Bourdin dans le cadre de la journée mondiale contre le sida
169)	Textes choisis : La Messe du port de Dominique Preschez et extraits de textes retenus par le comité de lecture de (La Métaphore) : Le Miracle de György Schwajda ; Incendies d'Aglaée Solex ; La Belle étrangère de Klaus Pohl
c) Témoins des spectacles suivis de la rencontre avec les comédiens et le metteur en scène :	
170)	Les Dramuscules de Thomas Bernhard, mise en scène Dominique Surmais
171)	La Princesse de Clèves d'après le roman de Marie-Madeleine de la Fayette, adaptation Alain Zaeppfel, mise en scène et interprétation Marcel Bozonnet
172)	Le Désespoir tout blanc de Clarisse Nicoïdski, mise en scène Daniel Mesguich
173)	La Reine des fous, texte, mise en scène et interprétation Benoît Guibert
174)	Hamlet de W. Shakespeare, mise en scène Daniel Mesguich (captation janvier 1996)
175)	Dom Juan de Molière, mise en scène Daniel Mesguich (captation janvier 1996)
176)	La Cavale d'après la vie et l'œuvre d'Albertine Sarrazin, adaptation et mise en scène de Liliane Nataf
177)	Peer Gynt de Henrik Ibsen, mise en scène de Stéphane Braunschweig
178)	Œdipe à Colone de Sophocle, mise en scène de Vincent Dhelin et Olivier Menu
179)	Comment te dire de Daniel Emilfork et Frédéric Leidgens, mise en scène Frédéric Leidgens, interprétation Daniel Emilfork
180)	Le Moine d'après Matthew Gregory Lewis, adaptation et mise en scène de Xavier Maurel
181)	La Vie aventureuse de René Descartes, philosophe. Comédie musicale de Robert Angebaud, mise en scène Pierre Debauche
182)	Le Roi se meurt de Ionesco, mise en scène Pierre Debauche
d) Morceaux choisis :	
183)	Sarah Mesguich - chansons
184)	Brecht etc... chansons
185)	Chansons d'amour et de voyage - Café Littéraire
En préparation :	
	Cd-Rom Hamlet
	Leçon de théâtre n°3 : Hamlet, l'acteur et son double
VII) SAISON 1997/1998	
a) débats :	
186)	Présentation de saison 1997 / 1998
187)	Un écrivain New Yorkais à Paris - rencontre avec Jérôme Charyn
188)	Rencontre sur un plateau avec Jacques Derrida à propos d'Hamlet
b) Théâtre en voix :	
189)	Lecture de Van Eyck et les rivières - Jacques Darras
190)	Lecture dirigée par Georges M'Boussi dans le cadre de Fest'Africa
191)	L'Entretien de Monsieur Descartes avec Monsieur Pascal Le Jeune de Jean-Claude Brisville avec Jean Négroni, Daniel Mesguich
192)	Comité de lecture mise en voix par Françoise Delrue, Olivier Subts et Pascal Collin
193)	Exposition théâtrale « Je serai photographe » mise en scène Liliane Nataf

194)	Allemagne écrite (&) contemporaine en collaboration avec le Goethe Institut et la comédie de Béthune
c) Témoins des spectacles suivis de la rencontre avec les comédiens et le metteur en scène :	
195)	Dans la jungle des villes de Bertolt Brecht mise en scène Phlippe Duclos et Hubert Colas
196)	Quelques hommages à la voix de ma mère de Mathieu Bénézet mise en scène Xavier Maurel
197)	La seconde surprise de l'amour de Marivaux mise en scène Daniel Mesguich
198)	Hélène d'Euripide mide en scène Camila Saraceni
199)	Les petites heures d'Eugéne Durif mise en scène Alain Françon
200)	Histoires de france de Michel Deutsh et Georges Lavaudant mise en scène Georges Lavaudant
201)	Fin de partie de Samuel Beckett mise en scène William Mesguich
202)	Le peintre, le temps et le jardinier d' henri Cueco mise en scène Jean Claude Giraudon
203)	La vie est un songe de Pedro Calderon de la Barca mise en scène Laurent Gutmann
204)	Récit d'un inconnu d'Anton Tchekhov mise en scène Maurice Attias
205)	Germania 3 d'Heiner Müller mise en scène Jean-Louis Martinelli
206)	Le neveu de Rameau de Denis Diderot Mise en scène Guy Pierre Couleau
d) Morceaux choisis :	
207)	Concert d'ouverture de Fest'Africa avec Marc Vella et Adama Dramé
208)	Luce Mouchel - chansons
209)	Mathieu Marie - chansons
210)	Algérie en éclats mise en scène Hélène Darche
211)	Autour de « Médé(e) » texte et mise en scène Gérald Dumont
212)	Cabaret Russe de Maurice Attias
213)	Sous le soleil d'Alger mise en scène Sandrine Charlemagne
214)	Les vents du tombeau d'Arnaud Bedouet mise en scène Yveline Hamon
215)	Ateliers de pratique Théâtrale
216)	Il y aura eu une fois (La Métaphore)

Annexe 2

Listing audiovisuel exhaustif du pôle vidéo de (La Métaphore)

(La Métaphore)

avec le soutien d'Image et métaphores
subventionnée par le Conseil Général du Nord

1991 - 1998

LISTING VIDEO DE SPECTACLES

Zone GRISE : propriété THEATRE DU NORD
Zone BLANCHE : propriété MIROIR ET METAPHORES (- D. MESGUICH)

SPECTACLES PAR SAISONS

SAISON 1991/1992						
N°	TYPE	TITRE	DESCRIPTIF	AUTEUR	METTEUR EN SCENE	DATE
1	Bétacam	S. Bande-élément S. Surprise...		Mauvaux		1991
2	S-VHS	L'Exhibition des mots: Une idée (politique) du théâtre ON NE PART PAS ON NE REVIENT PAS	DEBAT THEATRE EN VOIX: LECTURE avec Nicole Garcia, D.Mesguich (1ère partie)	Mathieu Benezet... Hélène Cixous		23/11/91 24/11/91
3	S-VHS	L'irreprésentable. Le secret, la nuit, le forclos Présentation publique saison inaugurale 91/92 THEATRE EN VOIX:	DEBAT Lecture TRACE avec Serge Valetti, Philippe Noël, Daniel Mesguich...	Jacques DERRIDA Alain Lhomme...		
4 à 8	S-VHS	MARIE TUDOR	Répétitions Essais-semaine 1	Michel Vittoz		5/11août
9	S-VHS	ON NE PART PAS ON NE REVIENT PAS	THEATRE EN VOIX: LECTURE avec Nicole Garcia, D.Mesguich (2ème partie) Spectacle magie ALPHA	Hélène Cixous		24/11/91 dec91
10	S-VHS	L'HEURE DU THE CHEZ LES PENDLEBURY	THEATRE EN VOIX: LECTURE avec Gisèle Casadesus, J-D Bardin...	A-D Weill		25/12/91

		Fête des acteurs de la troupe FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM	répétitions	J.A.Laou	Daniel Mesguich	25/12/91
11	S-VHS	LA FIN DU REVE DU ROI NAMER BOULEVARD DU BOULEVARD	THEATRE EN VOIX répétitions	Julius Amédée Laou Gaston Portail	 D.Mesguich	26/01/92
12	Bétacam	AGAMEMNON D'ESCHYLE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT	Paul Claudel	Xavier Maurel	
13	Bétacam Original	AGAMEMNON D'ESCHYLE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT	Paul Claudel	Xavier Maurel	15/02/92
14	Bétacam Original	AGAMEMNON D'ESCHYLE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT	Paul Claudel	Xavier Maurel	15/02/92
15	S-VHS	AGAMEMNON D'ESCHYLE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Copie	Paul Claudel	Xavier Maurel	
16	S-VHS	CANDIDE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT	Voltaire	Claire Dancoine	18 mars
17	S-VHS	DOUBLAGES	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Témoin caméra dans les décors	Michel Vittoz	Philippe Noël	4/04/92
18	S-VHS	DOUBLAGES	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT (45) témoin spectacle	Michel Vittoz	Philippe Noël	
19	Hi 8 original	DOUBLAGES	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Jeudi 16/04 cam-1	Michel Vittoz	Philippe Noël	16/04/92
20	Hi 8 original	DOUBLAGES	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Jeudi 16/04 cam-2	Michel Vittoz	Philippe Noël	16/04/92
21	Bétacam Master	ANDROMAQUE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Jean Racine	D.Mesguich	printemps 92

22	Bétacam Master	ANDROMAQUE	Tournée CRETEIL témoin mono-caméra	Jean Racine	D.Mesguich	93
23	Bétacam Original	ANDROMAQUE	1 er soir-Plan d'ensemble (caméraentrale divergée)	Jean Racine	D.Mesguich	18/06/92
24	Bétacam Original	ANDROMAQUE	Final 1 er soir	Jean Racine	D.Mesguich	18/06/92
25	Bétacam Original	ANDROMAQUE	Plan d'ensemble 2 ème soir	Jean Racine	D.Mesguich	19/06/92
26	Bétacam Original	ANDROMAQUE	Final 2 ème soir	Jean Racine	D.Mesguich	19/06/92
27	Bétacam Original	ANDROMAQUE	Prémontage Sauvet	Jean Racine	D.Mesguich	
28	Bétacam Master	ANDROMAQUE	documentaire Minutes audiovisuelles II: doc 39', entretien 19'	Jean Racine	D.Mesguich réal : Pascal Bouchez	mars 94
29	Bétacam Dub	ANDROMAQUE	Minutes audiovisuelles	Jean Racine	D.Mesguich	mars 94
30 à 49	20 cassettes S-VHS	ANDROMAQUE	Répétitions et prémontage (en supplément sur la K7 n°32, lecture de FLANDRIN, ACTEUR de P.Debauche par D.Mesguich)	Jean Racine	D.Mesguich	
50	S-VHS	IVANOV	ACCUEIL: Captation	Anton Tchékhov	Eric Lacascade	27/05/92
51	Bétacam Dub (copie de l'U-matic)	MARIE TUDOR	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation 1 ère partie	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	92
52	Bétacam Dub	MARIE TUDOR	Captation 2 ème partie	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	
53	S-VHS	MARIE TUDOR	Copie master	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	
54 à 58	5 Hi 8 originaux	MARIE TUDOR	Tournage du tournage	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	
59	U-Matic	MARIE TUDOR	Dub master montage 1 ère partie	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	

60	U-Matic	MARIE TUDOR	Dub master montage 2 ème partie	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	
61	VHS Master	MARIE TUDOR	Fragments` (montage)	Victor Hugo	D.Mesguich, réalisation R.Mazoyer (FR3)	
62 à75	14 Cass S-VHS	MARIE TUDOR	14 cassettes sur les répétitions (en supplément sur la K7 n°63, une répétition de LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR de Marivaux par D.Mesguich)	Victor Hugo	D.Mesguich,)	
76	Bétacam Master	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Témoin TOURNEE CRETEIL + B.A (oct 96)	Marivaux	D.Mesguich	mai 93
77	Bétacam (Dub?)	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	captation hors représentation	Marivaux	D.Mesguich réal P.Bouchez	19/06/92
78	Bétacam Dub	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	Copie de sécurité	Marivaux	D.Mesguich	1992
79	Bétacam Master	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	Documentaire 52 mn Minutes audiovisuelles du théâtre n°1: La seconde surprise de l'amour	Marivaux	D.Mesguich réal P.Bouchez	
80	S-VHS Master	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	Minutes audiovisuelles du théâtre n°1: La seconde surprise de l'amour	Marivaux	D.Mesguich	
81	S-VHS dub	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	Copie de la Captation	Marivaux	D.Mesguich	1993
82à92	11 cass S-VHS	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	11 cassettes sur les répétitions	Marivaux	D.Mesguich	

			(en supplément sur les K7s n°82 et 83, répétitions de MARIE TUDOR, et sur la K7 n°92, un « ours » du docu sur Marivaux)			
93 à 120	28 K7s Bétacam petit format	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	rushs originaux de la captation	Marivaux	D.Mesguich	31/01/92
121	Bétacam Master	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM	SPECTACLE CO-PRODUIT AVEC C9 Télévision: Captation multicaméras	Julius Amédée Laou	D.Mesguich réal P.Bouchez	fév 92
122	Bétacam Dub	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM		Julius Amédée Laou	D.Mesguich	
123	S-VHS Dub	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM		Julius Amédée Laou	D.Mesguich	
124 à 127	Bétacam et U-matic Originaux	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM	rushs	Julius Amédée Laou	D.Mesguich	11-13 /02/92
128	S-VHS	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM	Représentation Plan large (P.L)	Julius Amédée Laou	D.Mesguich	7/02/92
129	Bétacam	BOULEVARD DU BOULEVARD	SPECTACLE CO-PRODUIT PAR FR3: Captation K7-1 Créteil	Gaston Portail	D.Mesguich	
130	Bétacam	BOULEVARD DU BOULEVARD	SPECTACLE CO-PRODUIT PAR FR3: Captation K7-2 Créteil	Gaston Portail	D.Mesguich	
131	Bétacam Master	BOULEVARD DU BOULEVARD	Copie FR3 1993 Lille	Gaston Portail	D.Mesguich	
132	S-VHS	BOULEVARD DU BOULEVARD	Copie FR3	Gaston Portail	D.Mesguich	
133 à 158	26 cass S-VHS	BOULEVARD DU	26 cassettes sur les	Gaston Portail	D.Mesguich	

		BOULEVARD	répétitions filmées par stagiaires (en supplément sur la K7 n°152, le débat « ECRIRE AUJOURD'HUI » du 21 3 92 ; sur la k7 n°153, une fête avec les acteurs, sur la K7 n°158, une copie du Boulevard du Boulevard de FR3)			
159	Bétacam Master	AUTOUR DE LA METAPHORE 91/92	montage « news »		réal P.Bouchez	92
160	S-VHS		Autour de la préparation de la saison 91/92			
161	Bétacam Master	RETROSPECTIVE SAISON 91/92			réal P.Bouchez	
SAISON 1992/1993						
162	S-VHS	MEMOIRES D'UN FOU	Filage (en supplément, Conférence de presse automne 92)			2/10/92
163	Bétacam Master	SOUTINE	LECTURE par D.Mesguich + DEBAT en collaboration avec le Furet du nord	Clarisse Nicoïdski		
164	Bétacam	SISSI	CONFERENCE avec Catherine Clément			
165	Bétacam	TITUS ANDRONICUS	DEBAT: entretien avec D.Mesguich et Yannick Mancel	Shakespeare		
166	Bétacam	TITUS	DEBAT/CONFERENCE	Shakespeare		28/11/92

		ANDRONICUS	autour de TITUS et de SHAKESPEARE: avec D.Mesguich, J-M Déprats, B.Sichère- 1 ère partie			
167	Bétacam	TITUS ANDRONICUS	DEBAT/CONFERENCE 2ème partie	Shakespeare		28/11/92
168	S-VHS	TITUS ANDRONICUS	copie captation multicaméras spectacle	Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
169	Bétacam	FLANDRIN	DEBAT/ENTRETIEN avec D.Mesguich et Y.Mancel	Pierre Debauche		
170	Bétacam	FLANDRIN	Prémontage du débat autour du spectacle (en complément « lettre vidéo » de D.Mesguich au Grand Bleu)			
171	S-VHS Master	LE MONOLOGUE D'ADRAMELECH	LECTURE de Dominique Parent	Valère Novarina		
172	S-VHS	BLEUS, BLANCS, ROUGES OU LES LIBERTINS	LECTURE par L'auteur	Roger Planchon		
173	Bétacam	MEMOIRES D'UN FOU	ACCUEIL:Captation	G.Flaubert	Philippe Noël	17/12/92
174	Bétacam	MEMOIRES D'UN FOU	ACCUEIL: Captation	G.Flaubert	Philippe Noël	18/12/92
175	S-VHS	MEMOIRES D'UN FOU	Copie de captation	G.Flaubert	Philippe Noël	
176	Bétacam Master	MADAME DE SADE	ACCUEIL: Captation	Yukio Mishima	Philippe Macaigne	oct 92
177	Bétacam Original	MADAME DE SADE	1er soir- 1ère partie	Yukio Mishima	Philippe Macaigne	14/10/92
178	Bétacam Original	MADAME DE SADE	1er soir- 2ème partie	Yukio Mishima	Philippe Macaigne	14/10/92
179	Bétacam Original	MADAME DE SADE	2ème soir- 1ère partie	Yukio Mishima	Philippe Macaigne	15/10/92
180	Bétacam	MADAME DE SADE	2ème soir- 2ème partie	Yukio Mishima	Philippe Macaigne	15/10/92

	Original					
181	Bétacam	LEONCE ET LEA	ACCUEIL: Captation	G.Büchner	Philippe Van Kessel	janv 93
182 à 184	3 Bétacam	LE ROI LEAR	ACCUEIL: Captation	Shakespeare		
185	S-VHS	LE ROI LEAR	copie			4 fev
186	S-VHS	LE ROI LEAR	copie			4 fev
187	Bétacam Original	SENSO	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Camillo Boïto	Dominique Surmais	
188	Bétacam	DOMAINE VENTRE	ACCUEIL: Captation	Serge Valetti	Jacques Nichet	
189	Bétacam	LES FILLES DU NEANT	ACCUEIL: Captation	Catherine Mariette	Maurice Attias	avr 93
190	S-VHS	LES FILLES DU NEANT	Dernière	Catherine Mariette	Maurice Attias	
191	Bétacam	UN CHAPEAU DE PAILLE EN ITALIE	ACCUEIL: Captation n°1	E.Labiche	G.Lavaudant	avr 93
192	Bétacam	UN CHAPEAU DE PAILLE EN ITALIE	ACCUEIL: Captation n°2	E.Labiche	G.Lavaudant	avr 93
193	Bétacam	LA DAME AUX CAMELIAS	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation n°1	A.Dumas	X.Maurel	
194	Bétacam	LA DAME AUX CAMELIAS	Captation n°2	A.Dumas	X.Maurel	
195	Bétacam	EN ATTENDANT GODOT	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation n°1	Samuel Beckett	G.Defacques et A.d'Haeyer	
196	Bétacam	EN ATTENDANT GODOT	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation n°2	Samuel Beckett	G.Defacques et A.d'Haeyer	
167	Bétacam Master	C.BERRIANE	CHANSONS		D.Mesguich réal P.Bouchez	16-17/10/92
198	Bétacam Original	C.BERRIANE	CHANSONS à la Rose des vents-soir 1		D.Mesguich	16/10/92
199	Bétacam Original	C.BERRIANE	CHANSONS à la Rose des vents-soir 2		D.Mesguich	17/10/92
200	Bétacam Master	TITUS ANDRONICUS	SPECTACLE PRODUIT:Captation n°1	W.Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	

201	Bétacam Master	TITUS ANDRONICUS	Captation n°2	W.Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
202	Bétacam	TITUS ANDR...	Dub de sécurité du master	W.Shakespeare	D.Mesguich	
203	Bétacam	TITUS ANDRONICUS	Dub mixé de sécurité	W.Shakespeare	D.Mesguich	
204	Hi-8	TITUS ANDRONICUS	Trace témoin+Démontage	W.Shakespeare	D.Mesguich	déc 92
205 à 211	7 cass S-VHS	TITUS ANDRONICUS	répétitions	W.Shakespeare	D.Mesguich	
212 à 251	40 Bétacam	TITUS ANDRONICUS	tournage répétitions et rushs de tournage de la captation	W.Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
252	Bétacam Master	FLANDRIN	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Pierre Debauche	D.Mesguich réal P.Bouchez	avr 93
253	Bétacam Dub	FLANDRIN	Copie captation	Pierre Debauche	D.Mesguich	
254 à 262	9 cass S-VHS	FLANDRIN	10 cassettes sur les répétitions, prises de vue	Pierre Debauche	D.Mesguich	mars/avril 1993
263 à 282	20 cass Bétacam	FLANDRIN	répétitions,	Pierre Debauche	D.Mesguich réal P.Bouchez	
283	Bétacam Master	RETROSPECTIVE SAISON 92/93	version 50mn		réal P.Bouchez	
SAISON 1993/1994						
284	Bétacam	LETTRES D'AFRIQUE	DEBAT: avec Sony Labou Tansi, Ahmadou Khourouma..	Sony Labou Tansi		27/11/93
285	Bétacam	ANN BOLEYN	DEBAT/ENTRETIEN avec C.Deshoulières et D.Mesguich	Clarisse Nicoïdski		8/12/93
286	Hi-8	ANN BOLEYN	DEBAT			11/12/93
287	Bétacam Master	ANN BOLEYN	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Clarisse Nicoïdski	D.Mesguich réal P.Bouchez	

288	Bétacam Dub	ANN BOLEYN	Dub de sécurité	Clarisse Nicoïdski	D.Mesguich	
289	bétacam dub	ANN BOLEYN	version SANS MUSIQUES	C.NIcoidski	D.Mesguich	
290	Bétacam	DE VILAR A VITEZ...	CONFERENCE de Jack Ralite: Captation n°1			
291	Bétacam	DE VILAR A VITEZ...	CONFERENCE de Jack Ralite: Captation n°2			
292	Bétacam	PASOLINI: IMAGES ET PAROLES	DEBAT/RENCONTRE avec Michèle Fabien, Jean Marc Musial, Y.Mancel...			
293	Bétacam Master	ETRE EN PRISON	DEBAT/EXPOSITION (les mercredis de la métaphore) avec F.Gérard, F.Delrue, V.Fiévet, G.Villeminey...			13/04/94
294	Bétacam Dub	ETRE EN PRISON	Copie			13/04/94
295	Bétacam ORIGINAL	TERRE PATRIE	DEBAT avec Edgar Morin autour de son livre (avec la FNAC)			18/06/93
296	Bétacam MASTER	TERRE PATRIE	MONTAGE			
297	Bétacam	L'ETRANGE MARCHE DU TEMPS	DEBAT avec Hélène Cixous, Jacques Derrida, D.Mesguich. K7-1			12/06/95
298	Bétacam	L'ETRANGE MARCHE DU TEMPS	K7-2			12/06/95
299	Bétacam	L'ETRANGE MARCHE DU TEMPS	DEBAT			
300	Bétacam Original	LE FOU D'ELSA	LECTURE par D.Mesguich	Louis Aragon		12/03/94
301	Bétacam	LA CERISAIE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation K7-1	A.Tchékhov	Vincent Dhélin et Olivier Menu	
302	Bétacam	LA CERISAIE	Captation K7-2	A.Tchékhov	Vincent Dhélin et Olivier Menu	
303	S-VHS	LA CERISAIE		A.Tchékhov	Vincent Dhélin et Olivier	

					Menu	
304	Bétacam	LE BELVEDERE	ACCUEIL: Captation	Odon Von Horvath	Agathe Alexis	24/11/93
305	Bétacam	LE PRINCE TRAVESTI OU L'ILLUSTRE AVENTURIER	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation (1h50')	Marivaux	P.Macaigne	19/02/94
306	Bétacam	LA FILLE BIEN GARDEE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation (1h30')	Eugène Labiche	Michel Raskine	25/05/94
307	Bétacam	THE ISLAND	ACCUEIL: Captation	A.Fugard, J.Kani, W.Ntshona	Françoise Delrue	avr 94
308	Bétacam	LE CERCLE DE CRAIE CAUCASIEN	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation n°1	B.Brecht	D.Conti et V.Goethals	
309	Bétacam	LE CERCLE DE CRAIE CAUCASIEN	Captation n°2	B.Brecht	D.Conti et V.Goethals	mai 94
310	Bétacam Master	LES PETITS POISSONS	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation d'une 1ère représentation au Grand Bleu	Clarisse Lispector	D.Mesguich	
311	Bétacam Master	LES PETITS POISSONS	Captation d'une seconde représentation au Grand Bleu	Clarisse Lispector	D.Mesguich	
312	Bétacam Master	LES PETITS POISSONS	au Grand Bleu devant un public scolaire	Clarisse Lispector	D.Mesguich	
313	S-VHS Master	LES PETITS POISSONS		Clarisse Lispector	D.Mesguich	
314	Bétacam Master	LE BAL MASQUE	Captation n°1 (1h30'), Actes I,II- à l'opéra de Lille	Verdi	D.Mesguich	
315	Bétacam Master	LE BAL MASQUE	Captation n°2 (55'), Acte III- à'opéra de Lille	Verdi	D.Mesguich	
316 à 317	2 cass Bétacam	LE BAL MASQUE	prises de vue divergées	Verdi	D.Mesguich	
318	Bétacam (master ?)	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Hélène Cixous	D.Mesguich real C. Sauvet	

319	Bétacam Master	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	Captation Master 1:scène I à VII	Hélène Cixous	D.Mesguich	
320	Bétacam Master	L'HISTOIRE QU'ON CONNAITRA JAMAIS	Captation Master 2	H.Cixous	D.Mesguich	
321	Bétacam Master	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	Captation Master 3	H.Cixous	D.Mesguich	
322	S-VHS	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	(sans corrections)	H.Cixous	D.Mesguich	
323	Bétacam Master	RETROSPECTIVE DE LA SAISON 93/94			réal P.Bouchez	
			SAISON 1994/1995			
324	Bétacam Master	PRESENTATION DE LA SAISON 94/95	DEBAT animé par Antoine Spire (de France Culture). K7-1			
325	Bétacam Master	PRESENTATION DE LA SAISON 94/95	K7-2			
326	S-VHS Master	PRESENTATION DE LA SAISON 94/95				
327	Bétacam	ANN BOLEYN	DEBAT/RENCONTRE à la FNAC avec S.Ouvrier,M.Baumann,	Clarisse Nicoïdski		

			C.Nicoïdski, D.Mesguich...			
328	S-VHS	ANN BOLEYN	DEBAT/RENCONTRE à la FNAC avec S.Ouvrier,M.Baumann, C.Nicoïdski, D.Mesguich...	Clarisse Nicoïdski		
329	Bétacam Master	REUNION AVEC LES PROFESSEURS	Captation à l'occasion des répétitions publiques de Bérénice en Septembre 94			26/09/94
330	Bétacam	LE THEATRE ET LA LANGUE...	DEBAT avec Michel Deguy, Henry, Meschonnick, D.Mesguich (2h35'). K7-1			17/11/94
331	Bétacam	LE THEATRE ET LA LANGUE...	DEBAT K7-2			17/11/94
332	Bétacam	A QUOI LES INTELLECTUELS ALGERIENS RESISTENT-ILS	DEBAT/RENCONTRE animée par Spire de France Culture			21/01/95
333	Bétacam	A QUOI LES INTELLECTUELS ALGERIENS RESISTENT-ILS	DEBAT/RENCONTRE animée par Spire de France Culture			21/01/95
334	Bétacam	BERENICE	ENTRETIEN sur Bérénice avec D.Mesguich et Pascal Bouchez	Racine		20/02/95
335	Bétacam	RENCONTRE AVEC LES PROFESSEURS AUTOUR DE BERENICE	RENCONTRE:bilan sur l'expérience des répétitions publiques de Bérénice.K7-1	Racine		20/02/95
336	Bétacam	RENCONTRE AVEC LES PROFESSEURS AUTOUR DE BERENICE	K7-2	Racine		20/02/95
337	S-VHS	RENCONTRE AVEC LES	Réunion professeurs autour de Bérénice	Racine		20/02/95

		PROFESSEURS AUTOUR DE BERENICE				
338	S-VHS	RENCONTRE AVEC LES INDIVIDUELS	Bilan sur l'expérience des répétitions publiques de Bérénice			
339	Bétacam	JOURNEE SIDA	LECTURES de D.Mesguich à l'occasion de la journée mondiale du sida. K7-1			1/12/94
340	Bétacam	JOURNEE SIDA	LECTURES de D.Mesguich à l'occasion de la journée mondiale du sida. K7-2			1/12/94
341	Bétacam	TOUS LES FLEUVES VONT A LA MER	LECTURE d'extraits de l'oeuvre de l'auteur par D.Mesguich, en présence de l'auteur	Elie Wiesel (prix nobel de la paix)		
342	S-VHS	TEXTE DE NOCKY DJEDANOUM	LECTURE par Cyril Robichez	NOCKY DJEDANOUM		
343	Bétacam Master	BAUDELAIRE	LECTURE par D.Mesguich	Baudelaire		6/04/95
344	Bétacam	BAUDELAIRE	Copie	Baudelaire		6/04/95
345	Bétacam	BORGES	LECTURE par D.Mesguich	Borges		27/04/95
346	S-VHS Master	PAROLES EN LIBERTE	LECTURE de grands textes politiques par Pierre Debauche			9/06/95
357	Bétacam	ROMEO ET JULIETTE	ACCUEIL à la Métaphore: Captation, K7-1 (1h30')	W.Shakespeare	Fouad Awad et Eran Daniel	13/10/94
348	Bétacam	ROMEO ET JULIETTE	Captation K7-2 (1h12')	W.Shakespeare	Fouad Awad et Eran Daniel	13/10/94
349	S-VHS	ROMEO ET JULIETTE	Copie	W.Shakespeare	Fouad Awad et Eran Daniel	
350	Bétacam Master	RICTUS	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Jehan Rictus	Michel Baumann	16/11/94
351	Bétacam	RICTUS	Captation copie	Jehan Rictus	Michel Baumann	16/11/94
352	Bétacam	LE DERNIER TEMPLIER	ACCUEIL: Captation (1h40')	Fabien Roy	Franços Bourcier	

353	Bétacam	MARYLIN	Captation	Gilles Defacques		
354	Bétacam	MINES DE RIEN	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Rachid Boudjera	Rachid Boudjera	25/01/95
355	S-VHS	MINES DE RIEN	Plan large	Rachid Boudjera	Rachid Boudjera	
356	S-VHS	MINES DE RIEN	RENCONTRE avec le m.e.s et la compagnie de la Météorite du Capitaine	Rachid Boudjera	Rachid Boudjera	1/02/95
357	S-VHS	JE NE SUIS PAS FRANKESTEIN	ACCUEIL: Captation mix	Mary Shelley	Philippe Faure	21/01/95
358	S-VHS	JE NE SUIS PAS FRANKESTEIN	Captation P.L	Mary Shelley	P.Faure	
359	S-VHS	JE NE SUIS PAS FRANKESTEIN	RENCONTRE avec le m.e.s et les comédiens	M.Shelley	P.Faure	
360	S-VHS	HENRI VI	ACCUEIL: 1ère partie MIX (3h10')	W.Shakespeare	S.Seide	
361	S-VHS	HENRY VI	2ème partie (3h15') MIX	W.Shakespeare	S.Seide	
362	S-VHS	HENRY VI	1ère partie plan large	W.Shakespeare	S.Seide	
363	S-VHS	HENRY VI	2ème partie PL	W.Shakespeare	S.Seide	
364	S-VHS	HENRY VI	RENCONTRE avec le m.e.s et les comédiens	W.Shakespeare	S.Seide	8/02/95
365	S-VHS	ANTIGONE	ACCUEIL: captation (1h40')	B.Brecht	G.Gélas	fev 95
366	S-VHS	ANTIGONE	captation PL	B.Brecht	Gérard Gélas	
367	S-VHS	ANTIGONE	PL+RENCONTRE avec le m.e.s et les comédiens	B.Brecht	G.Gélas	22/02/95
368	S-VHS	LA REVOLTE	Captation	Auguste Villiers de L'Isle Adam	A.Alexis et A.Barsacq	
369	S-VHS	LA REVOLTE	Captation plan large	Auguste Villiers de L'Isle Adam	A.Alexis et A.Barsacq	
370	S-VHS	LES EXCLUS	ACCUEIL: Captation (d'après Elfried Jelinek)+RENCONTRE	Joël Jouanneau	Stéphanie Loïk	
371	S-VHS	LE MISANTHROPE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	Molière	Valérie Fiévet	

372	S-VHS	LE MISANTHROPE	Captation PL	Molière	V.Fiévet	
373	S-VHS	LE MISANTHROPE	rencontre avec les comédiens			
374	S-VHS	WAX	ACCUEIL: Captation (spectacle en anglais)	Lavina Murray	Anna Furse	
375	S-VHS	WAX	Captation PL	L.Murray	A.Furse	
376	VHS	LA MISE EN SCENE EN FRANCE ET EN GRANDE BRETAGNE	RENCONTRE: Captation copie			22/04/95
377	S-VHS	LA MISE EN SCENE EN FRANCE ET EN GRANDE BRETAGNE	captation			22/04/95
378	S-VHS	QUI VEUT NOYER SON CHIEN	ACCUEIL: Captation PL		Muriel Mayette	18/05/95
379	S-VHS	QUI VEUT NOYER SON CHIEN	Captation+RENCONTRE (2h15')		M.Mayette	18/05/95
380	S-VHS Master	RUY BLAS	ACCUEIL: Captation	V.Hugo	P.Debauche	24/05/95
381	S-VHS	RUY BLAS	Captation PL	V.Hugo	P.Debauche	24/05/95
382	S-VHS Master	LA FAUSSE SUIVANTE ET L'EPREUVE	ACCUEIL: Captation	Marivaux	P.Debauche	7/06/95
383	S-VHS	LA FAUSSE SUIVANTE ET L'EPREUVE	Captation PL	Marivaux	P.Debauche	7/06/95
384	S-VHS Master	LA MOUETTE	ACCUEIL: Captation	Aton Tchéchov	P.Debauche	
385	S-VHS	LA MOUETTE	Captation PL	Aton Tchéckov	P.Debauche	
386	S-VHS	SOIREE CABARET	Cuarteto Cedron et Nini Crepon			25/02/95
387		L'EPREUVE	témoin et rencontre avec les comédiens de P.Debauche sur les 3 spectacles	Marivaux		
388	Bétacam Master	BERENICE	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT:	Jean Racine	D.Mesguich réal P.Bouchez	

			Captation acte I/II			
389	Bétacam Master	BERENICE	Captation acte III	J.Racine	D.Mesguich	
390	Bétacam Master	BERENICE	Captation acte IV/V	J.Racine	D.Mesguich	
391	Hi-8 Master	BERENICE	Témoin PL Créteil	Jean Racine	D.Mesguich	
392	Bétacam Dub	BERENICE	Dub de sécurité mixé actes I-II-III	J.Racine	D.Mesguich	
393	Bétacam Dub	BERENICE	Dub de sécurité mixé actes IV-V	Jean Racine	D.Mesguich	
394	Bétacam dub	BERENICE	captation actes I-II-III	J.Racine	D.Mesguich	
395	Bétacam dub	BERENICE	captation actes IV-V	J.Racine	D.Mesguich	
396	S-VHS	BERENICE	sélection répétitions	Jean Racine	D.Mesguich	
397	S-VHS	BERENICE	témoin	J.Racine	D.Mesguich	
398	Bétacam Master	BERENICE	Bande promotionnelle tournée Maroc	J.Racine	D.Mesguich	25/9/95
399	Bétacam	BERENICE	documentaire 52 mn LECON DE THEATRE 1: Acte IV-Scene V	Jean Racine	D.Mesguich réal P.Bouchez	
400	1 Bétacam Dub (de Dub)	BERENICE	LECON DE THEATRE 1 Acte IV-Scene V	J.Racine	D.Mesguich	
401 à 419	19 Bétacam dont 17 « petit format »	BERENICE	Rushs de tournage pour le Documentaire 52 mn LECON DE THEATRE 2 : Bérénice, approche d'une mise en scène de théâtre	J.Racine	D.Mesguich	
420	Bétacam	BERENICE	Dub de sécurité Documentaire 52 mn LECON DE THEATRE 2 : Bérénice, approche d'une mise en scène de théâtre		D.Mesguich réal P.Bouchez	
421	Bétacam Master	BERENICE	Documentaire 52 mn LECON DE THEATRE 2 : Bérénice, approche d'une mise en scène de théâtre		réal P.Bouchez	
422	S-VHS copie	BERENICE	Documentaire 52 mn LECON DE THEATRE 2 : Bérénice, approche d'une	Jean Racine	D.Mesguich	

			mise en scène de théâtre			
423	Bétacam	BERENICE	RENCONTRE en présence du m.e.s et des comédiens	J.Racine	D.Mesguich	11 1 95
424	Bétacam	BERENICE	RENCONTRE en présence du m.e.s et des comédiens n°2	J.Racine	D.Mesguich	
425	Bétacam Master	BERENICE	BA des tournées nationales de BERENICE et ANN BOLEYN : « X » (10 spectacles)	Jean Racine	D.Mesguich réal P.Bouchez	
426	Bétacam Master	LES JOURNEES DU CONSERVATOIRE	Classe de D.Mesguich (avec le CNSAD et C9) Juin 94			
427	Bétacam Master	LES JOURNEES DU CONSERVATOIRE	Classe de D.Mesguich (avec le CNSAD et C9)			
428	S-VHS	LES JOURNEES DU CONSERVATOIRE	Classe de D.Mesguich (avec le CNSAD et C9)			
SAISON 1995/1996						
429	Bétacam	PRESENTATION DE LA SAISON 95/96	Captation n°1			
430	Bétacam	PRESENTATION DE LA SAISON 95/96	Captation n°2			
431	S-VHS	PRESENTATION DE LA SAISON 95/96	Copie			
432	Hi-8	PRESENTATION DE LA SAISON 95/96 à la presse	témoin			8 9 95
433	Bétacam	EUGENE LABICHE	RENCONTRE par Y.Mancel			7/10/95
434	S-VHS	EUGENE LABICHE	RENCONTRE par Y.Mancel			7/10/95
435	Bétacam	CE QUI INTRIGUE LE THEATRE	Captation 1			4/11/95

436	Bétacam	CE QUI INTRIGUE LE THEATRE	Captation 2			4/11/95
437	S-VHS	EXISTE-T-IL DES TEXTES DE THEATRE	par X.Maurel			2/12/95
438	S-VHS	LE SPECTACLE DE LA SOCIETE	DEBAT avec F.Régnault et Christian Schiaretti			20/01/96
439	Bétacam	Y A-T-IL UN THEATRE POUR LE MYTHE	DEBAT avec J.Boulogne, Gabily et Schiaretti n°1			
440	Bétacam	Y A-T-IL UN THEATRE POUR LE MYTHE	DEBAT avec J.Boulogne, Gabily et Schiaretti n°2			
441	S-VHS	Y A-T-IL UN THEATRE POUR LE MYTHE	DEBAT			2/02/96
442	S-VHS	LE COSTUME ELISABETHAIN	DEBAT avec Dominique Louis			4/05/96
443	Bétacam	QU'IL N'Y A PAS DE PROBLEME DE L'EMPLOI	LECTURE par D.Mesguich	Renaud Camus		30/9/95
444	S-VHS	ET MOI, FEUERBACH	THEATRE EN VOIX	Tankred Dorst	F.Delrue	21/10/95
445	S-VHS	MONOLOGUES D'OR ET NOCES D'ARGENT	LECTURE	S.L.Tansi	G.Garrand	18/11/95
446	S-VHS	L'ANE	LECTURE par Jean Gillibert	V.Hugo		16/12/95
447	S-VHS	IRLANDES	LECTURE choix de textes lus sous la direction de C.Piret dans la petite salle			17/02/96
448	S-VHS	L'EXPERIENCE HERETIQUE	LECTURE de poèmes et de textes de P.Paolo Pasolini	P.Paolo Pasolini		16/03/96
449	Hi-8 Master	LECTURE DE TEXTES CHOISIS PAR LE COMITE DE LECTURE	K7-1 d'H.C Rocquet, dirigée par F.Delrue, textes de L.Huet dirigée par O.Subst			

450	Hi-8 Master	LECTURE DE TEXTES CHOISIS PAR LE COMITE DE LECTURE	K7-2			
451	S-VHS	LE SANG D'ENCRE	LECTURE par les acteurs de (la Métaphore)			1/06/96
452	S-VHS	LA CAGNOTTE	ACCUEIL: Captation+RENCONTRE	E.Labiche	J.L Lagarce	12/10/95
453	S-VHS	KORBES	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation+RENCONTRE	T.Dorst	F.Delrue	23/11/95
454	Bétacam	SIXIEME SOLO	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation	S.Valetti	S.Valetti	17/01/96
455	Hi-8 Master	SIXIEME SOLO	Rencontre avec S.Valetti	S.Valetti	S.Valetti	17/01/96
456	VHS Master	ONCLE VANIA	ACCUEIL: SPECTACLE PL	A.Tchekhov	A.Bézu	31/01/96
457	S-VHS	ONCLE VANIA	RENCONTRE avec m.e.s	A.Tchekhov	A.Bézu	
458	Bétacam dub	GIBIERS DU TEMPS	ACCUEIL: Captation Acte I	D.G Gabily	D.G Gabily	
459	Bétacam dub	GIBIERS DU TEMPS	Captation A cte I-II	D.G Gabily	D.G Gabily	
460	Bétacam dub	GIBIERS DU TEMPS	Captation Acte II	D.G Gabily	D.G Gabily	
461	Bétacam dub	GIBIERS DU TEMPS	Captation Acte III	D.G Gabily	D.G Gabily	
462	S-VHS Master	GIBIERS DU TEMPS	K7-1	D.G Gabily	D.G Gabily	10/02/96
463	S-VHS Master	GIBIERS DU TEMPS	K7-2	D.G Gabily	D.G Gabily	8/02/96
464	S-VHS master	GIBIERS DU TEMPS	K7-3	D.G Gabily	D.G Gabily	
465	S-VHS	ULYSSE A L'ENVERS	ACCUEIL: SPECTACLE+ RENCONTRE	Wladyslaw Znorko	Wladyslaw Znorko	15/02/96
466	Bétacam	MOLLY DES SABLES	ACCUEIL: Captation et rencontre	Fatima Gallaire	Isabelle Starkier	13/03/96

467	S-VHS	MOLLY DES SABLES	copie	Fatima Gallaire	Isabelle Starkier	13/03/96
468	S-VHS	HISTOIRE DU SOLDAT	ACCUEIL:Captation	Pasolini	Corsetti, Dall'Aglio et Martone	15/03/96
469	S-VHS	FILLE QUE J'AIME	SPECTACLE PRODUIT OU-PRODUIT; Captation+RENCONTRE	Guillaume Hasson	G.Hasson	21/03/96
470	S-VHS	LES CITROUILLES	ACCUEIL: Captation K7-1	A.Badiou	C.Schiaretti	27/03/96
471	S-VHS	LES CITROUILLES	Captation K7-2	A.Badiou	C.Schiaretti	27/03/96
472	S-VHS	PARTAGE DE MIDI	ACCUEIL: Captation n°1	P.Claudel	Serge Travouez	25/04/96
473	S-VHS	PARTAGE DE MIDI	Captation n°2	Paul Claudel	S.Travouez	25/04/96
474	S-VHS	HAMLET	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT : Captation témoin partie 1 copie	W.Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
475	S-VHS	HAMLET	Captation partie 2 copie	W.Shakespeare	D.Mesguich	
476	S-VHS	HAMLET	RENCONTRE avec D.Mesguich	W.Shakespeare	D.Mesguich	
477 à 490	14 Bétacam petit format	HAMLET	pour la Leçon de théâtre III Interview de Guy-Pierre Couleau et C.Maltot	W.Shakespeare	D.Mesguich	
491 à 493	3 Béta petit format	HAMLET	pour la LT III 3 cassettes du tournage à Châlons	W.Shakespeare	D.Mesguich	
494	Bétacam Master	HAMLET	pour la LT III interview P.Duclos	W.Shakespeare	D.Mesguich	
495	Bétacam Original	HAMLET	pour la LT III interview M.Tayeb	W.Shakespeare	D.Mesguich	24/01/98
496	Bétacam Master	HAMLET	rencontre avec J.Derrida partie 1	W.Shakespeare	D.Mesguich	24/01/98
497	Bétacam Master	HAMLET	rencontre avec J.Derrida partie 2	W.Shakespeare	D.Mesguich	
498	Bétacam Original	HAMLET	pour la LT III interview de D.Bougnoux	W.Shakespeare	D.Mesguich	
499	Bétacam Original	HAMLET	pour la LT III interview P.Noël	W.Shakespeare	D.Mesguich	10/04/98
500	Bétacam Master	HAMLET	Pour la LT III D.Mesguich	W.Shakespeare	D.Mesguich	

	Original		inerrogé par Carole Morel			
501	Bétacam Master Original	HAMLET	pour la LT III D.Mesguich intogé par Xavier Maurel	W.Shakespeare	D.Mesguich	
502 à 509	8 Bétacam Original	HAMLET	Captation caméra divergée 8 cassettes de rushs	W.Shakespeare	D.Mesguich	14 6 96
510	S-VHS Master	HAMLET 96	captation témoin	W.Shakespeare	D Mesguich réal P.Bouchez	
511	S-VHS Master	HAMLET 96	captation témoin	W.Shakespeare		
512	S-VHS Master	HAMLET 96	captation témoin	W.Shakespeare		
513	S-VHS Master	HAMLET 86	Plan large	W.Shakespeare	réal F.Verpillat	
514 à 516	3 Bétacam Master	HAMLET	3 cassettes captation caméra mixte	W.Shakespeare	D.Mesguich	
517 à 518	2 Bétacam Original	HAMLET	2 cassettes sur les coulisses d'HAMLET	W.Shakespeare	D.Mesguich	
519	Bétacam Master	HAMLET	sélection d'images d'HAMLET 96	W.Shakespeare	D.Mesguich	
520	Bétacam Master	HAMLET	Bande Annonce	W.Shakespeare	D.Mesguich	
521	Bétacam Master	HAMLET, L'ACTEUR ET SON DOUBLE	documentaire en cours de montage (LT3)	W.Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
522	S-VHS	DOM JUAN	témoin stagiaire ?	Molière	D.Mesguich	
523	Bétacam Master	DOM JUAN	SPECTACLE PRODUIT OU CO-PRODUIT: Captation actes I/II/III	Molière	D.Mesguich	13/06/96
524	Bétacam Master	DOM JUAN	Captation actes IV/V	Molière	D.Mesguich	13/06/96
525	Bétacam Master	DOM JUAN	Sélection d'images en juin à (la Métaphore)	Molière	D.Mesguich	nov 96
526	Bétacam Master	DOM JUAN	Sélection d'images	Molière	D.Mesguich	
527	Bétacam master	HAMLET/DOM JUAN	commentaires publics de D.Mesguich			
528 à 536	9 Bétacam	DOM JUAN	cassettes des différentes prises de vue et filage	Molière	D.Mesguich	
537	1 S-VHS	DOM JUAN	P.L témoin	Molière	D.Mesguich	
538 à 541	4 Bétacam	DOM JUAN 97	Rushs de la captation et	Molière	D.Mesguich	1 97

			débat public			
542 à 544	3 Bétacam	DOM JUAN 96	Rushs de la captation et débat public			13/6/96
545	S-VHS Master	DOM JUAN	cours public de dramaturgie par Y.Mancel	Molière	D.Mesguich	10/06/96
546	Bétacam Master	MITHRIDATE	Captation caméra mixte	Racine	D.Mesguich	
547	Bétacam Master	MITHRIDATE	captation cam mixte	Racine	D.Mesguich	
548	Bétacam	MITHRIDATE	plan divergé	Racine	D.Mesguich	
549	Bétacam	MITHRIDATE	plan divergé	Racine	D.Mesguich	
550	S-VHS	MITHRIDATE	copie captation	Racine	D.Mesguich	
551	S-VHS	LE SEL DE LA VAGUE	Morceaux choisis avec Sandy Ouvrier	G.Poli	G.Ploi	25/11/96
552	S-VHS	JE NE VEUX PAS QU'ON M'ORPHELINE	morceaux choisis avec Luce Mouchel		X.Maurel	13/01/93
553	S-VHS master	LA CAVALE	production ou co-production: captation (version longue ?)	A.Sarrazin	L.Nataf	
554	Bétacam	LA CAVALE	copie de captation (version longue)	A.Sarrazin	L.Nataf	19/03/96
555	S-VHS	LA REINE DES FOUS	captation	B.Guibert		27/4/96
556	S_VHS Master	CET HOMME ENTRE CHIEN ET LOUP	captation	L.Rogero		11/05/96
557	S-VHS Original	200 GRAMMES DE MOTS ORDINAIRE	captation	A.Houdy	D.Soulier	8/06/96
558	Bétacam	LA VIE ET DEMI	Documentaire sur Sony Labou Tansy		réal P.Bouchez et J.Tavola	oct 96
SAISON 1996/1997						
559	Bétacam Original	PRESENTATION SAISON 96/97				
560	Bétacam	PRESENTATION 96/97				

561	S-VHS	PRESENTATION 96/97				27/09/96
562	Bétacam	GOETHE, DRAMATURGE EUROPEEN/FAUST	FAUST: lecture d'extraits +GOETHE: débat			19/10/96
563	Bétacam	GOETHE, DRAMATURGE EUROPEEN/FAUST	RENCONTRE sur GOETHE			19/10/96
564	S-VHS	CE SEMBLANT DE DSSEMBLANCE	Débat			
565	S-VHS Master	CARTE BLANCHE A CYRIL ROBICHEZ	Rencontre			7/12/96
566	Bétacam Master	HAMLET OU LE THEATRE EN SOI	Colloque			11/01/97
567	Bétacam Master	HAMLET OU LE THEATRE EN SOI	Colloque			12/01/97
568	Bétacam Master	HAMLET OU LE THEATRE EN SOI	Colloque			
569	Bétacam Master	HAMLET OU LE THEATRE EN SOI	Colloque			
570 à 571	2 S-VHS	HAMLET OU LE THEATRE EN SOI	Colloque			
572	S-VHS Master	UNE SI LONGUE LETTRE DE MARIAMA BA	LECTURE Fest'Afrika			9/11/96
573	S-VHS Master	TEXTES CHOISIS	LECTURES+DEBAT LE REVE SAUVE de C.Nicoidski par D.Mesguich; « La Héronnière », « Parking » ...			23/11/96
574	Hi 8	LE FIL	LECTURE	C. Bourdin	lu par D. Mesguich	
575	S-VHS Master	LA MESSE DU	LECTURE du comité de			5/04/97

		PORT	lecture			
576	S-VHS	DRAMUSCULES	ACCUEIL: captation+RENCONTRE	T.Bernhard	D.Surmais	
577	S-VHS	PRINCESSE DE CLEVES	ACCUEIL: captation	M.M de la Fayette	M.Bozonnet	
578	S-VHS	LE DESESPOIR TOUT BLANC	captation copie	Clarisse Nicoidski	D.Mesguich	
579 à 580	2 Bétacam Master	LE DESESPOIR TOUT BLANC	« Reprise »: captation témoin	Clarisse Nicoidski	D.Mesguich réal : Pascal Bouchez	
581 à 582	2 Bétacam	LE DESESPOIR TOUT BLANC	captation	Clarisse Nicoidski	D.Mesguich	
583	S-VHS Master	LA REINE DES FOUS	PRODUCTION: captation+DEBAT		B.Guibert	5/12/96
584	S-VHS	LA CAVALE	PRODUCTION: captation+DEBAT	A.Sarrazin	L.Nataf	20/01/97
585	S-VHS Master	PEER GYNT	ACCUEIL: captation+RENCONTRE K7-1	H.Ibsen	S.Braunschweig	
586	S-VHS Master	PEER GYNT	K7-2	H.Ibsen	S.Braunschweig	
587	S-VHS Master	PEER GYNT	K7-3	H.Ibsen	S.Braunschweig	
588	S-VHS	OEDIPE A COLONE	ACCUEIL: captation	Sophocle	V.Dhelin et O.Menu	
589	S-VHS Master	LE MOINE	PRODUCTION:captation partie I	M.G Lewis	X.Maurel	
590	S-VHS Master	LE MOINE	partie II+RENCONTRE	M.G Lewis	X.Maurel	
591	S-VHS	LE MOINE	Répétitions	M.G Lewis	X.Maurel	
592 à 593	2 S-VHS	LE MOINE	captation PL	M.G Lewis	X.Maurel	
594	S-VHS Master	LA VIE AVENTUREUSE DE RENE DESCARTES	Captation part 1	R.Angebaud	P.Debauche	
595	S-VHS Master	LA VIE AVENTUREUSE DE RENE DESCARTES	Captation part 2	R.Angebaud	P.Debauche	
596	S-VHS	LE ROI SE MEURT	captation	Ionesco	P.Debauche	
597	Bétacam Master	SARAH MESGUICH	Captation			

		CHANSONS				
598	Bétacam Master	SARAH MESGUICH CHANSONS	captation montage 5 morceaux choisis			
599	S-VHS	SARAH MESGUICH CHANSONS	copie			
600	S-VHS	BRECHT. CHANSONS	captation			
601	S-VHS	CHANSONS D'AMOUR ET DE VOYAGE	captation			
602	S-VHS Master	ETATS GENERAUX DE LA CULTURE	Captation (2h45')			26/11/96
603	S-VHS Master	CABARET	Cabaret de fin des spectacles HAMLET et DOM JUAN			25/01/97
604	Bétacam	COMMENT TE DIRE	captation	D.Emilfork et F.Leidgens		3/97
605	Bétacam	Rétrospective SAISON 95/96	montage, avec hommage à Didier-Georges GABILY		réal P.Bouchez	sept 96
606	Hi-8	LECTURE La Dernière cigarette (?)	lu par Liliane Nataf			96
SAISON 1997/1998						
607	Bétacam Master	PRESENTATION DE SAISON 97/98				
608	Bétacam Master	PRESENTATION DE SAISON 97/98	(suite)			
609	S-VHS Dub	PRESENTATION DE SAISON 97/98				

610	S-VHS Master	UN ECRIVAIN NEW-YORKAIS A PARIS	RENCONTRE avec Jérôme Charin (1h45')	J.Charin		18/10/97
611	S-VHS Master	VAN EYCK ET LES RIVIERE	LECTURE	Jacques Darras		
612	S-VHS Master	LECTURE DANS LE CADRE DE FEST' AFRIKA	LECTURE dirigée par Georges M'Boussi (1h)			
613	S-VHS Master	FEST'AFRIKA	CONCERT d'ouverture (3h) avec Marc Vella, Adama Dramé			
614	S-VHS Master	L'ENTRETIEN DE MONSIEUR DESCARTES AVEC MONSIEUR PASCAL LE JEUNE	THEATRE EN VOIX avec Jean Negroni, D.Mesguich	Jean-Claude Brisville		22/11/97
615	S-VHS Master	TEXTES CHOISIS PAR LE COMITE DE LECTURE	Mise en voix par Françoise Delrue, Olivier Subts et Pascal Collin			7/02/98
616	S-VHS Master	EXPOSITION THEATRALE JE SERAI PHOTOGRAPHE	L'OEIL ECOUTE		Liliane Nataf Eric Legrand	7/06/97
617	S-VHS Master	EXPOSITION THEATRALE JE SERAI PHOTOGRAPHE	L'OEIL ECOUTE (reprise 1998)		Liliane Nataf Eric Legrand	mars 1998
618	S-VHS Master	ALLEMAGNE ECRITE ET CONTEMPORAINE	LECTURE+RENCONTRE en collaboration avec le Goethe Institut et la Comédie de Béthune			16/05/98
619	S-VHS	LES GENEREUX	RENCONTRE avec Abdel Karder Alloula			15/11/97
620	S-VHS Master	DANS LA JUNGLE	Captation	Bertolt Brecht	Philippe Duclos et Hubert	

		DES VILLES	spectacle+rencontre avec les comédiens et le metteur en scène		Colas	
621	Bétacam Master	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	CO-PRODUCTION: Captation du 1er décembre son non corrigé	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	1/12/97
622	Bétacam Master	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	bande de diffusion Barco au sein du spectacle	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel réal P.Bouchez	
623	Bétacam Master	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	bande de diffusion Moniteur au sein du spectacle	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel réal P.Bouchez	
624	Bétacam Dub	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	bande de diffusion Barco au sein du spectacle	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
625	Bétacam Dub	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	bande de diffusion Barco au sein du spectacle	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
626	Bétacam	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	plan large	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
627	Hi-8	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	RENCONTRE	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	20/11/97
628	Bétacam Original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Tounage: plan au Bar de l'Echo	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	15 et 16/10/97
629	Bétacam Original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Tournage en petite salle avec effets spéciaux	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	12/11/97
630	Bétacam Original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Report n°1 des images VHS sur Bétacam (Tarkovski, Bergman,	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	nov 1997

			Antonioni, etc...)			
631	Bétacam Original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Report n°2 des images VHS sur Bétacam	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	nov 1997
632	Bétacam Original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Tournage du 4/10/97 (6'55'')	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
633	DVCAM Master	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	Tournage plan bar	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
634	VHS original	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	filage	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel	
635	Bétacam master	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	captation témoin (son corrigé)	Mathieu Bénézet	Xavier Maurel réal P.Bouchez	
636	S-VHS Master	LES PETITES HEURES	Spectacle +Rencontre avec les comédiens et le metteurs en scène	Eugène Durif	Alain Françon	
637	Bétacam Master	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	PRODUCTION OU CO-PRODUCTION: Captation (1h40')			21/12/97
638	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	PRODUCTION OU CO-PRODUCTION: Captation plan large	Marivaux	Daniel Mesguich	
639	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	EXTRAITS (15') - version film 1992 -	Marivaux	D.Mesguich	1993
640	S-VHS Master	HELENE	Spectacle captation (3h)+Rencontre avec les comédiens et le m.e.s	Euripide	Camila Saraceni	
641	S-VHS	HISTOIRE DE FRANCE	Spectacle Captation+Rencontre avec les comédiens et le m.e.s	Michel Deutsh et Georges Lavaudant	G.Lavaudant	
642	S-VHS Master	FIN DE PARTIE	Spectacle captation+Rencontre avec les	Samuel Beckett	William Mesguich	

			comédiens et le m.e.s			
643	S-VHS Master	LE PEINTRE, LE TEMPS, LE JARDINIER	Spectacle captation+Rencontre avec les acteurs et le m.e.s (3h)	Henri Cueco	Jean Claude Giraudon	
644	Hi-8	EXPO JEUNES LA VIE EST UN SONGE	sur le thème Pomme de terre+Rencontre La vie est un songe			26/03/98
645	S-HS Master	LA VIE EST UN SONGE	Spectacle captation+Rencontre avec les comédiens et le m.e.s	Pedro Calderon de la Barca	Laurent Gutmann	
646	S-VHS Master	RECIT D'UN INCONNU	Spectacle captation	Aton Tchekov	Maurice Attias	
647	Hi-8	RECIT D'UN INCONNU	Rencontre avec les comédiens et le m.e.s	Aton Tchékov	M.Attias	2/04/98
648	S-VHS Master	GERMANIA III	ACCUEIL: Captation	Heiner Müller	Jean-Louis Martinelli	
649	Hi-8	GERMANIA III	SOIREE du 12/05/98			12/05/98
650	Hi-8	GERMANIA III	Démontage			18/05/98
651	S-VHS Master	LE NEVEU DE RAMEAU	ACCUEIL: Captation+rencontre	Denis Diderot	Guy Pierre Couleau	4/06/98
652	Bétacam Master	CHANSONS	CONCERT Luce Mouchel partie I			27/11/97
653	Bétacam Master	CHANSONS	CONCERT Luce mouchel partie II			27/11/97
654	S-VHS Master Dub de Bétacam	CHANSONS	Concert report du master bétacam			27/11/97
655	S-VHS Master	CHANSONS	Mathieu Marie			13/12/97
656	S-VHS Master	ALGERIE EN ECLATS	Morceaux choisis		Hélène Darche	
657	S-VHS	AUTOUR DE MEDEE	captation	Gérald Dumont	Gérald Dumont	28/03/98
658	S-VHS	CABARET RUSSE	Captation			4/04/98
659	Hi-8	LES VENTS DU TOMBEAU	Captation bar partie I	Arnaud Bedouet	Yveline Hamon	6/06/98
660	S-VHS	LES VENTS DU TOMBEAU	captation (Morceaux choisis)	Arnaud Bedouet	Yveline Hamon	6/06/98

661	S-VHS Master	S LE SOLEIL D'ALGER	Captation (Morceaux choisis)		Sandrine Charlemagne	23/05/98
662	S-VHS Master	CABARET LILIANE	(problème son)			1997
663	S-VHS	ATELIER XAVIER MAUREL				13/06/98
664	S-VHS	ATELIER LUCE MOUCHEL				13/06/98
665	S-VHS	CLASSE LILIANE (BRECHT)	Captation plan large			10/01/98
666	S-VHS	CLASSE LILIANE (BRECHT)	Captation plan séquences			10/01/98
667	S-VHS Master	CHANSONS: RENE GUY CADOU, LA CINQUIEME SAISON	Véronique Vella chante (1h10')	R.G Cadou		17/01/98
668	Bétacam Master	UNE VIE BOULEVERSEE	Captation (Morceaux choisis)	Etty Hillesum	Pascal Bouchez	
669	Bétacam	UNE VIE BOULEVERSEE	Tournage	Etty Hillesum	Pascal Bouchez	
670	Bétacam Master	FERMEZ LA PARENTHESE	Rétrospective 91/98 pour le spectacle du 17/06/98 50mn (en supplément, « lettre vidéo » de William Mesguich)		real P.Bouchez	
671	S-VHS	IL Y AURA EU UNE FOIS (LA METAPHORE)	Captation du spectacle (4h)	troupe d'acteurs	P.Noël	17/06/98
672	Bétacam Original		Tournage William pour « lettre vidéo »			19/05/98
673	Bétacam Master		Tournage interview du personnel du théâtre			
674	Bétacam Original petit		Report des images S-VHS des captations 97/98 pour			

	format		rétrospective 91-98			
675	Bétacam		Morceaux choisis D.Mesguich 50 mn			12 97
676	Bétacam Master	Chansons d'acteurs	report des images S-VHS			98
677	Bétacam master	CHANSONS D'ACTEURS	morceaux choisis 1h06		réal P.Bouchez	6 68

FOND COMPLEMENTAIRE ARCHIVES VIDEO (PAR SAISON)

678à 682	5 S-VHS	MARIE TUDOR LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	répétitions	Victor Hugo Marivaux	D.Mesguich	1991
683	S-VHS	FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM	répétitions (et « galette des rois !)	J.A. Laou	D.Mesguich	Noël 91
684	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	sélection de la première répétition	Marivaux	D.Mesguich	1991
685	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	* SCENE DU CONSERVATOIRE 91 (classe D.Mesguich) * montage répétitions	Marivaux	D.Mesguich	1991
686	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	sélection de la première répétition acte I scène 1	Marivaux	D.Mesguich	sept 1991
687	Bétacam	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR	prémontage « Bétisier »	Marivaux	D.Mesguich	1991
688	S-VHS dub	« Autour de (La Métaphore)				Noël 92
689	S-VHS dub	LA SECONDE	version 92	Marivaux		93

		SURPRISE DE L'AMOUR	captation hors représentation			
690	S-VHS	LA FAMILLE SCHROFFENSTEIN	trace dernière spectacle 2h40 (problème son jusqu'à 1h48)			21 2 92
691	S-VHS	CALCHAS BOULEVARD DU BOULEVARD	lecture éème partie filage de la « Générale »	G.Portail	D.Mesguich	22 3 92 6 4 92
692	hi-8	Spectacle Noël 92 titre ?	Emile ... et Georges ...			
693	BétacamSP Master	RETROSPECTIVE SAISON 1992/1993	28 mn (contient aussi une bande élément pour le clip 93)		réal P.Bouchez	9 93
694	BétacamSP Master	CLIP THEATRE 1993			réal P.Bouchez	93
695	BétacamSP Master	TITUS ANDRONICUS	SELECTION D'IMAGES pour Arte 58 mn (dont extrait débat)	Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	93
696	BétacamSP dub	TITUS ANDRONICUS	SELECTION D'IMAGES pour Arte	Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	
697	BétacamSP dub	TITUS ANDRONICUS	BANDE-ANNONCE CINE 30'		D.Mesguich réal P.Bouchez	
698	BétacamSP	LECTURE titre ?	par D.Mesguich	Ahmadou Courouma		27 11 93
699	BétacamSP	SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR, ANDROMAQUE, BOULEVARD DU BOULEVARD	Entretiens avec D.Mesguich à Créteil			93
700	BétacamSP	TEXTES CHOISIS PAR D.MESGUICH Rushs de L'exposition PARMI LES CENDRES, QUELQUES RESTES...	Lecture CRÉTEIL		réal P.Bouchez	93

701	S-VHS	Noël 93	... à (La Métaphore)			
702	Bétacam Master	ANN BOLEYN	montage note filage 30 mn	C.Nicoidski	D.Mesguich réal P.Bouchez	19 10 93
703	Bétacam Master	ANN BOLEYN BERENICE	bandes d'extraits pour tournées et propos D.Mesguich			94
704	VHS	ANN BOLEYN	P.L			
705	VHS	ANN BOLEYN	notes d'un filage			
706	Bétacam Master	BOULEVARD DU BOULEVARD	Bande-annonce (plus bande éléments spectacles D.M 91/92)	G.Portail	D.Mesguich réal P.Bouchez	96
707	Bétacam Master	BOULEVARD DU BOULEVARD	captation partie 1 Lille			21 12 95
708	Bétacam Master	BOULEVARD DU BOULEVARD	captation partie 2			
709	Bétacam	BOULEVARD DU BOULEVARD	entretien D.M et X.Maurel			21 12 95
710	Bétacam Master	BOULEVARD DU BOULEVARD	Bande annonce Créteil 8 minutes	G.Portail	D.Mesguich réal P.Bouchez	
711	VHS	BOULEVARD DU BOULEVARD	copie de hi-8 captation témoin			12 95
712	hi-8	BOULEVARD DU BOULEVARD	captation témoin partie 1			
713	hi-8	BOULEVARD DU BOULEVARD	captation témoin partie 2			
714	hi-8	DEBAT	avec Sony Labou Tansi			15 11 95
715	Bétacam	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	Bande élément images et repiquage son (Ligeti, les Ailes du désir)			
716	S-VHS Dub	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	CAPTATION	H.Cixous	D.Mesguich	94
717	Bétacam	L'HISTOIRE QU'ON NE	bande-annonce 6 mn		réal P.Bouchez	

		CONNAITRA JAMAIS				
718	S-VHS	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	bande-annonce avec voix off H.Cixous			
719	Bétacam	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	DEBAT (avec H.Cixous) cam1			16 6 94
720	Bétacam	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	DEBAT (avec H.Cixous, X.Maurel, D.Mesguich) cam2			
721	Bétacam Master	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	Débat			16 6 94
722	S-VHS	journée SIDA	Débat à (La Métaphore)		Aides	
723	Bétacam Master	RETROSPECTIVE SAISON 94/95	30 mn		réal P.Bouchez	sept.95
724	Bétacam dub	Spectacle « THEORIQUE » (!) sur le théâtre	classe Daniel Mesguich		Conservatoire de Paris	juin 94
725	Bétacam	COLLOQUE ARCHITECTURE	LECTURE par D.Mesguich			sept94
726	hi-8	LE BAL MASQUE	DEBAT témoin Mesguich/Casadesus à la Fnac de Lille			janv 94
727	hi-8	stage D.Mesguich	Témoin (problème son ...)			avril 95
728	S-VHS	Saison 95/96	conférence de presse Tourcoing			30 5 95
729	hi-8	Noël 95	à (La Métaphore)			
730	Bétacam	Tournée BERENICE	bande promotionnelle : Répétitions sur un vers (8 mn), images diverses ...			95

731	Bétacam	Tournées BERENICE et BOULEVARD DU BOULEVARD à Créteil	Bande annonce Boulevard ... (4mn30) et images Bérénice (3mn)		D.Mesguich réal P.Bouchez	fev 96
732	Bétacam Master	« L'ILE-VERS » BERENICE	Répétitions sur un vers (8 mn), sans mixage bande annonce 4mn30			15 9 95
733	S-VHS	BERENICE	Bande-élément prémontage « Bêtisier » et « et quoi ? » pour « L'île vers »			
734	S-VHS	BERENICE	derushage « L'île-vers »			
735	S-VHS	BERENICE	dérushage Bétisier			95
736	S-VHS Master	BERENICE	Bétisier			
737	S-VHS	BERENICE	prémontage répétitions			
738	S-VHS	BERENICE	« ours » de 58 mn pour le 26 mn LT1			30 3 95
739	S-VHS	BERENICE	journal répétitions partie2 (premières scènes)		montage Gérald Dumont	95
740	S-VHS	BERENICE	journal répétitions partie3			
741	S-VHS	BERENICE	journal répétitions partie1			
742	S-VHS	BERENICE	interview D.Mesguich par P.Bouchez			95
743	Bétacam Master	BERENICE	sélection d'images 54 mn (captation, docu, répétitions)	Racine	D.Mesguich réal P.Bouchez	
744	Bétacam dub	BERENICE	sélection d'images 54 mn (captation, docu, répétitions			
745	Bétacam Master	BERENICE	Bande annonce avec extraits des 10 spectacles de D.M à (La Métaphore) version originale sans générique		réal P.Bouchez	95
746	S-VHS	CLIP 95/96	en boucle			mars 96
747	S-VHS	CLIP 95	avec scroll « abonnement jeune (pub)			

748	S-VHS	RETROSPECTIVE 91/95	bout à bout 2 H			
749	S-VHS dub	RETROSPECTIVE SAISON 95/96 avec HOMMAGE GABILY				
750	Bétacam master	RETROSPECTIVE SAISON 95/96 avec HOMMAGE GABILY	avec corrections mixage (contient aussi une bande élément de la rétrospective 93/94)		réal P.Bouchez	9 10 96
751	Bande FILM	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	ELEMENT DE JEU (projection sur la lune visage C.Hecq)			94
752	Bétacam master	CLIP SAISON 96/97 divers	réactualisation du 26 9 96			
753	S-VHS	CLIP SAISON 96/97	en boucle			
754	Bétacam master	HOMMAGE C.NICOIDSKI (et quelques bandes annonces de spectacles saison 96/97)	16 mn		réal P.Bouchez	1 97
755	S-VHS dub	DOM JUAN	captation témoin	Molière	D.Mesguich réal P.Bouchez	
756	Bétacam master	DOM JUAN 96 HAMLET 96 et 97	sélection d'images et entretien D.Mesguich 1H		D.Mesguich réal P.Bouchez	
757	S-VHS dub	HAMLET 97	captation témoin			
758	hi-8	HAMLET/D.JUAN	montage décors		real stagiaire JP Tricot	dec 96
759	S-VHS	ATELIER D'ECRITURE	Benoît Guibert			25 1 97
760	BVCAM Sony	Gambetta blues	rushs fiction Club Théâtre		réal P.Bouchez	24 6 67

			Tourcoing P.Labonne/M.Michel 1h30			
761	Bétacam master	Gambetta blues	fiction Club Théâtre Tourcoing P.Labonne/M.Michel		réal P.Bouchez	27 6 97
762	S-VHS	Gambetta blues	sans corrections			
763	S-VHS	SPECTACLES ATELIERS P.LABONNE, D.MESGUICH, L.NATAF, X.MAUREL				21 6 97
764	hi-8	CONVENTION Lycée Colbert	signature , et lecture par D.Mesguich			25 11 69
765	S-VHS	QUELQUES HOMMAGES A LA VOIX DE MA MERE	FILAGE TEMOIN	M.Bénézet	X.Maurel	16 11 97
766	S-VHS	COMMENT TE DIRE	Répétitions	D.Emilfork et F.Leidgens	réal S.Thibaut	
767	DVCPRO Panasonic	THEATRE	rushs hall, facade théâtre, extérieurs grand place, etc... 50 mn (pourLT2)		réal P.Bouchez	28 3 97
768	Bétacam	BERENICE	LECON DE THEATRE N°2 bande éléments `(dont voix off ados)			
769 à 72	4 S-VHS	STAGE DE REDYNAMISTION	ATELIER DE PRATIQUE THEATRALE			fév-mai 97
773	Bétacam	STAGE DE REDYNAMISATIOn PAR LE THEATRE	VIDEO 13 mn		montage P.Bouchez	11 6 97
774	S-VHS	STAGE DE REDYNAMISTION	SPECTACLE			13 6 97
775	hi-8	STAGE DE REDYNAMISTION	images pour diffusion La Cinquième 45 mn			
776	hi-8	EXPOSITIONS	...plus plans facade de la			97

		THEATRE	grande roue			
777 à 783	7 S-VHS	ATELIER PROFESSIONNEL	par Daniel Mesguich		témoin par stagiaire	mars/mai 97
784 à 793	10 S-VHS	ATELIER A L'UNIVERSITE et SPECTACLE	par Daniel Mesguich		témoin objecteur (Fabien Ribéry)	mars/juin 97
794	Bétacam	LA CAVALE (version longue)	report de la S-VHS (en complément, effets speciaux sur la comédie musicale de Debauche consacré à la vie de Descartes)	A.Sarrazin	L.Nataf	97
795	Bétacam	MEMOIRE D'UN FOU	Bande-annonce 10 mn (en complément, effets images rétrospective saison 96/97 ; et prémontage Doublages)	Flaubert	P.Noël	
796 à 798	Bétacam	MARIE TUDOR	prémontage des images S-VHS des répétitions par stagiaires V.Foulke et A.Pouzin			juin 97
799 à 801	S-VHS	MARIE TUDOR	prémontage des images S-VHS des répétitions par stagiaires V.Foulke et A.Pouzin			mai 97
802	hi-8	Reportages ...	soirée stage de redynamisation, etc...		stagiaires V.Foulke et A.Pouzin	1997
803 à 807	5 hi-8	LE MOINE	témoin répétitions	Lewis	X.Maurel réal S.Thibaut	
808	Bétacam Master	SOUVENIR D'UN TOURNAGE CAPTIF	Docu tournage LA BELLE CAPTIVE en juin 1982 avec D.Mesguich 20 mn	A. Robbe-Grillet	réal P.Bouchez	98
809	S-VHS dub	RETROSPECTIVE	23 mn30			

		SAISON 96/97				
810	Bétacam master	RETROSPECTIVE SAISON 96/97	23 mn30		réal P.Bouchez	22 9 97
811	hi-8	Arbre de NOEL 97	...à (La Métaphore)			
812	hi-8	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR 97	témoin rencontre avec les comédiens	Marivaux	D.Mesguich	6 11 97
813	hi-8	LA VIE EST UN SONGE	démontage (filmé par stagiaire)	Calderon		28 3 98
814	Bétacam Master	UNE VIE BOULEVERSEE	Bande de DIFFUSION vidéo au cours de la lecture-spectacle	E.Hillesum	P.Bouchez	14 février 98
815	S-VHS dub	RETROSPECTIVE SAISON 96/97	en boucle (5 fois)			
816	Bétacam Master	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR 97	BANDE-ANNONCE Morceaux Choisis 36 mn	Marivaux	D.Mesguich	98
817	S-VHS dub	LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR 97	BANDE-ANNONCE Morceaux Choisis 36 mn			
818	S-VHS	SPECTACLE C.MALTOT	Eléments. Tournage Clément Lille avec Christophe			17 5 98
819	Bétacam dub	EXPOSITION VIDEO 17 JUIN 98	Rétrospectives 91/92 et 92/93 (assemblage)		réal.P.Bouchez	
820	Bétacam	EXPOSITION VIDEO 17 JUIN 98	Rétrospectives 93/94, 94/95, 95/96 et 96/97 (assemblage)		réal.P.Bouchez	
821	Bétacam	EXPOSITION VIDEO 17 JUIN 98	« Programme D.Mesguich » (chanson théâtre, extraits spectacles, Bandes annonces, LT1...) (assemblage)		réal.P.Bouchez	
822 à 823	2 MiniDV	FIESTA	reportage sur le public, les lieux, le personnel, etc...		réal collective...	17 juin 98
824	Bétacam	LA DAME AUX	Bande éléments stagiaires	Dumas	X.Maurel	97

		CAMELIAS Boulevard du Boulevard	pour bande - annonce Eléments et bande annonce 93			
825	Bétacam	LA DAME AUX CAMELIAS 1000 HERTZS (témoin technique)	Bande éléments stagiaire (S.Thibaut) pour bande - annonce			97
826	Bétacam	LOGOS	3 petits théâtres entrelacés, en 2 tailles, avec ou sans cadre à la Eischer			94
827	Bétacam	LOGOS	« Image et métaphores présente » et « Image et métaphores et (La Métaphore) présentent »			97
828	Bétacam	THEATRE	Hall, grand-place, etc... (copie de la K7 n°767)			3 97
829	Bétacam	LOGOS BANDE ANNONCE SAISON 92/93	Cartons motif Théâtre et divers. Et bande-éléments correspondante			92
REPETITIONS ET RUSHS (SPECTACLES D.MESGUICH)						
830 à 968	139 cass BétacamSP	BERENICE	Intégrale Répétitions	Jean Racine	D.Mesguich réal P.Bouchez	fin 94
969 à 987	19 cass. BétacamSP	HAMLET 96	Répétitions choisies (les monologues de Hamlet, Gertrude/Ophélie, la scène	Shakespeare	D.Mesguich réal P.Bouchez	96

			des comédiens, etc...)			
988 à 1009	22 cass BétacamSP	BERENICE	tests captation (formation équipe)	Jean Racine	D.Mesguich	
1010 à 1041	32 cass BétacamSP	BERENICE	rushs captation hors représentation	Jean Racine	D.Mesguich	12 94
1042 à 1151	105 cass Bétacam SP	ANN BOLEYN	Intégrale (160 h) Répétitions (bi-caméras)	Clarisse Nicoïdski	D.Mesguich réal P.Bouchez	fin 93
1052 à 1160	9 cass BétacamSP	ANN BOLEYN	rushs de tournage captation hors représentations	Clarisse Nicoïdski	D.Mesguich réal P.Bouchez	12 93
1161 à 1205	45 cass Bétacam	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	Rushs captation	Hélène Cixous	D.Mesguich réal C.Sauvet	06/94
1206 à 1248	43 S-VHS	L'HISTOIRE QU'ON NE CONNAITRA JAMAIS	témoin répétitions au théâtre de la Ville à Paris (filmé par des stagiaires)	Hélène Cixous	D.Mesguich	printemps 94
RUSHS CAPTATIONS (SPECTACLES D.MESGUICH) antérieurs à (La Métaphore)						
1249 à1321	73 Bétacam	HAMLET 86	rushs tournage captation	Shakespeare	D.Mesguich réal F.Verpillat	87
1322 à 1412	91 U-Matic	HAMLET 86	copies time-codées des rushs	Shakespeare	D.Mesguich réal F.Verpillat	87
1413 à 1420	8 U-Matic	ROMEO ET JULIETTE	rushs tournage captation	Shakespeare	D.Mesguich réal F.Verpillat	
1421 à 1438	18 cass Bétacam	LA TETRALOGIE (LA WALKYRIE, L'OR DU RHIN,	captation (ou rushs) au théâtre des Champs-Elysées à Paris	Wagner	D.Mesguich réal F.Verpillat	1688

		SIEGFRIED, LE CRÉPUSCULE DES DIEUX)				
1439 à 1443	3 U-Matic et 2 dub en BétacamSP	PLATONOV	copie	Tchékov	D.Mesguich	82
1444 à 1445	2 U-Matic	LA DEVOTION A LA CROIX	copie	Calderon	D.Mesguich réal F.Verpillat	84
1446 à 1448	3 U-Matic	ROMEO ET JULIETTE	copie	Shakespeare	D.Mesguich réal F.Verpillat	85
1449 à1452	4 U-matic	TETE D'OR	copie	Claudel	Daniel Mesguich montage Dany Mesguich	80
1453	U-Matic	Extraits d'Arcanal	dont : La Dévotion à la croix	Calderon		
1454 à 1473	20 bandes 1 pouce	LORENZACCIO	rushs de tournage captation	Musset	D.Mesguich réal F.Verpillat	86

Annexe 3

Sélection d'articles de presse sur le pôle vidéo

AMOUR, THÉATRE ET VIDÉO

Depuis 1991, date d'arrivée de Daniel Mesguich à Lille, on demeure abasourdi par l'ampleur du travail accompli au sein du théâtre National de Région La Métaphore. La création d'un pôle vidéo dirigé par Pascal Bouchez fait partie de ces multiples initiatives qui font du théâtre Salengro l'une des salles les plus actives de France. 1000 heures d'enregistrements. Un grand livre d'images et de sons. Une expérience unique dans l'Héxagone.

DES le début de la semaine prochaine, une équipe de France 3 dirigée par le réalisateur de télévision bien connu Robert Mazoyer, « *investira* » la grande salle de La Métaphore pour procéder, quatre jours durant, à l'enregistrement télévisé de la première mise en scène lilloise de Daniel Mesguich « *Marie Tudor* » de Victor Hugo, avec diffusion prévue dans quelques mois sur la chaîne nationale. Avant cela, dès la fin de cet été, on pourra voir sur le petit écran un autre grand succès de la saison inaugurale : « *Boulevard du Boulevard* », « *capté* » par les caméras de France 3 au début de cette année.

L'oeil de la caméra, on connaît à La métaphore. Par la volonté de D. Mesguich, la vidéo a pris ses quartiers au théâtre Salengro dès les premières répétitions de ce gros « *paquet cadeau* » de « *Marie Tudor* », qui vient de remporter un triomphe lors d'une grande tournée française, achevée récemment à Créteil.

« Tout » filmer

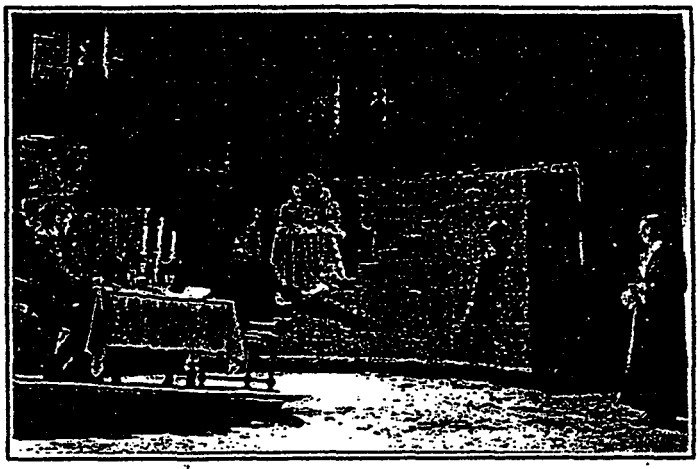
MAITRE de la régie, grand ordonnateur du cadrage, alchimiste du montage, Pascal Bouchez, 31 ans, avait fait la connaissance de Daniel Mesguich au Conservatoire National de Paris. Jeune réalisateur à TF1 puis à Arte, P. Bouchez fut contacté par le nouveau patron de La Métaphore dès sa nomination à Lille en compagnie duquel il s'est installé dans la capitale des Flandres. Objectif : créer de toutes pièces un département vidéo destiné à mettre sur images tout ce qui se fait, se conçoit, s'invente, se concocte et se crée tant au théâtre Salengro de Lille qu'à l'Idéal de Tourcoing.

Techniquement, on commence plutôt modestement, avec une seule caméra. On enregistre. On enregistre à tour de bras. Les temps « *héroïques* ». Une première saison vécue à un rythme fou : les répétitions commencent volontiers dès 10 h pour se terminer vers trois heures ou quatre heures du matin. Stakhanovisme souriant. Et Pascal Bouchez filme. Il filme tout : les répétitions (250 heures de prises de vues), les débats, les lectures publiques, les spectacles invités, les créations « *maison* » : « *La seconde surprise de l'amour* », « *Agamemnon* », « *Andromaque* », « *Doublages* », « *Folie ordinaire d'une fille de Cham* »...

Rien de secret

UN travail de titan. Pour une heure de tournage, quatre heures de montage. Vient alors une subvention du Conseil Général du Nord, convaincu de l'originalité de cette démarche. On peut alors se doter d'un matériel « *pointu* » : un équipement vidéo Bétacam SP « Broadcast », le format de diffusion des chaînes nationales, avec deux caméras, faisant de La Métaphore le premier théâtre français à disposer d'un tel outil... Depuis lors, 1000 heures de prises de vues s'accumulent dans les cassettes.

Outre l'enregistrement des spectacles « *finis* » présentés au public, la partie la plus originale de la pratique de P. Bouchez est peut-être cet oeil indiscret qu'il pose sur les répétitions, ce lent mûrissement de l'oeuvre où la caméra fouille et disséque le travail de création en train de se faire, au plus près de la pratique quotidienne. Daniel Mesguich n'est pas de ces metteurs en scène qui peaufinent leurs spectacles à huis clos, en secret... Il accueille la caméra, il intègre cet autre regard dans l'espace théâtral, et c'est véritablement passionnant de le voir diriger ses acteurs, accompagner les modulations du texte, inventer devant nous ce qui constituera l'épaisseur même de l'oeuvre qui s'accomplit... A partir de ces centaines d'heures de « *chroniques vidéo* », de ce « *journal de bord* », qui sont autant de « *traces* » à conserver, des documentaires verront le jour, à destination des écoles, des collèges, des universités, des conservatoires, des festivals... Comme les volumes numérotés d'une collection de bibliothèque.



Dans quelques mois, sur France 3, « Marie Tudor » de Victor Hugo, mise en scène de Daniel Mesguich, spectacle enregistré cette semaine à Lille sous la direction de Robert Mazoyer (ph. M. Enguerand)

Shakespeare et Debauche

SI tous les spectacles présentés à La Métaphore sont « *captés* », Pascal Bouchez a choisi de concentrer particulièrement ses efforts sur la réalisation de deux films : « *Titus Andronicus* » de Shakespeare (en fin de montage) et « *Flandrin Acteur* » de P. Debauche (ce film est aujourd'hui terminé). Les contacts commerciaux pris avec Arte sont favorables. Différentes chaînes cablées sont également intéressées (ces films seront accompagnés d'extraits de répétitions et d'un entretien avec Daniel Mesguich).

Reste que le matériel dont dispose La Métaphore est encore un peu « *limite* » : pour compenser le nombre insuffisant de caméras, on multiplie les enregistrements, mais le travail au montage est d'autant plus difficile, délicat, fastidieux, en sorte de donner l'illusion et le rythme d'un enregistrement à 6 ou 7 caméras... Deux gros projets pour la saison prochaine : les enregistrements d'« *Ann Boleyn* » avec correction de lumière pour la vidéo, et de « *L'histoire qu'on ne connaîtra jamais* », le spectacle le plus « *lourd* » et le plus « *ambitieux* » de la saison 93-94.

Aux manettes : Pascal Bouchez. Évidemment.

Bruno Corlequisse

CROIX magazine

Théâtre

LE 25/06/93

LA VOIX DU NORD

LE 01/07/93

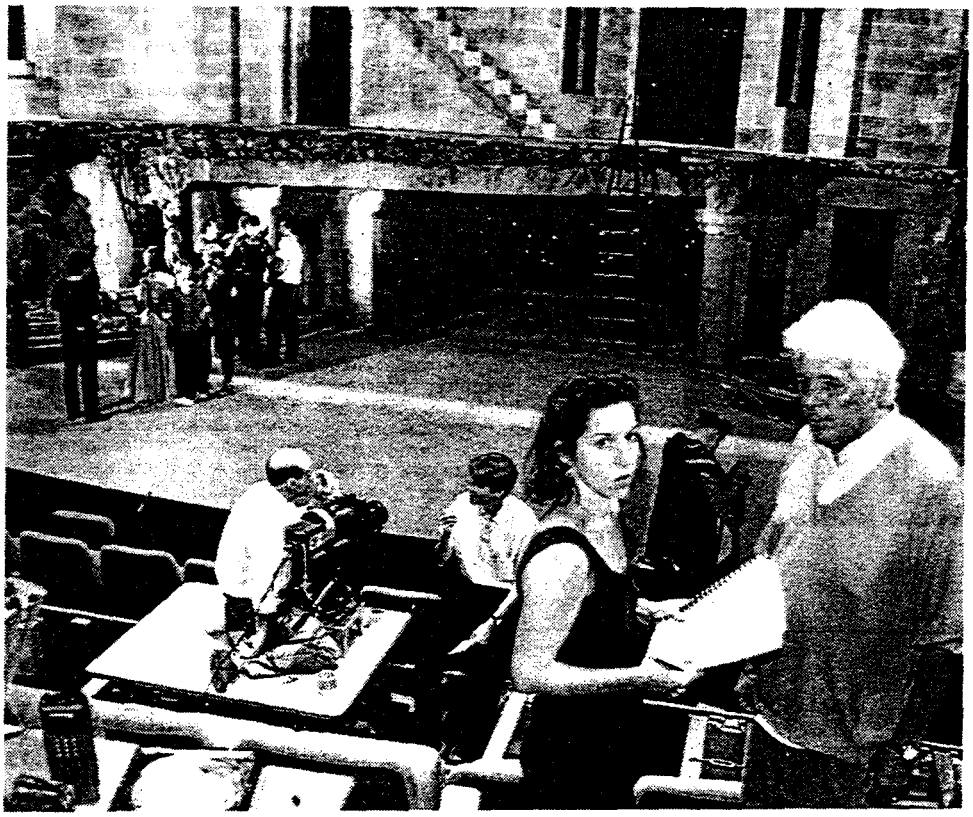
AVANT-PREMIERES

A La Métaphore : parenthèse vidéo

J.L. Mazoyer et les équipes techniques de FR3 enregistrent à La Métaphore « Marie Tudor » dans la mise en scène de D. Mesguich

Grand'place, les portes du Théâtre Salengro semblent closes. Et pourtant il régne une activité fébrile à La Métaphore. Pendant une semaine, le réalisateur Jean-Louis Mazoyer et les techniciens régionaux de FR3 enregistrent la « Marie Tudor » de Victor Hugo, le spectacle avec lequel Daniel Mesguich avait inauguré son arrivée à Lille à l'automne 91. Un spectacle qui a obtenu un vif succés puisqu'il s'est joué depuis pas loin d'une centaine de fois, non seulement à Lille mais Créteil, Nice, Grenoble... Un spectacle qui devrait donc un de ces jours être diffusé sur les ondes nationales, comme l'a été récemment le « Boulevard du Boulevard » du même Daniel Mesguich et qui avait été créé au printemps 92 à Lille.

Et pour cela, toute l'équipe du Centre dramatique national est sur le pont Grand'place durant cette première semaine de juillet, en commençant bien sûr par Daniel Mesguich et les onze comédiens de « Marie Tudor » (Christèle Wurmser, Bernard Yerlès, Jean-Damien Barbin, Odile Cohen et les autres) sans oublier l'imposant décor d'Edouard Laug, qui avait d'ailleurs été sélectionné pour la finale des récents « Molière » du théâtre...



J.L. Mazoyer enregistre « Marie Tudor » pour FR3

(Ph. Patick Delecroix-"La Voix")

Un secteur vidéo actif

Ce n'est pas la première fois, on vient de le dire, que la télévision s'empare d'une création de La Métaphore. Et d'autant plus facilement que Daniel Mesguich s'est toujours intéressé à l'audio-visuel, ne serait-ce que pour garder des « traces » de ses spectacles vivants et forcément donc éphémères. C'est ainsi que dès son arrivée à Lille, et grâce au soutien du conseil général, la Métaphore a été dotée d'un secteur vidéo confié à Pascal Bouchez avec un équipement qu'aucun théâtre français ne possède aujourd'hui. Cela a permis non seulement de conserver les « traces » du travail en cours (250 heures de tournage au cours des répétitions de « Marie Tudor » et la « Seconde surprise de l'amour ») et de tous les spectacles de la maison, mais aussi de monter, à partir d'eux, de véritables spectacles audiovisuels. Ainsi de « Folie ordinaire d'une fille de Cham » qui a été diffusé sur Canal 9 (Région-Câble) et de « Titus Andronicus » et de « Flandrin acteur » en cours de montage, qui semblent intéresser Arte et Canal 9. Etant donné la faiblesse des moyens (deux caméras) il n'est pas question pour Pascal Bouchez et son équipe de vouloir concurrencer par exemple Jean-Louis Mazoyer qui tente une véritable recréation télévisuelle de « Marie Tudor ». L'équipe vidéo de La Métaphore, en filmant dans les conditions de la représentation mais en multipliant les prises de vues, veut d'abord garder mémoire d'un spectacle vivant. Et elle réalise déjà de véritables cassettes pédagogiques (avec entretiens et scènes de répétitions) dont Pascal Bouchez espère qu'elles seront diffusées dans les lycées et collèges de la région...

APPLAUDIR THEATRE MAGAZINE
75006 PARIS
Tel: 43 29 95 15 (Mensuel)
OCT 1993 90

Robert Mazoyer filme le *Marie Tudor* de Mesguich pour la télévision

On connait Robert Mazoyer pour ses grands feuilletons télévisés *(Les gens de Mogador, Les poneys sauvages, Au plaisir de Dieu)*. On le connait aussi pour ses reportages, on vient de voir ses *Ors de Raguse,* sur France 3. Et il débute aujourd'hui dans le théâtre en filmant *Marie Tudor,* le spectacle créé à Lille par Daniel Mesguich, en 1992.

Applaudir : *Comment avez-vous abordé cette nouvelle expérience professionnelle ?*

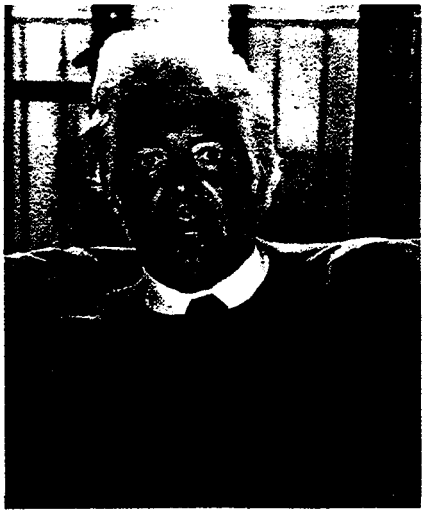
Robert Mazoyer : Je connaissais bien Daniel Mesguich, qui avait incarné Napoléon dans mon film *Joséphine ou la comédie des ambitions* et j'ai mis, avec lui, sur pied le projet de filmer son spectacle sans en faire une simple captation. Je souhaitais, sans toucher au travail de Mesguich et de sa troupe (la Métaphore), apporter quelques solutions spécifiquement télévisuelles.

A. : Quel dispositif technique avez-vous retenu ?

R.M. : Nous avons tourné sans public, un peu comme en studio. J'ai fait placer un travelling parallèle à la scène, deux caméras de chaque côté et une caméra mobile pour faire des gros plans et des contre-champs sur scène. Nous avons tourné pendant cinq jours.

A. : Avez-vous demandé un travail spécifique aux comédiens ?

R.M. : Nous avons répété pendant trois jours, en dehors de toute technique pour faire jouer les comédiens aux dimensions de la caméra et non plus à celles de la salle. Ils ont travaillé à moins porter la voix, à adoucir les effets. Cela n'a pas toujours été facile parce qu'ils étaient parfaitement réglés dans leur théâtralité.



Robert Mazoyer

A. : Daniel Mesguich qui ne joue pas dans le spectacle, était-il présent ?

R.M. : Oui, il est resté avec nous, en ami, en complice.

A. : Avez-vous la sensation d'avoir filmé son spectacle ?

R.M. : Complètement. J'ai respecté le texte de Victor Hugo, le jeu, les costumes, le décor – ce qui n'était pas simple puisqu'il est construit en hauteur, sur trois niveaux. Et j'ai essayé de donner à ce spectacle une chance de bien passer à la télévision.

A. : Quand pourrons-nous voir cette Marie Tudor ?

R.M. : Je termine le montage qui est long et précis puisque nous avons filmé avec chaque caméra en continu. La date de programmation dépendra ensuite de la chaîne...

PLAN LARGE (C.R.R.A.V.) 1996

Le théâtre capté

L'association Image et Métaphores produit et distribue des images autour du théâtre. Elle fait du prêt de cassettes à ses adhérents d'après un fonds vidéothèque de près de 200 titres et mène surtout un travail colossal, encore rare en France, sur la mémoire audiovisuelle du théâtre : vidéo-recréation, vidéo-captation, vidéo d'expérimentation artistique, vidéo de travail sur des filages comme accompagnement de mise en scène, vidéo-pédagogique...

Depuis 1992, tous les spectacles de (La Métaphore), les débats, les ateliers et actions de réinsertion avec des jeunes sont captés, parfois en multicaméras. Deux documentaires vidéo pédagogiques de 52 minutes *La leçon de théâtre n°1* et *n°2* proposent aux lycéens une approche du théâtre à travers *Bérénice*. *La leçon de théâtre n°3 : Hamlet, l'acteur et son double*, quant à elle, est une entrée par le travail de l'acteur. La diffusion en est assurée par le Centre régional de documentation pédagogique, qui a distribué les leçons 1 et 2 dans plusieurs centaines de collèges de la région (CDI).

Bérénice Acte VI Scène 5, paru en 1996 est le premier cédérom pédagogique européen sur le théâtre, en coproduction avec le CNED. Le deuxième, sur *Hamlet*, tiré à 1000 exemplaires, sortira à l'automne. Subventionnée par le Conseil général du Nord de 1992 à 96, l'association ne fonctionne plus aujourd'hui que sur ses propres adhésions.

Contact : Image et Métaphores au 03 20 14 24 00.

RIDEAU ROUGE ET VIDEO "

la Croix (N.P.D.C) 12.01.96

Bérénice en CdRom et une vidéothèque forte de 122 enregistrements à votre disposition. Les multiples approches du théâtre par le biais de la vidéo.

A l'heure où les chaînes de télévision sont de plus en plus réticentes à entrouvrir leurs grilles au spectacle théâtral (Sa majesté Audimat oblige...), La Métaphore de Daniel Mesguich, théâtre national de Région, est, de toutes les scènes françaises, celle qui consacre le plus de temps, d'énergie et d'argent, à «capter» par l'oeil de la caméra Shakespeare, Racine, Marivaux et consorts...

Rien ici qu'on produise, mette en scène, débatte tout au long de l'année qui ne soit systématiquement filmé, collecté, archivé : les spectacles bien sûr, mais aussi leurs répétitions qu'elles soient publiques ou non, à quoi s'ajoutent au fil des semaines les lectures, les débats ou les documentaires : au bout du compte, une mémoire audiovisuelle vivante de plus en plus... *pharaonique*, qu'*alimente* avec une passion convaincante et communicative Pascal Bouchez, grand ordonnateur vidéo s'il en est, dont la fonction - le sacerdoce - consiste précisément à laisser, par l'image, des «traces» durables de ce qui est, par nature, l'éphémère du théâtre.

Grand écran, petite lucarne

Filmer, enregistrer à tour de bras, c'est fort bien, mais pour quoi faire ? L'association «Image et Métaphores» s'emploie, ici, à promouvoir et diffuser toutes les activités vidéographiques de la maison, d'abord à des fins pédagogiques (d'où une subvention un peu ric-rac du Conseil général du Nord), mais aussi à destination du grand public, soucieux d'approfondir sa connaissance de l'univers théâtral tous azimuts. Très concrètement, après règlement d'une cotisation, vous est ouverte une vidéothèque de quelque 122 titres, où vous piochez à volonté parmi l'ensemble des documents enregistrés depuis 1991. Vous recevez en outre gratuitement chaque production annuelle de l'accociation, comme cette cassette vidéo «*Leçon de théâtre n°1*» : Daniel Mesguich aux commandes d'une scène de *Bénénice*. Il vous en coûtera au minimum 250 F par an.

Le secteur vidéo de La Métaphore, c'est aussi des projections sur grand écran : la prochaine à lieu ce 10 janvier (19h au théâtre, entrée 20 F) avec *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdaki, monté par D. Mesguich il y a deux ans. C'est encore des projets de collaboration avec FR3 pour la diffusion du futur *Dom Juan* de Molière ou d'une recréation de *Bérénice* pour Canal Plus. Des documentaires avec Arte. Des envois de cassettes à tous les collèges du Nord, ou une prochaine inscription au catalogue national du CNDP (donc, à destination de tous les collèges de France et de Navarre)...

A la place du metteur en scène

Mais le gros morceau en ce début d'année, c'est incontestablement la sortie dans le commerce d'un CdRom, premier du genre consacré au théâtre - une première en France mais aussi en Europe - ou une nouvelle manière de se glisser dans la genèse d'une représentation (en l'occurrence la répétition de la scène 5 du dernier acte de *Bérénice*), et de vivre très concrètement, étape par étape, le travail du metteur en scène, voire de se glisser dans sa peau, pourquoi pas, ou dans celle des comédiens.

Au total, neuf heures de navigation, une vingtaine de parcours différents à emprunter sur le mode ludique, la possibilité de refaire entièrement le montage vidéo si l'utilisateur le souhaite... C'est une production La Métaphore-la CAMIF-le CNED (Centre national d'Enseignement à Distance), sa vocation est essentiellement pédagogique même si nul n'est exclu de ce premier CdRom-théâtre à l'avant-garde d'un secteur en pleine explosion, et cela s'utilise - pour les connaisseurs- sur Windows 3.1 ou sur Windows 95 (préférable de le faire fonctionner avec un Pentium). Prix : 390 F. En vente au Furet du Nord, à La Métaphore, ou sur catalogue CAMIF.

B. Cortequisse

Mesguich à la Comédie française

Après *Bérénice* en vidéo et CdRom, Daniel Mesguich retrouve Jean Racine, avec la mise en scène de *Mithridate* dont il vient de commencer les répétitions, à l'invitation de la Comédie française. Le spectacle sera donné dans la nouvelle salle du Français, au théâtre du Vieux-Colombier : première le 5 mars; *Mithridate* sera à l'affiche à Paris jusqu'au 14 avril.

C'est la première fois que le patron de la Métaphore travaille pour la Maison de Molière. Le rôle titre sera tenu par l'un des piliers de la Comédie française : Simon Eine. Le reste de la distribution réunit Claude Mathieu, Murielle Mayette, Olivier Dautrey, Eric Génovèse, Samuel Le Bilhan.

Cette mise en scène parisienne précèdera deux autres mises scène - lilloises celles-là - puisque Daniel Mesguich proposera avant la fin de la saison un *Hamlet* fort attendu ainsi qu'un *Dom Juan* de Molière qu'il devrait interpréter en personne aux côtés de Rufus.

Si vous êtes intéressés par les représentations de *Mithridate*, vous pouvez réserver dès à présent vos places par courrier au théâtre du Vieux-Colombier, 21 rue du Vieux-Colombier, 75006 Paris. Ou par téléphone 14 jours avant chaque spectacle au 16 1 44 39 87 00 ou 16 1 44 39 87 01.

B. C.

RÉPUBLIQUE DU CENTRE 13 AOUT 1994

Place au théâtre sur France 3

APRÈS avoir fait la part belle à l'opéra cet été, France 3 fera place la deuxième quinzaine d'août au théâtre, avec Marcel Pagnol et Daniel Mesguich, en fin de soirée.

Georges Folgoas a filmé la délicieuse et drôle « Trilogie marseillaise » inspirée de Pagnol dans la mise en scène qu'en avait réglé pour la Maison de la Culture de Loire-Atlantique Jean-Luc Tardieu et qui a fait déjà le tour de France. Ce spectacle qui sera diffusé le 18 août à 23H15, condense les trois comédies « Marius », « Fanny » et César ». On y retrouve, dans le rôle du cafetier César, Jean-Pierre Darras, dans celui de son ami Panisse, Jacques Morel, et de son fils Marius Fabrice Roux. Laura Favali campe Fanny et Geneviève Fontanel sa mère Honorine. Le Lyonnais monsieur Brun est joué par Mario Pecqueur.

Les deux autres fin de soirées théâtrales estivales de France 3 offriront la possibilité de se familiariser, avec l'univers du metteur en scène Daniel Mesguich dont on verra deux productions de son Théâtre national du Nord-Pas de Calais. Ce sera la « Marie Tudor » de Hugo, le 25 août à 22H30, puis, dans un genre plutôt comique, fimé par Pierre Cavassilas, « Boulevard de Boulevard » dont Mesguich a inventé l'argument à partir des situations à la Feydeau, Labiche et Courteline auxquelles il a mêlé d'autres sortes d'humour (burlesque, absurde ou burlesque), le 1er septembre à 22H30.

Libération

THEATRE

Intrigues de cour et cœurs piégés

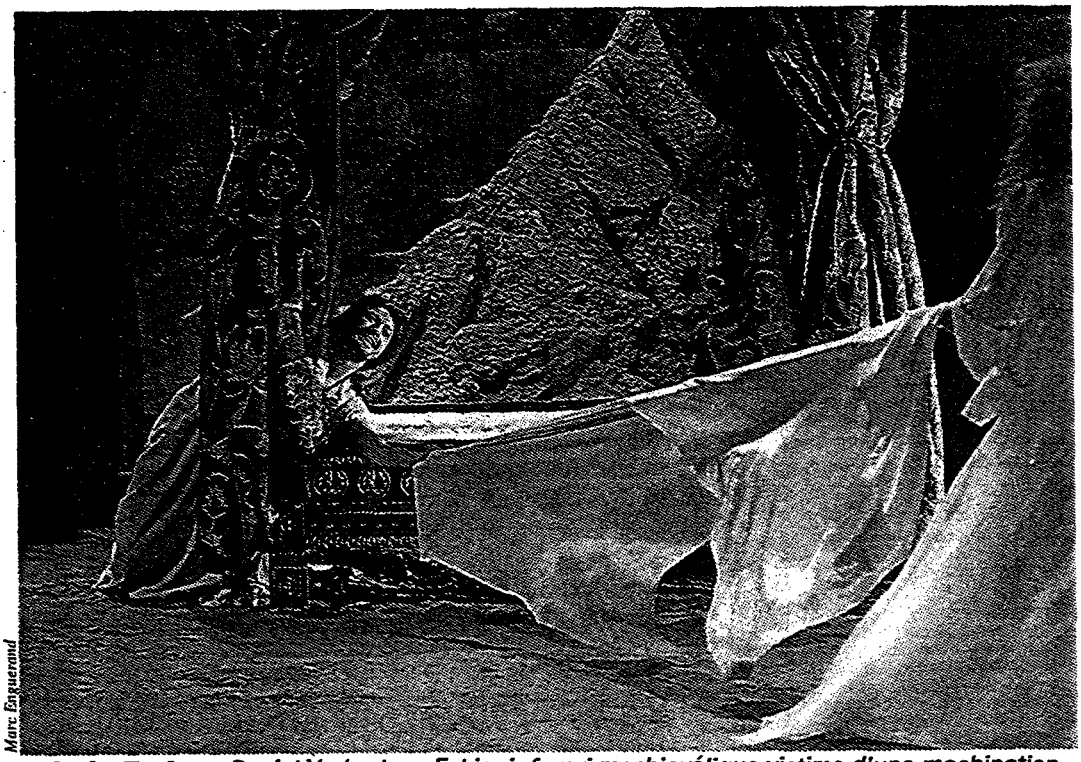
Le favori finit sur l'échafaud. D'entrée, la mise en scène de Daniel Mesguich livre les clés cruelles de «Marie Tudor», une des pièces les moins connues de Victor Hugo.

france3 22h50

«*C'était une reine jalouse, dont l'alcôve s'ouvrait de plain-pied sur l'échafaud, ...entêtée, superstitieuse, violente, cruelle, tyrannique...*» En 1833, Victor Hugo met la dernière touche à *Marie Tudor* drame lyrique destiné au théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris. Le théâtre de la Métaphore de Lille a repris le flambeau pour redonner vie à la «catholique», reine d'Angleterre. L'adaptation de cette pièce, une des moins connues de l'écrivain-poète, est diffusée ce soir sur France 3.

Fille d'Henri VIII, Marie Tudor (Chrystèle Wurmser) doit épouser le prince Philippe, fils de l'empereur d'Espagne. Mais ce mariage convenu déplaît à la reine, amoureuse de Fabiano Fabiani (Bernard Yerles), un aventurier apatride, qui la trompe avec Jane, jeune fille élevée par l'ouvrier ciseleur Gilbert. Fabiani, qui est seul avec Gilbert à savoir que la jeune fille est l'héritière des Talbot, dont la reine lui a donné les biens, «déshonore» Jane pour ne pas être ruiné. Sa manœuvre permet à Simon Renard, émissaire de Charles Quint envoyé pour préparer le mariage avec Philippe, d'ourdir une machination, fatale au «favori».

Si le texte respecte scrupuleusement la version de 1833, le déroulement de l'intrigue n'est pas exactement le même. La représentation débute avec l'exécution de Fabiani, puis revient par un flash-back sur les circonstances de cette mise à mort. Le suspense tué d'entrée, l'intérêt de la pièce repose entièrement sur l'interprétation et la mise en scène recherchée de Daniel Mesguich. La caméra épouse le comédien, le suivant parfois pas à pas. Les personnages surgissent d'une trappe, disparaissent derrière une colonne, s'évaporent au travers d'un miroir. Jeux de glaces et trucages – le livre enflammé du vieux juif, la torche volante – entretiennent le mystère. Les plans larges, nombreux, ajoutent à la dimension dramatique dans un décor d'escaliers et salles de château.



Marc Enguerand

«Marie Tudor». *Daniel Yerles joue Fabiani, favori machiavélique victime d'une machination.*

Pas toujours convaincants, les personnages sont doubles, à l'image de la reine tiraillée entre le devoir et son amour pour Fabiani. «*J'ai vu ce Fabiani sur un trône, je veux le voir sur un échafaud*», clame-t-elle avant de se lamenter: «*La force me manque à l'idée que la cloche va bientôt sonner la mort de cet homme-là.*»

Daniel Mesguich donne à Fabiani l'humanité qu'il n'avait pas à l'origine. Dans l'œuvre de 1833, l'apatride machiavélique disparaissait, victime d'une dernière supercherie. Dans la version lilloise, il accepte de se sacrifier. L'attachement de Hugo pour la classe ouvrière transparaît à travers Gilbert (Hervé Furic) et Jane (Odile Cohen), représentants du peuple et seuls personnages foncièrement honnêtes de la pièce. Un drame lyrique – pas le meilleur de Hugo – dont l'adaptation témoigne avant tout d'une fidélité tatillonne à l'œuvre de l'auteur.

Elisabeth PETIT

25 AOUT 94

Télérama

24/8/94

22.50 ❦ **F3** 0.45 2370187

T Marie Tudor

Pièce de Victor Hugo. Mise en scène : Daniel Mesguich. Réalisation : Daniel Mazoyer. Décors : Edouard Laug. Costumes : Dominique Louis.

Jean-Damien Barbin : Simon Renard. **Christèle Wurmser** : Marie. **Odile Cohen** : Jane. **Guy-Pierre Couleau** : lord Clinton. **Frédéric Cuif** : maître Eneas Dulverton. **Hervé Furic** : Gilbert. **William Mesguich** : lord Montagu. **Laurent Natrella** : lord Chandos. **Bernard Yerles** : Fabiano Fabiani.

Simon Renard, émissaire de Charles Quint, est à Londres pour préparer le mariage du prince Philippe, fils de l'empereur d'Espagne, avec Marie Tudor, dite «la Catholique», fille d'Henry VIII et reine d'Angleterre.

«Marie Tudor», de Victor Hugo. F3, 22.50.

La mission est délicate, car un certain Fabiano Fabiani, aventurier apatride, s'est imposé dans le cœur de la reine, qui lui dispense en retour des titres de propriété parmi lesquels ceux que Henry VIII avait confisqués à lord Talbot, jadis assassiné avec toute sa famille. Une fille pourtant a survécu au massacre : Jane. Elle a été anonymement recueillie par Gilbert, un ouvrier-ciseleur qui l'aime et veut l'épouser. Fabiani, bien informé, cherche a obtenir les faveurs de la jeune femme. En la déshonorant, il espère se mettre à l'abri de son éventuelle réhabilitation et n'aurait donc plus à craindre que les biens des Talbot lui soient repris. Mais Simon Renard veille. Il prend l'initiative d'une savante machination.

MARIE TUDOR

Arte - 22h50 ★★ Adultes et adolescents

Daniel Mesguich.

Lequel, de Fabiano Fabiani, amant de la reine Marie Tudor dite «la Catholique» d'Angleterre, ou de Gilbert, l'ouvrier ciseleur, va mourir sur l'échafaud, pour payer l'infidélité du premier, la vengeance du second, ou la folie de la reine ? Entre eux deux, il y a Jane, seule survivante de l'assassinat de Lord Talbot et de toute sa famille par Henri VIII, père de Marie Tudor. Lequel, ignorant son existence, a donné les titres de propriété des Talbot à Fabiani. Alors que Gilbert, qui a recueilli et élevé Jane, s'apprête à l'épouser, Fabiani s'emploie à séduire cette dernière pour la déshonorer... et garantir ses titres.

Commence alors une machination montée comme une curieuse partie d'échecs, que la reine semble dominer. Mais entre son fou d'amant et le pion qu'elle veut sacrifier pour assouvir sa rancœur d'avoir été trompée, la lutte est-elle égale ?

Toute la pièce repose sur ce long suspense, qui selon le commentaire de Victor Hugo, son auteur, mêle «le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie». Il y a tout cela dans cette pièce à l'intrigue policière et à la matière humaniste. Le texte en est foisonnant et, sous cet aspect, passionnant.

Mais, s'il frôle par moment la caricature, la mise en scène souvent outrée, l'y fait tomber, parfois avec lourdeur. **S.C.**

La Dordogne Libre

Jeudi 25 août 1994

A VOIR

F3, 23 h 05 : Marie Tudor

Marie Tudor de Victor Hugo. Mise en scène de Daniel Mesguich. Avec Jean Damien Barbin, Michel Baumann, Odile Cohen, Guy Pierre Couleau, Frédéric Cuif, Hervé Furic...

Simon Renard, émissaire de Charles Quint, est à Londres pour préparer le mariage du prince Philippe, fils de l'empereur d'Espagne, avec Marie Tudor, dite "La catholique", fille d'Henry VIII et reine d'Angleterre.

La mission est délicate car un certain Fabiano Fabiani, aventurier apatride, s'est imposé dans le cœur de la reine, qui lui dispense en retour des titres de propriété parmi lesquels ceux que Henry VIII avait confisqué à Lord Talbot, jadis assassiné avec toute sa famille.

Une fille pourtant a survécu, Jane, anonymement recueillie par Gilbert, ouvrier ciseleur, qui l'aime et a décidé de l'épouser. Bien informé quant à lui de l'existence et l'identité de la jeune fille, Fabiani s'est promis, à l'insu de Gilbert, d'obtenir ses faveurs pour mieux la déshonorer : ainsi à l'abri d'une éventuelle réhabilitation de Jane, il n'aurait plus à craindre qu'on lui reprenne les biens des Talbot...

Victor Hugo écrit ce drame en 1883 pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin, antichambre du célèbre "Boulevard du crime".

Et si l'éros et le politique s'y entremêlent aussi étroitement, c'est peut-être que le poète vient de rencontrer Juliette Drouet, pour laquelle il écrit le rôle de Jane, et que, depuis les fameuses émeutes de juillet 1830, le jeune royaliste qu'il était alors s'est progressivement converti aux idées républicaines.

HUMANITE DIMANCHE 25 AOUT 94

Du boulevard saupoudré de Tex Avery ou de Marx Brothers façon Mesguish.

BOULEVARD DU BOULEVARD, 23 H 15, FRANCE 3

La dramaturgie du rire

Suite et fin du feuilleton théâtral de l'été sur France 2 avec, dans le rôle principal, Daniel Mesguish. Non content de ses performances d'acteurs et de metteur en scène, cet homme de théâtre signe ici une pièce, « Boulevard du boulevard », avec le but délibéré de faire rire. « C'est plutôt, précisément parce qu'en ces temps troublés, les amuseurs deviennent légions, parce que l'amusement lui-même devient un texte et une « idéologie », qu'il nous semble devoir, ce texte, le mettre en scène lui aussi, le mettre en écoute, en jeu, en crise. »

On appréciera la fine dialectique de Daniel Mesguish. Loyal envers ses pairs, Feydeau, Labiche, Courteline, il entend également piéger les rouages du Boulevard traditionnel en incluant d'autres formes d'humour qui se réfèrent directement à Tex Avery, aux Monty Python, Stan Laurel ou aux Marx Brothers. Humour baroque donc, panoramique même, qui associe souverainement le rire à sa dramaturgie. D'où la difficulté de l'entreprise. Mais en définitive, Daniel Mesguish reste fidèle à sa passion, pour lui, il ne s'agit « rien d'autre que de théâtre, car — et les vrais tragédiens le savent bien — c'est faire du théâtre qui est rigolo ».

Robert Julien

Annexe 4

(LA METAPHORE)

et *Image & métaphores*

S.A.R.L. (La Métaphore)

Article 1er - Forme

La société (La Métaphore) Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord Pas de Calais à été constituée sous forme de société anonyme sous la dénomination sociale de LA SALAMANDRE Théâtre National de la Région Nord Pas de Calais par acte sous seing privé en date du 8 avril 1982. Elle a été transformée en société à responsabilité limitée aux termes d'une assemblée générale extraordinaire des actionnaires en date du 20 juin 1991. Elle est régie par les dispositions légales et réglementaires en vigueur actuellement et à venir, ainsi que par les présents statuts.

Article 2 - Objet

La société a pour objet : d'être entrepreneur de spectacles publics et producteur audiovisuel, et d'assurer :

- la création, l'animation, la gestion d'une troupe théâtrale et de toutes activités pouvant s'y rattacher concernant la production littéraire et artistique de textes dramatiques, leur reproduction, la mise en scène, les décors, la recherche de salles de spectacles, les programmes, la publicité extérieure insérée dans les programmes ou dans les salles au cours des spectacles, etc. ;

- l'organisation de spectacles dramatiques ou musicaux, spectacles poétiques, projections de photos et de films, audiovisuel, conférences, etc. ;

- l'engagement du personnel nécessaire pour la réalisation desdites activités, y compris l'engagement de troupes théâtrales et la passation de tout contrat nécessaire ;

- l'édition et la vente de tous texte, musiques ou autres, l'enregistrement sur disques ou vidéocassettes et la vente de ceux-ci, la réalisation de films et leur exploitation et, d'une manière générale, la production et la diffusion par tous moyens de toutes productions artistiques ;

- la participation par tous moyens à toutes entreprises ou sociétés existantes ou à créer pouvant se rattacher à son objet principal, notamment par voie de création de sociétés nouvelles, d'apports, commandites, souscriptions ou achats de titres, ou de droits sociaux, fusions, groupements, alliances ou associations en participations ;

- toutes activités annexes, connexes ou complémentaires, s'y rattachant directement ou indirectement, ainsi que toutes opérations civiles, commerciales, industrielles, mobilières ou immobilières pouvant se rattacher, directement ou indirectement, à l'un des objets précités ou susceptibles d'en favoriser la réalisation.

Article 3 - Dénomination

La dénomination est :

(La Métaphore)
Théâtre National Lille Tourcoing
Région Nord-Pas de Calais

REPUBLIQUE FRANCAISE

MINISTERE DU TRAVAIL ET DES AFFAIRES SOCIALES

DIRECTION REGIONALE DES AFFAIRES
SANITAIRES ET SOCIALES NORD-PAS-DE-CALAIS

REÇU LE 15 MARS 1996

DECISION D'AFFECTATION POUR EMPLOI DANS UNE FORMATION CIVILE

le ministre du travail et des affaires sociales
Vu les articles L.1, L.116-1 à L.116-5, L.116-7 à L.116-8, R.227-1 à R.227-20 du code du Service National

DECIDE

ARTICLE 1ER :
L'appelé objecteur de conscience : **RIBERY FABIEN**
Né le : **01/01/1972** à **CALAIS (PAS DE CALAIS)**
Immatriculé sous le n° **9262012156**
Recrutement : B.S.N. DE VALENCIENNES
Contingent : **96/03**
Domicilié : **130 RUE HIPPOLYTE TAINE**
62100 CALAIS

est incorporé à la D.R.A.S.S. le **15/03/1996** afin d'accomplir ses obligations de service actif durant vingt mois auprès de l'organisme habilité suivant :
LA LIGUE FRANCAISE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE L'EDUCATION PERMANENTE

ARTICLE 2 :
L'intéressé est affecté auprès de l'organisme d'accueil suivant :
FLASEN

Son lieu d'affectation précis est :
LE METAPHORE

PLACE DU GENERAL DE GAULLE
59000 LILLE

ARTICLE 3 :
L'intéressé doit se mettre en route immédiatement et se présenter à son poste d'emploi au plus tard le : **18/03/1996**
S'il rejoint celui-ci dans les délais prévus, son service sera comptabilisé à compter du **15/03/1996**

Fait à LILLE, le **07/03/1996**

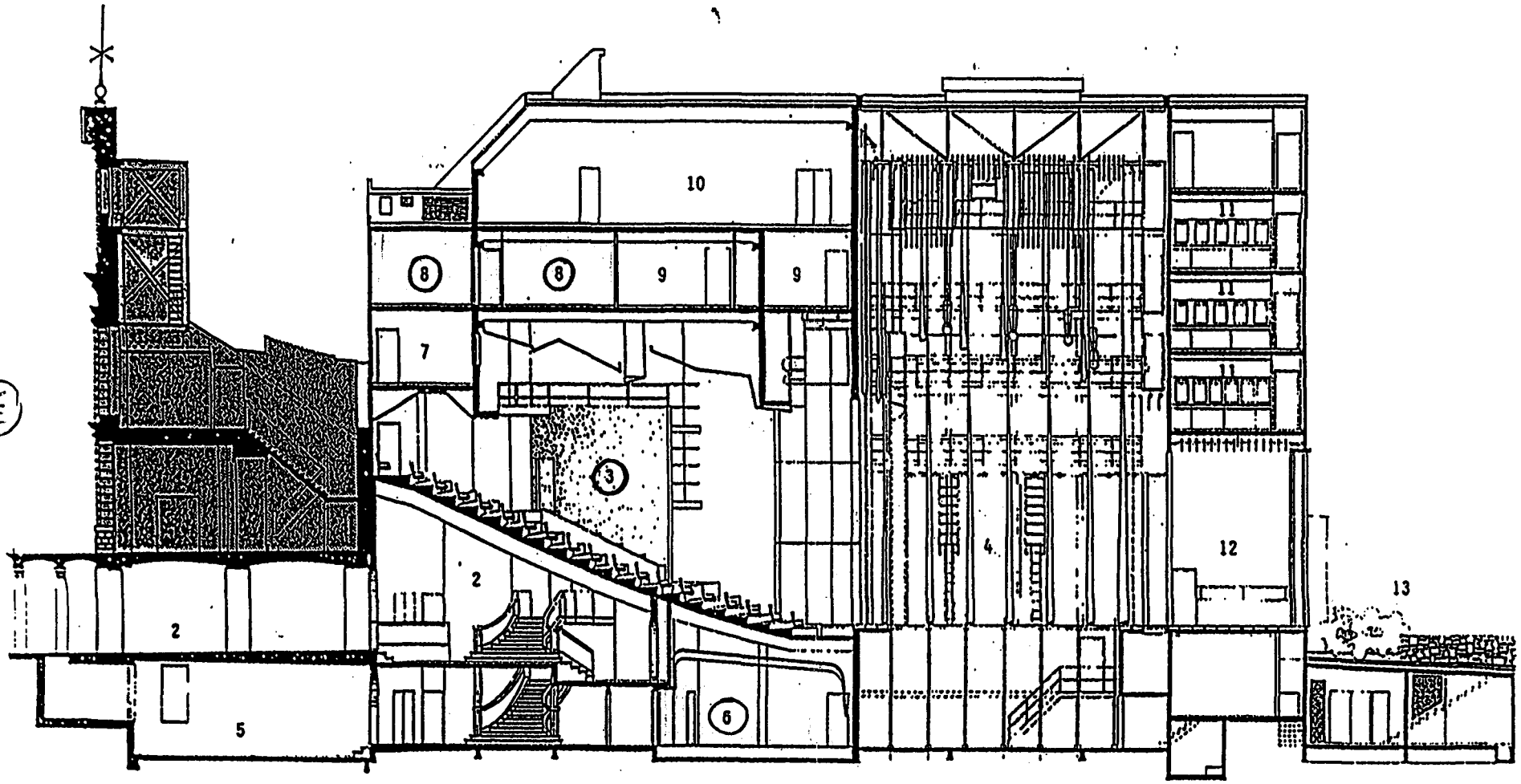
AVIS D'ARRIVEE - ~~DE NON ARRIVEE~~
Je soussigné: Jany Rousseau
Fonction : Ass de direction
Certifie que l'intéressé Fabien Ribery
a rejoint - ~~n'a pas rejoint~~ (1)
son lieu d'affectation
le 15 mars 96 **à** 9 **heures** 30
(1) Rayer la mention inutile

POUR LE MINISTRE
LE D.R.A.S.S.

P. TISSERAND
PIERRE TISSERAND

Je soussigné, reconnais avoir reçu la décision d'affectation et la fiche de poste me concernant ainsi qu'un bon de transport pour me rendre au lieu d'affectation indiqué

Fait à Lille le 15.3.96



Théâtre Roger Salengro – Coupe

1. Place du Général de Gaulle
2. Hall d'accueil
● 3. Salle de spectacle
4. Scène
5. Foyer-bar
● 6. Petite salle
7. Régie
● 8. Bureaux (dont vidéo)
9. Locaux techniques
10. Salle de répétition
11. Loges
12. Arrière-scène
13. Place Saint-Nicolas
14. Grand'Garde

MINUTES AUDIOVISUELLES DU THEATRE

Chacun sait combien l'art du théâtre est chose éphémère, qui passe, dont rien ou presque ne demeure. Ce rien cependant nous le tenons pour quelque chose et c'est pourquoi le **Théâtre National de Lille Tourcoing Région Nord/Pas-de-Calais**, conformément à sa volonté d'être le point de départ d'un rayonnement et d'une propagation culturels, a décidé de produire ou de susciter la production de «traces» de toutes sortes.

En particulier, nous souhaitons pouvoir réaliser le plus grand nombre d'***images vidéo*** des répétitions, avec leurs échecs et leurs recommencements, de toute l'activité du théâtre lors de l'élaboration d'un spectacle, ainsi, évidemment, que la captation du spectacle lui-même. Nous n'espérons pas bien sûr conserver rien qui puisse remplacer la représentation après qu'elle se sera éteinte, car, par nature, elle est irremplaçable, mais nous pensons pouvoir constituer une ***mémoire*** de notre travail, mémoire multiforme et, si possible, en elle-même créatrice.

Ce projet concerne les créations du Théâtre National. Il nous semble qu'il entre dans la mission d'un tel établissement de lever une partie du voile qui recouvre les coulisses du théâtre, de montrer «comment on fait». ***La valeur principale d'une telle mise en mémoire du parcours d'une oeuvre de théâtre nous paraît sans aucun doute résider dans son utilisation à des fins pédagogiques.*** Cet aspect des choses suffirait à lui seul, à notre sens, à justifier la mise en oeuvre de l'ensemble du projet. Aussi bien dans les classes de français de l'Education Nationale que dans les écoles d'art dramatique (et nous pensons, bien sûr, avant tout au Département d'Art Dramatique de Lille), que dans les ateliers de pratique artistique des lycées et collèges ou dans les sections A3 du baccalauréat où se pratique l'initiation au théâtre, les élèves disposeront ainsi d'une vision globale de ce que sont une mise en scène et un spectacle.

Il s'agit, en outre, de constituer un outil précieux pour les praticiens ou les théoriciens du théâtre (qui saura aussi, nous n'en doutons pas, toucher une partie du public). En effet, la parole échangée entre le metteur en scène et les acteurs et son application immédiate, théâtrale, est, le plus souvent, la part du travail qui est nécessaire pour juger d'une pratique, d'une conception du théâtre et pour en discerner les implications ou les liens avec d'autres pratiques artistiques et avec la réflexion philosophique, linguistique, etc.

Imagine-t-on l'intérêt de telles «minutes» audiovisuelles si elles avaient été possibles dans le passé, pour suivre l'activité des créateurs dont il ne nous reste bien souvent que quelques récits devenus mythiques ou, dans le meilleur des cas, quelques extraits de spectacles plus ou moins mal filmés ?

D'autre part, et pour toutes ces raisons, nous ne souhaitons évidemment pas que cette trace reste lettre morte et nous voulons la diffuser le plus largement possible (universités françaises et étrangères, câble, vidéo-cassettes...)

C'est pourquoi nous nous proposons de produire à partir de ces images plusieurs documentaires dont le principe éditorial reposera sur la notion de série, comme les volumes numérotés d'une collection de bibliothèque. ***Des livres d'images et de son pour suivre le travail de création en train de se faire*** des metteurs en scène et des acteurs, au plus près de la pratique quotidienne.

Aujourd'hui, pour la première fois, le progrès technique rend ces «minutes» audiovisuelles du théâtre ***économiquement possibles***, avec l'arrivée d'une nouvelle génération de matériel vidéo, offrant des ***conditions professionnelles***, tant pour la réalisation elle-même que pour la durée d'enregistrement (300 heures de prises de vues sont prévues en 1992), pour une qualité d'image et de son numérique permettant d'envisager d'autres moyens de diffusion (télévision).

Nous tenons à préciser qu'à l'heure actuelle il n'existe aucune entreprise comparable en France et que le besoin en est incontestable.

Pascal Bouchez
(note de présentation, 1991)

IMAGE ET METAPHORES

Association loi de 1901
4 place du Général de Gaulle 59800 Lille - tél : 03 20 14 24 00

BILAN ARTISTIQUE 1996

L'activité de l'association *Image et métaphores* s'est organisée autour de deux axes : la démarche créatrice et la continuation de la mémoire du spectacle vivant.

I CREATIONS

1) *Leçon de théâtre n°2 : Bérénice, approche d'une mise en scène de théâtre.*

Ce document pédagogique a été réalisé grâce au soutien du Conseil Général du Nord et au concours de l'Inspection Académique de Lille.

2) Cédérom *Bérénice, Acte IV, scène 5*

Coproduit avec le Centre National d'Education à Distance, il s'agit du premier cédérom européen consacré au théâtre. Il a été réalisé à partir de l'intégralité des répétitions de *Bérénice*, filmées en 1995. Le lancement et la démonstration de ce cédérom ont eu lieu à Paris :
- Au Lycée Henri IV, notamment en présence de Madame Le Recteur des Académies de Paris-Créteil-Versailles, Monsieur Le Recteur de L'Académie de Paris, et Messieurs les Attachés du Cabinet du Ministre de l'Education Nationale.
- A la Maison du Nord-Pas de Calais, en présence de Madame Martine Aubry, et Messieurs Yvan Renar, et Guy Coutré.

3) *La vie et demie*

Il s'agit de la diffusion d'un document vidéo réalisé en 1995 en hommage au grand écrivain congolais Sony Labou Tansi. Ce document s'accompagne d'une exposition; tous deux ont été vendus au Ministère de la Coopération à raison de 300 exemplaires, à destination des Centres culturels d'Afrique.

4) *Leçon de théâtre n°1 : Bérénice, Acte IV, Scène 5*

La diffusion de ce document, réalisé en 1995 avec le soutien du Conseil Général du Nord, a été prise en charge par le Centre Régional de Documentation Pédagogique du Nord-Pas de Calais.

II MEMOIRE AUDIOVISUELLE DU THEATRE

1) Captations

L'association poursuit le but fixé lors de sa création, constituer une mémoire audiovisuelle « vivante » du théâtre. Cette démarche, amorcée depuis 1992, a retenu l'attention du Centre National du Théâtre, lequel, suivant les propos de Monsieur Douste-Blazy à Avignon, met en place une mémoire nationale du spectacle vivant.
En 1996, dix-sept spectacles et une quarantaine de débats, lectures et rencontres, ont été enregistrés et sont venus s'ajouter aux cent vingt documents des années précédentes. Ceux-ci sont à la disposition des adhérents de l'association (deux cents prêts de vidéo-cassttes cette année).

2) Projections

L'association a organisé cette année dans le cadre de la Saison Vidéo, plusieurs projections sur grand écran de nos productions.

IMAGE ET MÉTAPHORES
association de 1901
4 place du Général-de-Gaulle 59800 Lille
tél : 03 20 14 24 00 Fax : 03 20 14 24 14

Lille, le 13 mai 1998

Chère Madame, Cher Monsieur,

L'association *Image et métaphores* dont le but est de générer, promouvoir et diffuser les activités vidéographiques de (La Métaphore), vous propose de venir la rejoindre.
Pourquoi adhérer à notre association ?
D'abord pour soutenir et vivifier notre action culturelle : Une mémoire audiovisuelle «vivante» du théâtre est-elle possible ?
Ensuite pour bénéficier *en priorité* des documents produits chaque année par notre service vidéo depuis 1991.
Enfin pour avoir accès aux trois mille heures d'images de notre vidéothèque, forte à ce jour de près de 250 titres (répétitions publiques, captations de spectacles, de lectures, de débats, documentaires...) dont vous trouverez le détail ci-joint.
L'intérêt de ces documents réside dans le fait qu'ils permettent de multiples approches du théâtre par le biais de la vidéo, ils peuvent donc être utilisés à des fins aussi bien personnelles que pédagogiques.
Nous nous adressons à vous parce que vous avez manifesté le désir d'aborder le spectacle vivant par une autre approche et de pouvoir avoir connaissance de ce qui se fait dans votre région.

Nos tarifs d'adhésion annuelle:

* **Membre bienfaiteur** : 1000 francs et plus...
(Soutien financier et moral à notre action et à la diffusion)
Si vous choisissez ce tarif, vous avez un droit d'accès et droit au prêt prioritaire à la vidéothèque et vous recevrez gratuitement chaque production annuelle de l'association. La quasi-totalité de cette cotisation sera réinvestie dans les productions futures.

* **Membre actif** : 500 francs
(Soutien à la diffusion)
Le membre actif bénéficie des mêmes droits que le membre bienfaiteur mais il se charge aussi de faire connaître l'action d'Image et métaphores au sein de son entreprise, de son établissement ou de son association. Son rôle est surtout celui de relais qui permettra d'autres adhésions.

* **Adhérent** : 250 francs
Cette forme d'adhésion est avant tout destinée aux étudiants et aux individuels soucieux de parfaire leur propre culture théâtrale. Elle donne droit à la production annuelle de l'association et à l'accès gratuit ou droit au prêt (pour les personnes éloignées géographiquement de Lille) à la vidéothèque.

Pour tous renseignements complémentaires, vous pouvez contacter Arnaud Pouzin au 03 20 14 24 00.

Vous remerciant par avance de votre adhésion, je vous prie de croire, Chère Madame, Cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Carole Morel

1796

SERVICE VIDEO
tâches effectuées par
sébastien Ledentu durant 18 mois.

Captations vidéo:

Ce travail consiste à filmer chaque évènement se déroulant principalement à (La Métaphore), elle se décompose comme suit:

1- mise en place du matériel

-montage et installation des caméras (déterminer le meilleur emplacement et s'assurer du bon fonctionnement du matériel: reports de commande, bulle, tirage optique...). Tirer les cables vidéo et audio, puis gaffer.
-préparer le matériel nécessaire au type de captation (format béta, svhs, couplage enregistrement vhs et audio), prévoir les cables nécessaires, les cassettes...
-installer la régie vidéo et participer aux différents cablages.
-Réglage des caméras avec le réalisateur (faire les blancs...)

Toute cette partie installation et réglages dure en moyenne une demi-journée et se fait en coordination avec les autres équipes techniques (le son, la lumière, les machinos). Ma mission est ici principalement technique, il s'agit de prévoir le matériel dont on a besoin, de l'installer et de s'assurer du bon déroulement des opérations tout en formant les nouveaux objecteurs.

2- cadrage vidéo

Le nombre de spectacles, lectures, rencontres filmés au cours des deux saisons est d'environ 100. Il faut ajouter à ce chiffre la captation des répétitions complètes de Bérénice et celles partielles de Dom Juan et Hamlet. Soit plus de 500 heures de cadrage au total.

3- rangement du matériel

Notons que pour des tournages hors-murs comme à Tourcoing, il est nécessaire de réserver deux voitures dont l'express de la technique pour transporter tout le matériel. Ce type de captation oblige à un rangement rigoureux bien spécifique dans des malles ceci afin de gagner un maximum de place, mais aussi à prévoir des protections supplémentaires pour le matériel.

Archivage vidéo et tâches administratives:

Le service vidéo dispose d'une mémoire audiovisuelle qu'il a fallu archiver en vue de permettre un accés simplifié au personnel de (La Métaphore) mais aussi aux membres de l'association *Image et Métaphores* . Tout les masters des captations réalisées depuis maintenant5 ans (environ 150) ont été classés par année et numérotés.

Une vidéothèque a été constituée en vhs à partir de ces masters; pour cela un travail important de duplication et de création de jaquettes m'a été confié. Les modéles de jaquettes créés sur logiciel *Home publisher* sont disponibles pour faciliter la constitution de la vidéothèque pour les saisons suivantes.

A cela s'ajoute un travail administratif et d'archivage quotidien qui consiste à:

- tenir à jour la comptabilité du service,
- réaliser les commandes de matériel et fongibles -distinguer le compte Image et Métaphores et (La Métaphore)-, pour cela connaître les principaux fournisseurs, leurs tarifs, les interlocuteurs.
- assurer un service technique vidéo pour les autres services de (La Métaphore).
- prise en charge des divers enregistrements vidéo vhs pour le Théâtre.
- assurer la continuité de la vidéothèque (duplication, jaquettes + envoi pour chaque spectacle d'une K7 au metteur en scène).
- mise au point sur base de données d'un fichier « clients » pour le service vidéo

Elaboration de bandes annonces

Ces quatres derniers mois j'ai pu monter des bandes annonces de spectacles se jouant à (La Métaphores) et préparer une bande annonce du spectacle de Xavier Maurel *La Dame aux Camélias* . Cela m' a permis de m'initier aux techniques de base de montage en format Bétacam.

S. L.

Photo des 3 co-scénaristes de la "Leçon de théâtre n°2"
(de gauche à droite, Carole MOREL, Maryse MICHEL, Pascal BOUCHEZ, et A. Zgieb
venue donner un coup de main pour l'envoi des cassettes aux établissements scolaires)

Annexe 5

Bérénice : cédérom et cassettes pédagogiques

Bérénice, acte IV, scène 5

CD - ROM

Ce programme a été réalisé avec les moyens humains et techniques de (La Métaphore)

Théâtre national Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais

et ceux du Centre National d'Enseignement à Distance de Poitiers (langage-auteur Elsa K. Process, écrit et réalisé par le CNED).

Ce CD-ROM, le premier en France ayant pour objet l'art du théâtre, a été conçu à partir des images réalisées, tout au long du travail de répétition du spectacle *Bérénice*, de Jean Racine, dans la mise en scène de Daniel Mesguich, par « Image et métaphores », association qui a en charge les activités vidéographiques du théâtre.

Il s'agissait de mettre, sous forme interactive, ce matériau très riche, ces dizaines d'heures d'images - qui permettent de suivre le long voyage qui va du texte écrit à la représentation théâtrale -, à la disposition du public, et en particulier du public étudiant.

L'interactivité trouve ici son meilleur emploi, puisqu'elle permet à l'utilisateur d'appréhender le travail de mise en scène « de l'intérieur », le conduisant à se poser lui-même des problèmes de mise en scène, à effectuer des choix analogues à ceux qui s'effectuent au cours des répétitions. Il est ainsi possible d'accéder directement à ce processus, un peu mystérieux de prime abord, qui conduit à ce que le sens d'un texte surgisse, toujours nouveau, à chaque vers, à chaque phrase qui trouve soudain un corps où s'énoncer, un espace où se déployer.

Ce CD-ROM se présente sous la forme d'un jeu, dont ne manque aucun des aiguillons (score, aides « payantes », pénalités...) ; c'est une alternance de séquences de consultation et d'exercices, et l'utilisateur se trouve tantôt sommé de prendre des décisions, tantôt de sonoriser les images et de jouer les comédiens, bref de monter soi-même la scène. L'objectif est de parvenir à la représentation de la scène telle qu'elle a été établie par Daniel Mesguich et ses comédiens.

Le choix d'éditer ce CD-ROM a été déterminé notamment par le fait que les nouveaux programmes de français du Baccalauréat (pour 1996) imposent l'étude d'une tragédie de Racine.

Prix de vente : 390 F

BERENICE

CONSTAT :

"Bérénice" est une tragédie classique dont l'approche est plus souvent liée à une obligation, en général scolaire, qu'à un désir.

Questions :

Comment passer de l'objet de culte, dont le rôle en matière de reconnaissance et de sélection, est difficilement niable, au simple et complexe plaisir du texte ?
Comment faire apercevoir que ce texte est la vie-même, le temps d'une représentation ?
Comment faire comprendre cette fragile articulation de signes de tous ordres, re-conçue par le metteur scène, pour re-produire la vie, pour re-donner le sens ou un sens ; une interprétation continuellement à l'ouvrage, au fil du temps, sur une partition ouverte au présent ?

Réponse :

Au cours de l'automne 1994, Daniel MESGUICH monte cette pièce au Théâtre National de Lille. Pascal BOUCHEZ filme la totalité des répétitions et des filages, constituant ainsi une ressource inestimable. La genèse de la représentation.
Et si, d'une certaine façon, ou de diverses façons, quelqu'un pouvait se glisser sous ces draps, entrer dans cette histoire de mise en scène pour en vivre les étapes, se glisser dans la peau du metteur en scène pour produire et douter à sa place ?
C'est ainsi qu'est venue l'idée de proposer un système interactif, combinant le texte, l'image, le son et la vidéo numérisée et compressée, par lequel un utilisateur, sur un mode ludique, puisse manipuler des données du même type, verbales et non verbales, que celles que D. MESGUICH a dû traiter pour parvenir à la représentation de BERENICE. Au spectacle.

Le CdRom - BERENICE -

Parce qu'un CdRom a une capacité limitée, les moyens ont été concentrés sur la partie la plus connue de la pièce, la scène 5 de l'acte IV.

Le CdRom intitulé "Bérénice" - Acte IV, scène 5" a été co-produit par le Centre National d'Enseignement à Distance du Ministère de l'Education Nationale et "la Métaphore", Théâtre National de Lille, dans un but essentiellement pédagogique.
La Métaphore poursuit ainsi, sur un autre mode, le travail engagé avec les établissements scolaires de l'Académie de Lille.
Le Centre National d'Enseignement à Distance, par l'intermédiaire de son laboratoire de recherche, expérimente, avec les nouvelles techniques d'information et au-delà des effets de mode, des stratégies et des conduites pédagogiques différentes.

Le CdRom "Bérénice" est destiné à être utilisé en travail autonome.

Le contenu :

Le CdRom contient :

- des textes - livrets de répétition, texte de la scène, informations diverses et interview de D. MESGUICH par P. BOUCHEZ,

- des images - extraits des répétitions, dessins.
- des plans vidéo - plans de la scène 5 de l'acte IV, extraits de diverses répétitions, plans des interventions du metteur en scène au cours de ces répétitions.
- des plans sonores - plans de la scène 5 l'acte IV.

Ce CdRom fonctionne sur une plate-forme PC ; il met en oeuvre des fichiers de format courant :

- TXT pour le texte.
- PCX pour l'image (640*480, 256 couleurs).
- WAV pour le son.
- AVI pour la vidéo.

Ce CdRom ne se contente pas de mettre en oeuvre un système hypermédia de navigation dans un corpus de connaissances ; il propose une suite d'exercices qui demandent à l'utilisateur des interventions de nature très variée, dans des domaines très divers : associations de signes issus de langages différents, jeu de rebond, montage sonore, montage vidéo, post-synchronisation.
C'est par ses propres actions que l'utilisateur apprend, et c'est de lui-même qu'il apprend. En prenant possession des matériaux, en produisant du sens avec ces matériaux, ou plus exactement un sens, dont il est lui-même le garant principal, l'utilisateur participe à la vie de Bérénice, ou peut-être lui donne la vie ; mais cela ne peut avoir lieu que dans une négociation avec Daniel Mesguich , omniprésent, lui-même en négociation avec J. Racine, omniprésent.

Les comédiens, d'une part, et en particulier, ici, Sandy Boizard, qui interprète Bérénice, leur inscription plastique et chorégraphique dans l'espace, d'autre part, sont la partie rendue visible du texte, c'est dans cette métamorphose que l'utilisateur doit pouvoir s'installer, ressentir et comprendre.

LE PUBLIC VISE

Le CdRom "Bérénice" s'adresse :

- aux élèves des classes de première des lycées d'enseignement général (une tragédie de Racine obligatoire à l'épreuve de français du baccalauréat 1996).

- aux candidats à l'agrégation de Lettres ("Bérénice" figure au programme de la session 1996).

- aux clubs Théâtre des Lycées et Collèges.

- aux amateurs de théâtre.

VALENCIENNES

(La Métaphore)

Fiche technique

Acte IV scène 5 - *Bérénice*, il s'agit d'une application du logiciel Elsa K. Process. C'est une suite de séquences et d'exercices qui doivent permettre d'apercevoir ce qu'est la mise en scène de théâtre.

Instrumentation minimale :

- micro-ordinateur de type AT, avec souris (486 DX2 66)
- carte graphique VGA, 256 couleurs
- carte son 16 bits
- lecteur de CdRom, double vitesse
- Windows 3.1, ou au-delà
- Runtime Video for Windows 3.2
- cache externe de 512Ko conseillé
- 8Mo de mémoire vive.

Installation :

(elle nécessite un minimum de 10Mo sur le disque dur)
- placer le CdRom dans le lecteur
- si le lecteur est configuré en D : taper WIN D: INSTALL ou utiliser le gestionnaire de fichier Windows (double clic sur INSTALL.EXE)
- installer, éventuellement, le runtime Video for Windows ; il se trouve sur le CdRom dans le fichier Runtime (double clic sur SETUP.EXE).

Documentation :

elle figure sur le CdRom ; c'est le fichier BÉRÉNICE.DOC ; il peut être appelé à partir du traitement de texte WORD et être ensuite imprimé.

Réalisation :

Claude Husson, René Puyhaubert

STRATEGIES TELECOMS MULTIMEDIA

Bérénice sur CD-ROM

19/26 AVRIL '96

■ *"Bérénice, Acte IV, scène 5" est le premier CD-ROM en France consacré à l'art du théâtre.*

■ *Réservé à un usage scolaire, ce titre se révèle d'une conception particulièrement novatrice.*

Le choix d'éditer ce CD-ROM a été déterminé notamment par le fait que les nouveaux programmes de français du Baccalauréat 96 imposent l'étude d'une tragédie de Racine. *"Alors que les élèves jusqu'à présent abordaient les pièces de théâtre uniquement sous l'angle du texte écrit, souligne Claude Husson, réalisateur de ce Bérénice sur CD-ROM, la possibilité leur est ici donnée de s'approprier le texte par le son et l'image, et d'accéder directement au processus, un peu mystérieux de prime abord, de la mise en scène, en effectuant des choix analogues à ceux qui s'effectuent au cours des répétitions"*. Ce CD-ROM a été conçu à partir des images réalisées au cours du travail de répétition de la pièce de Racine mise en scène par Daniel Mesguish au Théâtre national de Lille Tourcoing.

Un usage réservé à l'univers scolaire

Son objectif est de mettre à disposition du public, et en particulier des étudiants, les dizaines d'heures d'images ainsi recueillies, qui permettent de suivre l'itinéraire du texte écrit jusqu'à la représentation théâtrale. Bérénice, qui alterne les séances de consultation et d'exercices, se présente sous la forme d'un jeu de cubes, avec tous les ingrédients du genre (score, aides "payantes", pénalités...). L'utilisateur se trouve ainsi tantôt invité à prendre des décisions, tantôt à sonoriser les images et diriger lui-même les comédiens. Le but du jeu étant de pénétrer de l'intérieur, grâce à l'interactivité, le travail effectué par Daniel Mesguish et ses comédiens. Outre les images des acteurs jouant la scène, ce CD comprend pour chaque séquence l'ensemble des instructions formulées par le metteur en scène à l'attention des comédiens, ainsi que le texte de la scène annoté de sa propre main. Il convient de souligner que Bérénice ne propose à aucun moment de visualiser la scène dans sa continuité, de façon linéaire. "A charge pour l'utilisateur de se représenter lui-même la scène dans sa globalité, à partir des fragments qu'il aura explorés au gré de sa navigation personnelle", explique Claude Husson.

Ce CD-ROM a été réalisé avec les moyens humains et techniques de l'association (La Métaphore), qui a en charge les activités vidéographiques du Théâtre de Lille Tourcoing, et ceux du Centre national d'enseignement à distance de Poitiers. Son budget est difficile à préciser, puisque la production s'est faite en grande partie sur la base d'apports en industrie non facturés. Il est diffusé par la Camif au prix de 390 F, ainsi que par la librairie lilloise Le Furet et l'association la Métaphore. A Paris, il devrait également être disponible à la Maison du Nord-Pas de Calais.

Son utilisation pour l'instant est réservée aux bibliothèques des lycées équipés en matériel multimédia, où il est proposé en accès libre aux étudiants. En tout état de cause, l'interface de ce titre, relativement austère et très informatique, en fait un produit peu adapté au marché grand-public.

Daniel Mesguish enthousiasmé

Daniel Mesguish, particulièrement enthousiasmé par cette réalisation, *"qui permet d'aborder le travail de la mise en scène sous des angles tout à fait nouveaux"*, n'exclut pas de se prêter à nouveau au jeu dans le cadre de ses productions futures, notamment Don Juan et Hamlet. Claude Husson, lui, a d'ores et déjà conçu un nouveau titre sur le théorème de Thalès, à l'attention des élèves de 3ème.

"Bérénice" de Racine mis en scène Daniel Mesguish

Guy Tournaye

CD-ROM

10 AVRIL 96

" Bérénice, acte IV scène 5 ", sur CD-Rom

Initiative de La Métaphore, nom du Théâtre National de Lille, et du CNED (Centre National d'Enseignement à Distance, sous tutelle du ministère de l'Education Nationale), le CD-Rom " Bérénice, acte IV, scène 5 " a été conçu à partir d'images réalisées pendant les répétitions du spectacle " Bérénice " de Racine, mis en scène par Daniel Mesguich. « *Entre 100 et 300 jeunes venaient voir les répétitions de la pièce et nous avons pensé qu'il serait bon de faire un objet qui pourrait être diffusé à ceux qui n'ont pas eu la chance d'y assister* » a expliqué Daniel Mesguich, Directeur de La Métaphore. Le fait que le programme de français du baccalauréat 96 impose l'étude d'une tragédie de Racine a, d'autre part, été déterminant pour l'édition du CD-Rom. Destiné plus particulièrement aux enseignants des classes de seconde et de première, à leurs élèves mais également à tous ceux qui s'intéressent au théâtre, son contenu propose une série d'exercices permettant d'explorer le champ sémiotique de cet art. Le développement informatique du programme a été réalisé par Claude Husson du CNED avec un langage auteur " Elsa K Process ", dont il est co-auteur pour le compte du CNED et de la CAMIF.

Le CD-Rom est distribué par le Théâtre National de Lille, la librairie Furet du Nord et par la CAMIF (il figurera au catalogue automne). Une distribution plus étendue est envisagée. Le CNED réfléchit en effet au passage d'un circuit de diffusion lié à l'Education Nationale à des circuits plus larges, tout en restant dans les limites de sa mission : sa vocation n'est pas de faire du commerce, rappelle Guy Coutret, Directeur du CNED Lille. Dans le cadre de La Métaphore, Daniel Mesguich envisage déjà de réaliser un autre CD-Rom avec les scènes de répétition d'" Hamlet " de Shakespeare et de " Don Juan " de Molière, pièces dont il assure la mise en scène pour des représentations au Théâtre de Lille au mois de mai. Claude Husson travaille d'autre part, pour le compte du CNED sur un CD-Rom de mathématiques autour du théorème de Thalès.

" Bérénice, acte IV, scène 5 ", CD-Rom PC, 390 F.

SORTIR

Bérénice, acte IV, scène 5, le CD Rom

14 AVRIL '96

Le premier en France ayant pour objet l'art du théâtre, a été conçu à partir des images réalisées, tout au long du travail de répétition du spectacle Bérénice, de Jean Racine, dans la mise en scène de Daniel Mesguich, par « Image et métaphores », association qui a en charge les activités vidéographiques du théâtre. Il s'agissait de mettre, sous forme interactive, ce matériau très riche, ces dizaines d'heures d'images - qui permettent de suivre le long voyage qui va du texte écrit à la représentation théâtrale - à la disposition du public, et en particulier du public étudiant. Ce CD-ROM se présente sous la forme d'un jeu, dont ne manque aucun des aiguillons (score, aides « payantes », pénalités...) ; c'est une alternance de séquences de consultation et d'exercices, et l'utilisateur se trouve tantôt sommé de prendre des décisions, tantôt de sonoriser les images et de jouer les comédiens, bref de monter soi-même la scène. L'objectif est de parvenir à la représentation de la scène telle qu'elle a été établie par Daniel Mesguich et ses comédiens. Le choix d'éditer ce CD-Rom a été déterminé notamment par le fait que les nouveaux programmes de français du Baccalauréat (pour 1996) imposent l'étude d'une tragédie de Racine. Rens. : (La Métapho-

Le Monde

15 AVRIL'96

BERENICE, ACTE IV, SCENE 5

Pour appréhender la mise en scène de l'intérieur – et sous la forme d'un jeu – à partir du travail de Daniel Mesguich sur une tragédie de Racine.

■ *Réalisation CNED/La Métaphore/Théâtre national de Lille Tourcoing région Nord-Pas-de-Calais, pour PC, 390 F.*

Leçon de théâtre n° 1

Introduction

Cette « Leçon de théâtre n° 1 » se propose de donner un aperçu du travail de mise en scène de Daniel Mesguich, et, plus généralement, une première approche de ce que peut être la pratique théâtrale.

Pour ce faire, elle s'attache à rendre (partiellement) compte de l'élaboration et de la mise au point d'une scène (la scène 5 de l'acte IV) de *Bérénice* de Jean Racine.

Au cours des huit semaines de répétitions (octobre-novembre 1994) - dont certaines ont été publiques -, vingt-cinq heures environ ont été consacrées à cette scène, dont seulement une infime partie (de l'ordre de 2 %) apparaît sur ce document.

Au moment où commence le travail sur cette scène, les répétitions ont débuté depuis trois semaines. Les acteurs et le metteur en scène ont déjà opéré de nombreux choix de représentation, et des signes déterminants ont pris leur place au long des trois premiers actes et au début du quatrième - choix et signes dont le prolongement ou la remise en question figureront bien évidemment parmi les ressorts essentiels de la scène qui commence -. Pour autant, certains ne trouveront pas à s'y employer, ou même en seront sciemment exclus. Ceci est le cas par exemple d'un jeu, jusque-là très présent, sur les « doubles » des protagonistes, les « confidents », auxquels a été donnée la même apparence, et dont la plupart des jeux de scène se soutiennent en symétrie ou en parallèle par rapport aux leurs. Leur « fonction » est de figurer cette division essentielle qu'est le « personnage », lui permettant d'être, à la fois, triste et gai, tendre et froid, d'être, à la fois, une personne et *personne*.

Le présent document est constitué de deux volets :

- Le premier, qui dure vingt-sept minutes, montre le travail de détail des principales articulations de la scène, ainsi que les commentaires généraux qu'a engendrés la répétition de la scène dans son intégralité.
- Le second, qui dure vingt-trois minutes, montre la scène jouée en représentation (l'enregistrement a eu lieu les 5 et 6 janvier 1995).

Les plans de ce document ont souvent recours à une bipartition de l'image, qui permet de montrer en parallèle deux aspects d'un même moment, qu'il s'agisse, par exemple, de confronter la parole du metteur en scène avec les réactions des acteurs, ou de comparer le texte dans le livre et le texte en scène.

I. Ce qu'il faut savoir sur le déroulement du travail théâtral.

Daniel Mesguich ne faisant aucun travail dit « à la table », les acteurs sont tenus de savoir leur texte par cœur et d'être prêts à monter sur scène dès le premier jour. On peut diviser grossièrement le travail en quatre étapes principales :

- *Première étape* : Lors de la première répétition, les acteurs proposent un « filage » de la pièce, c'est-à-dire qu'ils la jouent en entier et sans interruption devant le metteur en scène, dévoilant ainsi leurs premières intuitions, leurs premiers tâtonnements dans l'exploration de leurs rôles.
- *Deuxième étape* : A partir de ces propositions, Daniel Mesguich commence ce qu'on pourrait appeler un « défrichage », scène à scène, vers à vers, généralement dans l'ordre chronologique supposé par la pièce. Ce travail dure environ quatre semaine et se fait en salle de répétition. Les acteurs travaillent dans des costumes dits « de répétition », choisis pour leur ressemblance sommaire avec les costumes prévus pour la représentation. La majeure partie des images présentées dans ce « premier volet » ont été enregistrées au cours de cette étape.
- *Troisième étape* : Les scènes déjà répétées sont revues dans leur continuité entre elles, au cours de « filages » sur le plateau. Ces filages font l'objet de commentaires détaillés (les « notes ») de la part de Daniel Mesguich. Les scènes sont en outre retravaillées une par une et à plusieurs reprises, afin d'affiner, de préciser, de compléter les choix de la mise en scène et d'ajouter les éléments techniques prévus pour la soutenir et l'accompagner. C'est en effet au cours de cette étape que les éléments de décor, les costumes, les lumières et la bande-son font leur entrée en scène, et deviennent partie intégrante du spectacle.
- Enfin, la *quatrième étape* (et non la moindre), est celle des représentations elles-mêmes : chaque soir, Danier Mesguich ou son assistant prend de nouvelles « notes », dans le but de corriger tel ou tel « décalage » venant contredire les choix initiaux, ou d'entériner de nouvelles propositions des acteurs, ou encore d'ajouter à l'ensemble de nouvelles idées de détail. Ainsi le spectacle continue-t-il à vivre et à progresser.

II. « Premier volet » - répétitions de la scène 5 de l'acte IV (27').

Ce premier volet du document est construit de manière à faire se répondre, vers à vers, jeu des acteurs et interventions du metteur en scène. Il est constitué d'une vingtaine d'extraits de répétition. A plusieurs reprises, le résultat de ce travail est évoqué par une citation extraite du spectacle en représentation.

A. Le « balisage » de la scène (en salle de répétition).

- Explication du choix des costumes.
- Enjeu de la scène : c'est, selon Daniel Mesguich, la scène où doivent notamment apparaître les « symptômes de la plus grande tragédie du monde ».
- Travail avec les acteurs : où l'on se penche sur le rythme du vers, la gestuelle, les déplacements, où l'on aborde les différences et les spécificités de la tirade et du monologue, où l'on découvre la proposition de jeu des acteurs et... les moments de détente.

B. Notes générales de jeu (sur le plateau, dans la grande salle).

C'est un travail de commentaire et de correction s'effectuant après avoir revu la scène dans son intégralité. Les images ont été enregistrées une quinzaine de jours avant la première représentation du spectacle.

C. « Raccords » techniques.

Répétitions de courts moments dans le seul but d'améliorer le déroulement de tel ou tel « effet » (de lumière, de son, de machinerie...).

III. « Second volet » - Extrait du spectacle (23').

Quelques pistes à suivre dans ce second volet :

- Le *décor* particulier de cette scène : c'est un lieu mental reliant l'univers de Titus à celui de Bérénice :

  Les éléments symboliques de ce décor :

  - l'« espace » de Bérénice, lequel apparaît pour la première fois dans cette scène, suggère discrètement l'origine de la reine, l'Orient (coussins, samovar, narguilé), et désigne, paradoxalement, ce lieu du retour comme un ailleurs, un exil ;
  - la présence d'éléments qui, eux, ont été vus depuis le début du spectacle : la mappemonde, image du monde sur lequel règne Titus, lieu de son pouvoir qui se confond avec l'univers, et le sablier, image du temps, fondement de la tragédie ;
  - les drapés de satin blanc matérialisent sommairement la chambre, lieu de la fluidité, de la continuité et de l'intimité des deux personnages, image aussi de la mémoire dont l'écoulement est une blessure.
- L'utilisation de l'*espace* scénique : la géométrie des déplacements (le cheminement au long des diagonales de la scène, notamment) fait partie de la spécificité du « style » du metteur en scène, et contribue à tracer l'écrit scénique comme en écho à celle du vers qui est un destin dans la langue.
- Les costumes, qui, d'une manière générale dans le spectacle, évoquent le XVII[e] siècle, sont ici des « déshabillés », à l'unisson de ce qui a été dit sur les draps, comme eux laissant supposer en outre que la scène se déroule au cours de la nuit.
- Les maquillages, très marqués (poudre blanche, traits soulignés), déréalisent la situation, la rapprochant aussi du rêve, en même temps qu'ils insistent sur la théâtralité mise en jeu dans l'ensemble du travail.
- Les lumières soulignent ce qu'on peut appeler, pour faire vite, le trouble des « personnages », découpant l'espace, isolant ou séparant les deux amants, et rappelant aussi quelques-uns des moments antérieurs de la tragédie.
- La musique, omniprésente dans le spectacle, mais qui jamais ne « couvre » ou n'illustre la parole, jamais ne rivalise avec le vers, se fait dans cette scène particulièrement discrète, ce qui confère à ses interventions une force supplémentaire, dans la mesure aussi où, plus que de musique à proprement parler, il s'agit de « sons », dont l'étrangeté et la résonance très contemporaine contribuent à l'impression d'irréalité nocturne, et dénonce les structures formelles et psychologiques de la scène.

Conclusion.

Ce document n'a d'autre prétention que d'ouvrir sur une dynamique de travail spécifique à Daniel Mesguich et à ses auteurs, et d'apporter quelques éléments sur leur « lecture » du texte de Racine, « lecture » qu'il faut entendre plus comme un processus d'ouverture au sens que comme une théorie globalisante et, par nature, réductrice.

Il sera suivi d'une Leçon de théâtre n° 2 destinée plus particulièrement à un public d'élèves et qui présentera le fait théâtral dans son ensemble : les métiers du théâtre et l'ensemble des jalons et balises, pièges et enjeux qui brodent et dessinent le chemin qui va d'un texte écrit à une représentation théâtrale.

en coordination avec l'Inspection académique de Lille

Image et Métaphore / Janvier 1996

LEÇON DE THÉÂTRE

BÉRÉNICE

Approche d'une mise en scène de théâtre.

DURÉE : 52 MN

Introduction

Cette « approche d'une mise en scène de théâtre » se propose de suivre, étape par étape, l'élaboration d'une représentation théâtrale - en l'occurence *Bérénice* de Jean Racine mis en scène par Daniel Mesguich. Le cheminement de ce parcours théâtral va permettre l'évocation des différents métiers du théâtre : régies lumières et son, costumes, décors, maquillages, etc.

Le travail de mise en scène évoqué ici est celui de Daniel Mesguich. Sa démarche est bien évidemment particulière et diffère en certains points de celle d'autres metteurs en scène. Par exemple, il ne fait aucun travail dit « à la table » : les acteurs sont tenus de savoir leur texte par coeur et d'être prêts à monter sur scène dès le premier jour.

I. Une démarche pédagogique : l'exposé.

Ce documentaire se présente de la façon suivante : un groupe d'élèves va visiter le théâtre, rencontrer le metteur en scène, les comédiens et les différents techniciens du plateau. Pour réaliser leur exposé, ils vont procéder par interviews et une élève du groupe sera chargée de rassembler ces informations, de les classer par thèmes en vue de présenter l'exposé à la classe.

Ce choix de présentation permettra à l'enseignant d'utiliser ce document dans sa totalité ou de façon séquentielle : il est en effet composé de quatre unités (le travail avec les comédiens, l'espace scénique...), pouvant être analysées séparément et qui sont elles-mêmes décomposées en mini-séquences très précises (l'apprentissage du texte, le travail des répétitions, les déplacements et le texte...). Des synthèses écrites et parlées jalonnent le déroulement de l'exposé afin que l'élève puisse assimiler les notions abordées.

Après avoir regardé cette *Leçon de théâtre*, l'élève pourra être capable de déterminer les différents stades de la réalisation d'un exposé : recherche de l'information (C.D.I., interview), élaboration d'un questionnaire, mise en forme des informations et hiérarchisation, synthèses, rapport entre l'oral et l'écrit dans la conduite d'un exposé.
Une évaluation pourrait être envisagée afin de vérifier les acquis des élèves sur les diverses notions théâtrales et sur la technique de l'exposé.

II. Objectifs pédagogiques :

Le présent document est une initiation à l'univers théâtral, il est destiné à un public de collège et de lycée, mais plus particulièrement à des classes de quatrième et troisième. L'enseignant a la possibilité d'utiliser cette cassette de façon diverse et graduée.

En collège :
- initiation à l'univers théâtral.
- illustration de toute pièce classique du répertoire.
- contrepoint de l'étude précise de *Bérénice* de Racine.

Cette œuvre, figurant au programme des Instructions Officielles de troisième, est parfois peu aisée à étudier en œuvre suivie au collège. Ce document, visant à éclairer l'aspect vivant du spectacle, montre à l'élève que toute oeuvre dramatique implique les notions de représentation et d'actualisation du texte (cf descriptif : Le travail de l'alexandrin).

En lycée :
Le programme des secondes comprenant l'histoire littéraire des XVIème et XVIIème siècles français, on pourra par exemple utiliser la *Leçon de théâtre* en module.
Ce document sera enfin un support pour des classes de seconde en option facultative théâtre.

De façon générale, cette approche de la mise en scène d'un spectacle permet l'acquisition de certaines notions spécifiques du monde théâtral (langage, signes, techniques...).

III. Descriptif

Afin de faciliter un travail portant sur les différentes articulations du document, voici le plan de l'exposé de l'élève accompagné de la durée des unités/séquences.

Introduction : un groupe d'élèves se retrouve sur la Grand'Place de Lille et se dirige vers le théâtre...

A. A LA DÉCOUVERTE DU THÉÂTRE : 1'20"
un lieu et un vocabulaire particuliers
(rencontre sur le plateau avec le directeur technique)

B. LE METTEUR EN SCÈNE : 4'20"
- le choix de *Bérénice*
- le sens du texte
- la mise en scène
- le choix des comédiens

synthèse

1) *le travail avec les comédiens.*

A. DU TEXTE ÉCRIT AUX RÉPÉTITONS
- l'apprentissage du texte : 4'26"

synthèse
- la première répétition : 2'34"

synthèse

B. LA PROGRESSION DANS LE TRAVAIL
- le travail des répétitions : 1'04"
- le metteur en scène et les comédiens : 1'14"
- le comédien et son personnage : 1'37"

synthèse
- les déplacements et le texte : 4'16"

synthèse
- la direction d'acteur : 2'19"

synthèse

C. LE TRAVAIL DU VERS : L'ALEXANDRIN : 5'33"
- étude
- rythme
- jeu

synthèse

2) *l'espace scénique.*

A. LES LUMIÈRES : 2'13"
B. LA BANDE SON : 1'45"
C. LE DÉCOR ET LES ACCESSOIRES : 3'07"
D. LES COSTUMES : 3'15"
E. LE MAQUILLAGE ET LES COIFFURES : 56"

Conclusion : les représentations

A. LE TRAC : 1'16"
B. LE TROU DE MÉMOIRE : 2'15"
C. LA SENSATION DE LA SALLE : 1'21"
D. LE PLAISIR DE JOUER : 2'41'

IV. Mini lexique théâtral

En plus des mots abordés directement dans ce documentaire et mis en situation (cour, jardin...), voici quelques extensions lexicales :

COUR :	côté droit de la scène pour le public.
JARDIN :	côté gauche de la scène pour le public.
LOINTAIN :	fond de la scène.
AVANT-SCÈNE :	devant de la scène (on dit aussi : face).
PROSCENIUM :	partie de la scène qui avance dans la salle après l'avant-scène. Il est fixe ou mobile. Dans ce cas, il peut se transformer en fosse d'orchestre.
CAGE DE SCÈNE :	volume total de la scène.
PLATEAU :	scène.
PORTEUSE :	électrique ou manuelle, elle sert à accrocher des projecteurs ou des éléments de décor.
CINTRIER :	personne qui manipule les porteuses.
GRIL :	plafond métallique au-dessus et autour de la scène sur lequel sont accrochées les porteuses.
PASSERELLE TECHNIQUE :	permet aux techniciens de circuler au-dessus de la scène.
TRAPPES :	permet l'apparition des comédiens depuis le dessous de scène.
PENDRILLONS :	tentures en velours, généralement noires qui permettent de cacher les entrées et sorties de scène des comédiens, de créer des coulisses.
GUINDE :	les mots corde et ficelle ne sont jamais employés dans un théâtre.
RIDEAU DE FER :	rideau métallique coupe-feu devant la scène.

EN COORDINATION AVEC L'INSPECTION ACADÉMIQUE DE LILLE
Image et métaphores / Juin 1996

Annexe 6

Partenariat avec le Conseil Général du Nord et recherche de financements et de diffuseurs

Conseil Général
Département du Nord

Le Président
JD/CG/JCB

Lille, le 26 JUIN 1992

Monsieur Jean-Benoît CHABROL
Président de l'association
La Parenthèse autour
de la Métaphore
La Métaphore
4, place du Général de Gaulle
BP 302
59000 LILLE

Monsieur le Président,

J'ai le plaisir de vous faire savoir que la Commission Permanente du CONSEIL GENERAL, réunie sous ma présidence le 25 Mai 1992 a décidé de vous attribuer une subvention d'un montant global de 850 000 Francs répartis comme suit :

400 000 Francs pour la réalisation de vidéos intitulées "Traces"
450 000 Francs pour le tournage du film sur la pièce intitulée "Boulevard du Boulevard".

Je tenais à vous en informer personnellement.

Espérant que cette décision vous sera agréable, je vous prie de croire, Monsieur le Président, à l'expression de mes sentiments les meilleurs et très cordiaux

Jacques DONNAY

Arrivée de Daniel Mesguich à Lille, et recherche de financements complémentaires pour les activités nouvelles.

Septembre 1991 -
Contact avec Christine Langrand pour obtenir le concours financier du Conseil Général pour les activités audiovisuelles. Christine Langrand transmet le dossier à Bernard Derosier.

Décembre 1991 -
Avis favorable du Bureau du Conseil Général pour une participation de 850.000 F.

Mars 1992 -
Elections du Conseil Général - Jacques Donnay est élu Président.

Christian Vanneste reprend provisoirement le travail de Christine Langrand.

Difficultés de versement de la subvention de 850.000 F. directement à (La Métaphore) - passage obligatoire par une association → La Parenthèse.

Mai/Juin 1992 -
Péripéties diverses et finalement lettre de confirmation du versement de 850.000 F. à La Parenthèse.

Septembre 1992 -
Envoi au Conseil Général du bilan des activités audiovisuelles réalisées avec le financement de 850.000 F. et demande d'une subvention 1993 de 740.000 F. pour la poursuite de ces activités.

Juin 1993 -
Réunion avec MM. Jean-René Lecerf, Reynaud et Waeghemacker. Réunion qui s'avère être tout à fait positive.

Juillet 1993 -
Création de l'association *Image et Métaphores* (Présidente : Dany Mesguich) pour permettre le versement de la subvention.

Août et Septembre 1993 -
Nombreuses conversations téléphoniques avec MM. Jean-René Lecerf et Waeghemacker qui laissent augurer une suite tout à fait favorable.

23 septembre 1993 -
Résultat du vote de la commission : 200.000 F.

30 septembre 1993 -
Demande de rendez-vous auprès de Jacques Donnay. Aucune réponse à ce jour.

Conseil Général
Département du Nord

Madame DANIELLE MESGUICH
Présidente de l' ASSOCIATION IMAGE ET METAPHORES
4 PLACE CHARLES DE GAULLE
59800 LILLE

Le Président,

25 OCT. 1993

JD/PP/CG/AL 1

Madame la Présidente,

J'ai le plaisir de vous faire savoir que la Commission Permanente du CONSEIL GENERAL, réunie sous ma présidence le 27 Septembre 1993, a décidé de vous attribuer une subvention d'un montant de 200000 Francs destinée au fonctionnement de votre association pour l'année 1993 .

Je tenais à vous en informer personnellement.

Espérant que cette décision vous sera agréable, je vous prie de croire, Madame la Présidente, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Jacques DONNAY
Président du Conseil Général du Nord

Pascal L

Conseil Général
Département du Nord

Le Président,

28 DEC. 1994

ASSOCIATION IMAGES ET METAPHORE
4 PLACE DU GENERAL DE GAULLE
59800 LILLE

JD/PP/JPC/AL 132

Monsieur le Président,

J'ai le plaisir de vous faire savoir que la Commission Permanente du CONSEIL GENERAL, réunie sous ma présidence le 19 Décembre 1994, a décidé de vous attribuer une participation financière d'un montant de 200000 Francs destinée à la mise en place de l'opération "Collèges au Cinéma".

Je tenais à vous en informer personnellement.

Espérant que cette décision vous sera agréable, je vous prie de croire, Monsieur le Président, en l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Jacques DONNAY
Président du Conseil Général du Nord
Député au Parlement Européen

Conseil Général
Département du Nord

RECU 18 DEC. 1995

Le Président,

Madame DANIELLE MESGUICH
Présidente de l'ASSOCIATION IMAGES ET METAPHORE
B.P. 302
59026 LILLE Cédex

JD/RR/YF 107

Lille, le 14 Décembre 1995

Madame la Présidente,

J'ai le plaisir de vous faire savoir que la Commission Permanente du CONSEIL GENERAL, réunie sous ma présidence le 11 Décembre 1995, a décidé de vous attribuer une subvention d'un montant de 100000 Francs destinée à la mise en place de divers projets culturels.

Je tenais à vous en informer personnellement.

Espérant que cette décision vous sera agréable, je vous prie d'agréer, Madame la Présidente, l'expression de ma considération distinguée.

Jacques DONNAY
Président du Conseil Général du Nord
Député au Parlement Européen

Conseil Général
Département du Nord

REÇU 27 SEP. 1996

**DIRECTION GENERALE
DU DEVELOPPEMENT
ET DE L'AMENAGEMENT**

Mission Culturelle

Lille, le 26 SEP. 1996

Madame Dany MESGUICH
Présidente de l'Association
"IMAGE ET METAPHORE"
4 Place du Général de Gaulle
B.P. 302
59026 LILLE CEDEX

Tél. : 20.63.54 92
Réf. : DA/MC/IB
Affaire suivie par : Isabelle Bannella

Madame la Présidente,

La Commission Permanente du Conseil Général du Nord réunie le 23 septembre 1996 sous la présidence de Monsieur Jacques DONNAY, a décidé d'attribuer à votre association une aide départementale d'un montant de **20 000 francs** pour **la duplication de la cassette vidéo intitulée : Leçon de Théâtre n°2 : Bérénice, approche d'une mise en scène de théâtre.**

Il vous est demandé de préciser l'aide du Conseil Général du Nord sur tous les documents ayant trait à votre association.

Je vous précise que toutes les dispositions ont été prises pour procéder au versement de cette subvention.

Je vous prie de croire, Madame la Présidente, à l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur
de la Mission Culturelle,

C. de LA SIMONE

Conseil Général
Département du Nord

REÇU 13 JUIN 1997

**DIRECTION GENERALE
DU DEVELOPPEMENT
ET DE L'AMENAGEMENT**

Mission Culturelle

Lille, le 12 JUIN 1997

Madame Dany MESGUISCH
Présidente de l'Association
IMAGE ET METAPHORE
4 Place du Général de Gaulle
B.P. 302
59026 LILLE CEDEX

Tél. : 20 63 58 78
Réf. : DA/MC /AQ
Affaire suivie par : Andrée QUESTE

Madame la Présidente,

Vous avez sollicité le concours financier du Conseil Général du Nord pour les activités de votre association.

J'ai le regret de vous informer que les contraintes budgétaires imposent d'établir des priorités et des choix dans les interventions départementales.

Dans ce contexte, et nonobstant l'intérêt pédagogique et artistique de vos projets, la Commission Permanente du Conseil Général réunie le 26 mai 1997, n'a pu réserver, cette année, une suite favorable à votre demande.

Je tiens néanmoins à vous remercier pour l'action menée en partenariat avec le Conseil Général du Nord et reste persuadé que les collèges sauront exploiter au mieux les cassettes vidéos déjà réalisées et diffusées par « Image et Métaphore ».

Je vous prie de croire, Madame la Présidente, à l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur Général Adjoint,

Alain BOURION

République Française

REÇU 25 OCT. 1996

Ministère de la Culture

3, rue de Valois, 75042 Paris Cedex 01 - Téléphone : 01 40 15 80 00

Le Ministre

Monsieur Daniel MESGUICH
Directeur de La Métaphore
4, Place du Général-de-Gaulle
BP 302
59026 LILLE CEDEX

28 OCT. 1996

Nos Réf : TLE/CC/40416

Monsieur le Directeur,

J'ai bien reçu votre lettre du 29 août et je vous en remercie vivement.

La décision que j'ai prise de constituer une mémoire du spectacle vivant digne de l'activité théâtrale et de l'intérêt qu'y portent les pouvoirs publics en France aura besoin, pour se matérialiser, de rassembler des expériences et des enthousiasmes aujourd'hui isolés, tels les vôtres.

Je demande ce jour à Bernard Faivre d'Arcier, que j'ai chargé avec le Centre national du Théâtre d'une mission de préfiguration à ce vaste projet, de se rapprocher de vous sans tarder.

Veuillez croire, Monsieur le Directeur, à l'assurance de toute ma considération.

Philippe DOUSTE-BLAZY

MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION
NATIONALE

CENTRE NATIONAL
D'ENSEIGNEMENT
A DISTANCE
DE POITIERS

JAUNAY-CLAN, le 22 septembre 1994

Le Directeur du Service Audiovisuel,

à

Théâtre National "LA METAPHORE"
4, Place du Général de Gaulle

59 800 LILLE

- A l' attention de **Monsieur le Directeur Daniel MESGUICH** -

Réf. : C.D. / M.H. / N° 94 - 957

Monsieur le Directeur,

Nous vous remercions de votre visite à Poitiers et de votre rencontre avec Monsieur le Recteur Michel MOREAU, Directeur Général du CNED.

Nous avons pu apprécier tout le travail effectué par vos services dans le domaine de la pédagogie soutenue par les moyens audiovisuels dont vous disposez. Il ressort de cette rencontre que nous sommes vivement intéressés à produire en collaboration des documents pédagogiques à destination de divers partenaires comme :

- les établissements scolaires ayant un atelier de pratique artistique Théâtre.
- les formations entreprises
- les BTS Tertiaires
- les Universités et les Grandes Ecoles .

La richesse de votre stock d'images peut permettre le développement d'un CD-ROM interactif géré par le logiciel ELSA-K que nous utilisons au CNED pour nos enseignements multimédia.

Nous serions, si votre emploi du temps le permet, désireux de vous rencontrer à Lille afin d'élaborer les bases d'une collaboration.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de nos meilleurs sentiments.

Christian DEPAY

FUTUROSCOPE - BP 29 - 86130 JAUNAY-CLAN - Tél. : 49.49.06.06 - Fax : 49.49.00.98

(L A M E T A P H O R E)
THEATRE NATIONAL LILLE TOURCOING REGION NORD/PAS-DE-CALAIS
Daniel Mesguich

Madame Gabrielle BABIN-GUGENHEIM
Unité de Programme Spectacles
LA SEPT/ARTE
50, avenue Théophile Gautier
75016 PARIS

Lille, le 24 avril 1995.

Madame,

Depuis plus de trois ans, (La Métaphore), Théâtre National Lille-Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais dirigé par Daniel Mesguich, a confié au réalisateur Pascal Bouchez le soin d'enregistrer de façon systématique et régulière tous les spectacles, tous les débats mais aussi et surtout toutes les répétitions qui ont lieu dans son théâtre de Lille.

Cette volonté exprime l'ambition de (La Métaphore) de conserver, dans des "livres d'images et de sons", les traces du travail quotidien de création .

Aujourd'hui, ces années d'expérience durant lesquelles nous avons cherché à tisser de nouveaux liens entre théâtre et audiovisuel trouvent leur aboutissement dans les documents fixés à l'occasion de la dernière mise en scène de Daniel Mesguich, *Bérénice* de Jean Racine.

L'enregistrement de toutes les séances de travail, commencé à l'automne 1994, s'est achevé en janvier 1995 avec la captation d'une représentation.

Nous disposons par conséquent d'une grande quantité d'images - 220 heures au total - filmées avec trois caméras Betacam SP :
- l'intégralité des répétitions, une caméra cadrant en permanence le metteur en scène et les deux autres les comédiens;
- la captation du spectacle (deux heures et demi environ) avec trois caméras;
- un entretien avec Daniel Mesguich sur la mise en scène et plusieurs rencontres avec le public.

Ces images dévoilent ce que l'on ne voit d'ordinaire jamais : le huis-clos du processus créatif, la complicité entre les comédiens et le metteur en scène. Elles éclairent la recherche sur l'alexandrin, la mise en espace du texte de Racine... en résumé, les doutes et les difficultés des répétitions.

Ces heures de documents "à l'état brut" se prêteraient à de nombreuses possibilités d'exploitation :
- une soirée thématique proposant la captation du spectacle, un reportage sur les répétitions et un entretien avec le metteur en scène;
- un ou plusieurs documentaires sur une scène particulière dont on suivrait la progression du travail;
- une série d'émissions sur des thèmes choisis, par exemple l'alexandrin et la diction, la relation entre comédien et metteur en scène etc.

(La Métaphore) ne souhaite pas mener seule à son terme un tel projet, qui dépasse sa mission de décentralisation théâtrale, et recherche donc un partenaire pour imaginer et développer un travail de post-production et de diffusion. Des échanges suscités par une telle collaboration pourraient naître de nouvelles perspectives...

Nous serions heureux de pouvoir vous rencontrer pour un entretien ou une réunion de travail, à Paris ou à Lille. A cette occasion, nous pourrions vous montrer des extraits de nos enregistrements, en particulier un documentaire de 26 minutes sur la scène 5 de l'acte IV de *Bérénice*.

Je me tiens à votre disposition pour tout renseignement complémentaire, ainsi que Valérie Gauthier, ma collaboratrice, et vous prie d'agréer, Madame, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Patrice Barret,
Directeur Administratif.

RECU 2 9 AUOI 1995

Monsieur Patrice BARRET
LA METAPHORE
4, place du Général de Gaulle
BP 302
59026 LILLE CEDEX

Projet n° SP1034955

arte

Paris, le 28 août 1995

Monsieur,

J'ai visionné les cassettes que vous m'avez envoyées, et le principe d'une soirée autour de ***Bérénice*** a été soumis en Commission des Programmes.

La Sept ARTE
50 avenue Théophile Gautier
F-75016 Paris
Tél. 33-1-44 14 77 77
Fax. 33-1-44 14 77 00

La qualité de ces films n'est pas en cause, mais nous ne pouvons les acheter et les programmer. Nous avons déjà pour l'année prochaine fait d'autres choix de pièces - dans une case théâtre d'une fréquence très limitée, ce choix est restreint - et un documentaire autour des répétitions, quoique très intéressant en lui-même, est trop spécifique dans le contenu comme dans le point de vue, pour un public non spécialisé.

Avec tous mes regrets.

Je vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Isabelle Mestre
Chargée des Programmes Théâtre et Danse

1 Beta + 1 VHS jointes

France Télévision

RECU 23 JUIN 1995

Le Président

Paris, le 30 Mai 1995

Monsieur le directeur,

Vous avez appelé mon attention sur votre projet de partenariat audiovisuel entre le théâtre de la " Métaphore " et France Télévision.

Votre proposition a été transmise à la direction de l'antenne de France 3, mais celle-ci ne pourra malheureusement lui réserver un accueil favorable.

En effet, la chaîne a lancé très récemment, en association avec ARTE, la production de deux documentaires de 52' chacun entièrement consacrés à la Comédie Française.

La réalisation de ces émissions a été confiée au grand documentariste américain, Frédéric Wiseman. Ces documents retraceront l'histoire du théâtre, de ses coulisses... Ils présenteront le travail des comédiens en répétition, ponctué par des extraits de pièces ou par des entretiens avec des metteurs en scène ayant monté pour le " Français ".

Je ne doute pas de la qualité des images que vous avez élaborées, mais il ne me paraît pas envisageable, actuellement, d'engager une collaboration sur des thèmes très proches de ceux traités dans le projet que nous avons déjà mis en oeuvre.

Croyez bien que je le regrette.

En vous remerciant de l'intérêt que vous portez à nos chaînes, je vous prie de croire, Monsieur le directeur, à l'assurance de ma considération distinguée.

Jean-Pierre ELKABBACH

Monsieur Patrice BARRET
Directeur administrateur
La Métaphore
4, place du Général de Gaulle
BP 302
59026 LILLE cedex

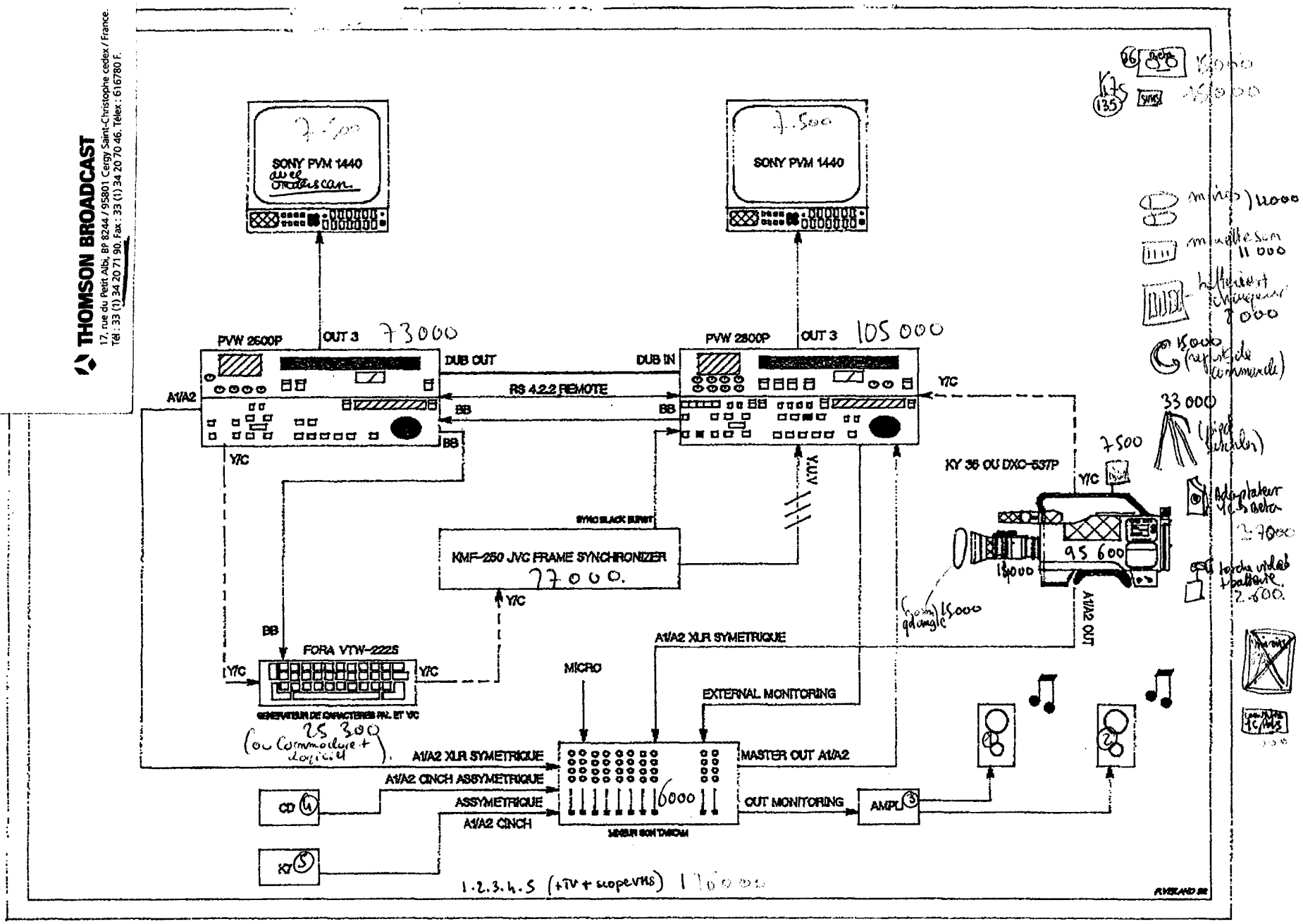
42, avenue d'Iéna 75116 Paris Tél 44 31 60 00 Fax 47 23 56 48

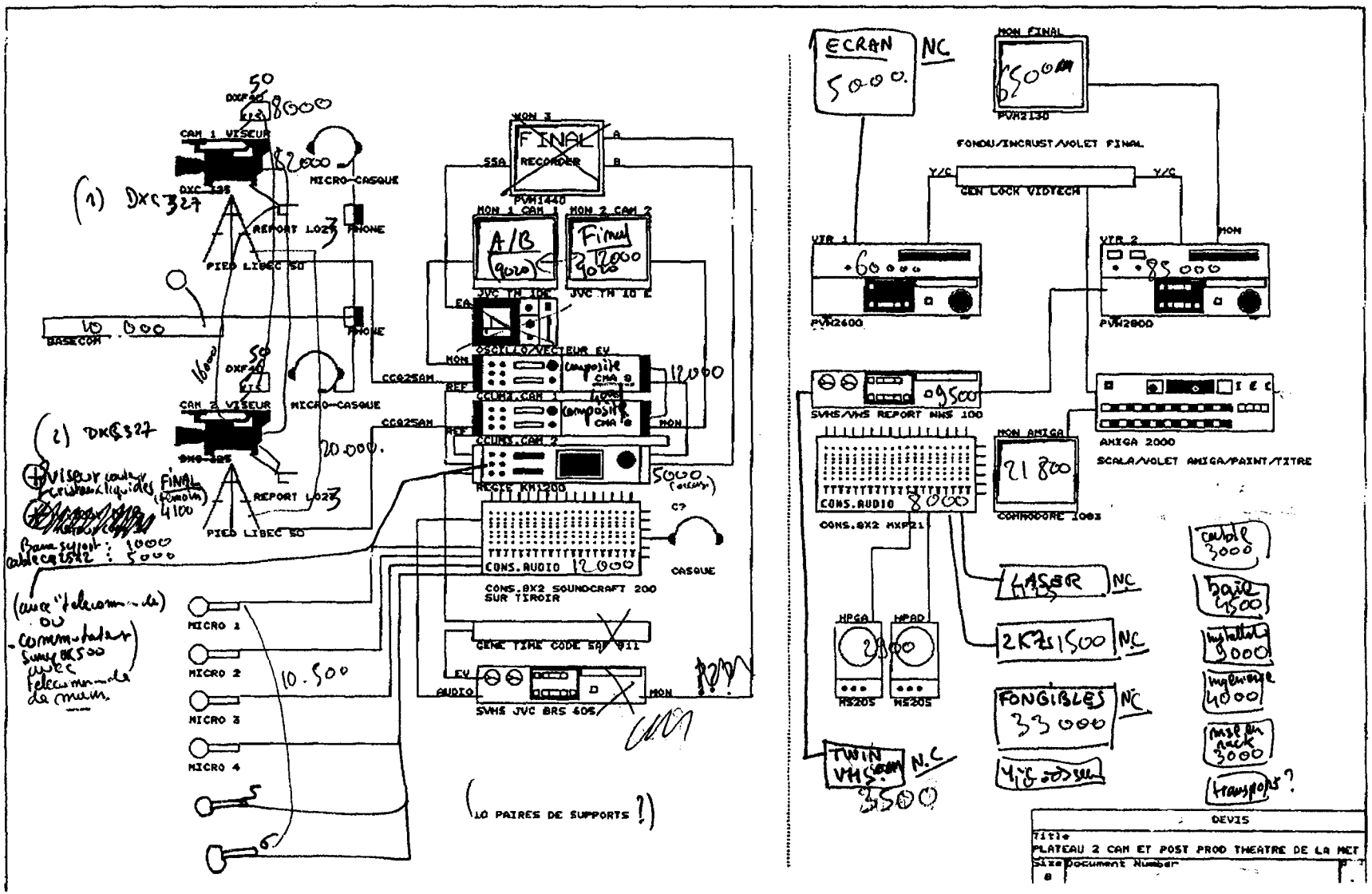
Annexe 7

Equipement technique du pôle vidéo de (La Métaphore)

Pascal Veiland
Project Engineer
Systems Department

THOMSON BROADCAST
17, rue du Petit Albi, BP 8244 / 95801 Cergy Saint-Christophe cedex / France.
Tél : 33 (1) 34 20 71 90. Fax : 33 (1) 34 20 70 46. Télex : 616780 F.




CAM 1 VISEUR
DXC-325
MICRO-CASQUE
REPORT LOZ3
PHONE
PIED LIBEC 50
BASECOM
CAM 2 VISEUR
DXC-325
MICRO-CASQUE
REPORT LOZ3
PIED LIBEC 50
MON 3
FINAL RECORDER
PVH1440
MON 1 CAM 1
MON 2 CAM 2
JVC TH 10E
JVC TH 10 E
CCO2SAM
CCUM1.CAM 1
CCUM2.CAM 2
RECEIVE KM1200
CONS.AUDIO
CONS.8X2 SOUNDCRAFT 200
SUR TIROIR
GENE TIME CODE SAT 911
SVHS JVC BRS 605
MICRO 1
MICRO 2
MICRO 3
MICRO 4
CASQUE
(10 PAIRES DE SUPPORTS ?)
ECRAN
NC
5000.
MON FINAL
PVH2130
FONDU/INCRUST/VOLET FINAL
Y/C
GEN LOCK VIDTECH
VTR 1
VTR 2
MON
PVH2600
PVH2600
SVHS/VHS REPORT NNS 100
AMIGA 2000
SCALA/VOLET AMIGA/PAINT/TITRE
CONS.AUDIO
CONS.8X2 MXP21
COMMODORE 1083
HPGA
HPAD
MS205
MS205
LASER
NC
2K7s1500
NC
FONGIBLES
33 000
NC
TWIN VHS
N.C
3500
câbles 3000
foire 4500
installation 3000
ingénierie 4000
mise en rack 3000
transports ?
DEVIS
Title
PLATEAU 2 CAM ET POST PROD THEATRE DE LA MET
Size
Document Number
A

AVN daulmerie
PRODUCTION ET AUDIO-VISUEL PROFESSIONNEL
58 RUE ESQUERMOISE - BP 147 - 59027 LILLE CEDEX - TÉL. : 20 06 02 02 - TÉLÉCOPIE : 20 74 97 04
S.A.R.L. au capital de 820.000 Francs
RC LILLE B 317994432
SIRET 31799443200019
APE 6424
C.C.P 46893 R - LILLE

Date : JE 16- 7-92

Facture

No: FA0009687

THEATRE DE LA METAPHORE

Ref.client : THEA05
Ref.représentant : AC

4 Place du Général
de Gaulle
59000 LILLE

Date de livraison :
Pièces liées : BB 14221
Pièces liées : BB 14219
Pièces liées : BB 12142

Mode d'expédition :
Transport :

Adresse de livraison
4 Place du Général
de Gaulle
59000 LILLE

Escompte (%) :
Ref.tarif : 1
Mode de réglement : Comptant chèque à réception facture

Désignation	Qté	Prix un.brut	Rem	Montant HT	*
V/Cde n° 0762 du 12.5.92					
Réf. Mr BOUCHEZ					
Suivant devis réf.AC/BD/92.925					
Matériel vidéo et sonorisation					
L'ENSEMBLE	1,00	450 000,00		450 000,00	1
2 caméras JVC					
réf.KY17 E-FIT + obj HZ-713					
2 adaptateurs JVC KA20					
2 voies de commande JVC RM-P200 Y/C					
2 reports de commande zoom HZ-2S13					
2 reports de commande MAP-HZ-FM13					
2 câbles 20m VC-P112					
2 viseurs plateau VF-P400					
2 pieds HEIWA LIBEC 50 2 bras					
2 triangles pour LIBEC 50 réf.SP1					
2 moniteurs L CD SONY 7,5					
Barre pour fixation des 2 moniteurs T					
3 casques KA 300 (1 sur chaque caméra +voie					
1 régie neuve PAL JVC RM 1600 Y/C +TCD manu					
2 moniteurs TM 1000 PS JVC					
2 régies audio YAMAHA MC 802					
4 micros ME20 + K3U					
2 micros ME + K3U					
à reporter				450 000,00	

!	Montant HT	Port/embal	Bases TVA	TVA %	Montant TVA	Total

Escompte	
Total HT	
Total TVA	
Total TPF	
Total TTC	
Acompte	
Mont. net	

AVN daulmerie
PRODUCTION ET AUDIO-VISUEL PROFESSIONNEL
JE ESQUERMOISE - BP 147 - 59027 LILLE CEDEX - TÉL. : 20 06 02 02 - TÉLÉCOPIE : 20 74 97 04
L. au capital de 820.000 Francs
LLE B 317994432
ET 31799443200019
PE 6424
C.C.P 46893 R - LILLE

Date : JE 16- 7-92

Facture

No : FA0009687

THEATRE DE LA METAPHORE

4 Place du Général
de Gaulle
59000 LILLE

Ref.client : THEA05
Ref.représentant : AC

Date de livraison :
Pièces liées : BB 14221
Pièces liées : BB 14219
Pièces liées : BB 12142

Mode d'expédition :
Transport :

Escompte (%) :
Ref.tarif : 1
Mode de réglement : Comptant chèque à réception facture

Adresse de livraison
4 Place du Général
de Gaulle
59000 LILLE

Désignation	Qté	Prix un.brut	Rem	Montant HT	*
report				450 000,00	
1 fly sur roulettes réalisé par nos soins pour régie audio et vidéo + voie de Cde + 2 moniteurs et oscillo.					
1 Lecteur SONY PVW 2600					
1 recorder SONY PVW 2800					
1 ensemble Amiga 2000					
2 KV-X2150 SONY					
2 enceintes MS 20 YAMAHA					
1 DRW650 DENON - 1 lecteur DCD 480 DENON					
1 magnétoscope PANASONIC NVFS100 Ingénierie, installation, câble et fournitures de mise en rack					
1 magnétoscope AKAI VS-F630 SEG					
1 oscilloscope analogique livré avec 2 sondes 1/10 réf.AMEG 203-7					
90 K7 Maxell réf.B90MLBK					
30 K7 Maxell réf.180					
1 distributeur péritel pour copie					
6 suspensions MZS 413					
6 pieds MZT 1417					
1 Camescope SONY TR-705					

!	Montant HT	Port/embal	Bases TVA	TVA %	Montant TVA	Total
1	450 000,00		450 000,00	18,60	83 700,00	533 700,00

Escompte :	
Total HT :	450 000,00
Total TVA :	83 700,00
Total TPF :	
Total TTC :	533 700,00
Acompte :	350 000,00
Mont. net :	183 700,00

... Propriété ... n°80-335 du 12.5.80). Tout matériel reste la propriété du vendeur jusqu'au paiement intégral du prix convenu. Il est notamment interdit à l'acheteur d'en disposer pour les revendre ou les transformer.

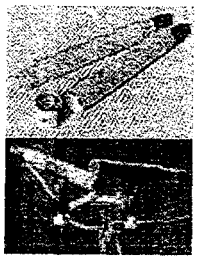
FACTURE N°
Objet :

Lille le

FOURNISSEUR	DESIGNATION	PRIX D'ACHAT	DATE D'ACHAT	VALEUR NETTE COMPTABLE AU 1ER OCTOBRE 1998
DAULMERIE - LILLE (fact FA0009687)	**1 Ensemble de tournage S VHS composé de :** 1 Caméra SONY 327+accessoires (1 Trépied Vinten, 1 voie de commande Sony, 1 câble CCQ50, 1 alimentation secteur) 1 Caméra JVC KY17+accesssoires (1 Trépied Liebec, 1 voie de commande JVC RMP200 2 viseurs plateau, 4 câbles CCQ20, 2 reports de commande zoom/mise au point JVC, 1 mélangeur JVC KM 1600, 1 vecteurscope Tektronic, 2 moniteurs de controle 26 cm JVC TM 1000, 1 TV 36 cm de contrôle Sony KVM1430, 1 Table de mixage Yamaha MC802 4 corps Senheiser K3U avec 2 ME40 et 2 ME20, 1 Enceinte amplifiée Yamaha MS20, 1 casque Senheiser HD250, 3 pieds micros avec perchettes et suspensions, 1 mini pied avec couplette, 1 câble multipaires CSE, 1 meuble rack sur roulettes **1 Banc de montage Cut Bétacam SP 2000 composé:** 1 lecteur Sony PV2600 1 Enregistreur Sony PV2800 2 TV Sony KV X2150B 1 Enceinte amplifiée Yamaha MS20 1 Amiga 2000 1 platine cassette Denon DRW850 1 Lecteur CD Denon DCD480 1 Moniteur de contrôle 26 cm Sony PVM9000 **1 Rack de duplication comprenant :** 1 magnétoscope S VHS Panasonic NV100 1 Magnétoscope VHS Akai Hifi VSF630 1 Répartiteur Péritel 1 meuble noir **Camescope SONY TR 705+accesoires** (1 Trépied Liebec, 2 batteries, 1 micro cravate 1 mini torche, 1 rechargeur/alim, 1 sac, 1 mini-moniteur LCD Sony)	450 000,00	12-mai-92	
FNAC-LILLE (fact n°503840482)	1 Magnetoscope SVHS Panasonic NV 1000	10 048,10	07-fév-95	70,35
DAULMERIE-LILLE (fadt n°FA0011963)	1 Magnétoscope S VHS Panasonic NV 200	8585,00	08-fév-94	
DARTY-LILLE (fact n°400413)	1 Magnétoscope VHS Akai mono VSX470	4545,00	19-jun-92	
DAULMERIE-LILLE (fact n°5272)	1 Magnétoscope U Matic V02631	15765,00	31-mar-82	

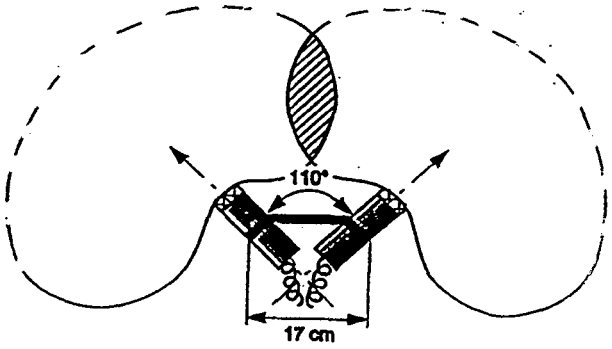
FOURNISSEUR	DESIGNATION	PRIX D'ACHAT	DATE D'ACHAT	VALEUR NETTE COMPTABLE AU 1ER OCTOBRE 1998
DAULMERIE-LILLE (fact n°FA0010558)	Logiciel de titrage pour AMIGA 2000 avec incrustateur et support	13124,47	31-mar-93	
DARTY-ENGLOS	1 TV Sony KVM2150 55 cm mono	2706,58	27-jan-95	
DARTY-LILLE	1 TV Schneider 36 cm mono 37TB1252	1069,65	17-déc-96	
IEC-RENNES	1 TBC JVC KMF250 PAL	16000,00	26-jan-98	12 627,91
FNAC-LILLE	1 Moniteur informatique 14 pouces AOC	1326,70	26-avr-96	
	Total			12 698,26
Pour mémoire	1 Climatiseur sur roulettes Electrolux 1 Titreur YC Hama Easyscript 1 Imprimante H Packard Laserjet 3			

Micros professionnels utilisés SCHOEPS CMC6



Schoeps : deux micros électrostatiques équipés de capsules cardioïdes appairées MK5, corps de micro CMC6.

Ces micros(avec alimentation « fantôme ») sont des références dans le monde professionnel, leur principale qualité est sans doute la fidélité de reproduction, avec une bande passante étendue. Pour des enregistrements stéréo très "naturels" on les emploie plus souvent en couple "ORTF", c'est-à-dire les capsules espacées de 17cm et formant un angle de 110°.



SCHOEPS Mikrofone

Mikrofonverstärker CMC 3, 4, 5, 6

Technische Daten:

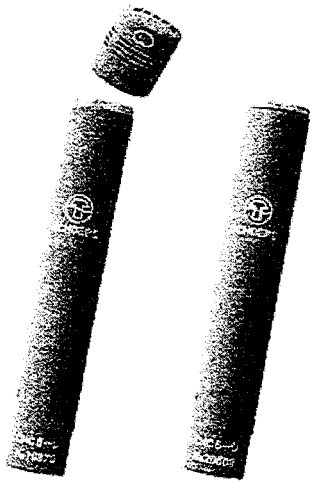
Verstärker-Typ	Speisung	Stromaufnahme	Impedanz	untere Grenz-frequenz (-3 dB)
CMC 6U:	12V Phantom	8mA	25 Ohm	20Hz
automatische Umschaltung	48V Phantom	4mA	35 Ohm	20Hz
CMC 5U:	48V Phantom	4mA	35 Ohm	30Hz
CMC 3U:	12V Phantom	11mA	20 Ohm	30Hz
CMC 4U:	12V Parallel	9mA	13 Ohm	30Hz
Maximale Ausgangs-spannung:	1V (bei 1 kHz und 1 kOhm Lastimpedanz)			
Kleinste empfohlene Lastimpedanz:	600 Ohm (Bei einem kleineren Wert reduziert sich insbesondere die maximale Aussteuerbarkeit.)			
Länge:	116mm (incl. 3mm Kapselgewinde)			
Durchmesser:	20mm			
Gewicht:	65 – 68g, typabhängig			
Oberfläche:	matt-grau (g) oder Nickel (ni)			

SCHOEPS Mikrofone

Amplificateurs microphoniques CMC

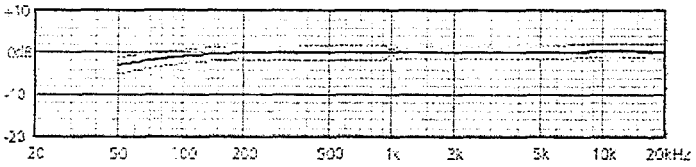
- à sortie symétrique très basse impédance
- utilisable avec des câbles très longs (plusieurs centaines de mètres)
- Accessoires Actifs utilisables (miniaturisation / utilisations spéciales)

Les amplificateurs microphoniques CMC ne sont pas des amplificateurs (de puissance) au sens habituel. Ils ont pour fonction de convertir les signaux de la capsule électrostatique à haute impédance afin de pouvoir les transmettre à très basse impédance symétriquement dans le câble du microphone. Les divers modèles d'amplificateurs microphoniques diffèrent par le type d'alimentation, le gain et le type de finition de surface, mais ils fonctionnent tous avec un étage de sortie Classe A sans transformateur de sortie et sans condensateur. Ceci se traduit par une faible impédance intérieure (grande insensibilité aux parasites), par la faiblesse des distorsions et par un moindre poids.



CMC 6 pour alimentation fantôme 12 V et 48 V

CMC 5 pour alimentation fantôme 48 V)



courbe de réponse en fréquence CMC 6 + MK 4 (cardioïde),

CMC "linéaire"

(Etait auparavant caractérisé par un tiret long).
Pour limiter les infra-basses parasites, dûs par exemple aux turbulences de l'air ou aux vibrations, les amplificateurs microphoniques CMC ont une fréquence de coupure de basses de 30 Hz (CMC 6 : 20 Hz). Si l'on utilise des capteurs de pression, notamment en technique d'enregistrement numérique, on peut toutefois vouloir capter aussi – par exemple – les fréquences au-dessous de 20 Hz sans atténuation. Les amplificateurs CMC offrent cette possibilité. Ils peuvent sur demande être fournis avec une fréquence de coupure de basses de 3 Hz.

Attention : Etant donné que les capteurs de pression peuvent capter les infra-basses jusque très bas, les bruits tels que ceux produits par un système d'aération dans une grande salle – par exemple une église – peuvent poser des problèmes. Avec les capteurs de gradient de pression, le risque est encore plus grand. S'ils ne reproduisent pratiquement plus les sons à très basses fréquences transmis par l'air, ils réagissent d'autant plus fortement à d'autres excitations indésirables comme les déplacements d'air et les vibrations mécaniques. Même si ces signaux se situent en dehors du spectre audible, ils peuvent causer d'importantes distorsions par saturation de l'entrée.

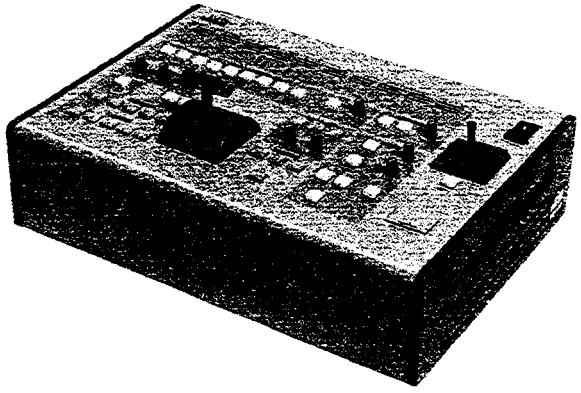
JVC | Instructions

Y/C SPECIAL EFFECTS GENERATOR

KM-1600

Bedienungsanleitung: Y/C-TRICKMISCHER

Manuel d'instructions: GENERATEUR D'EFFETS SPECIAUX Y/C

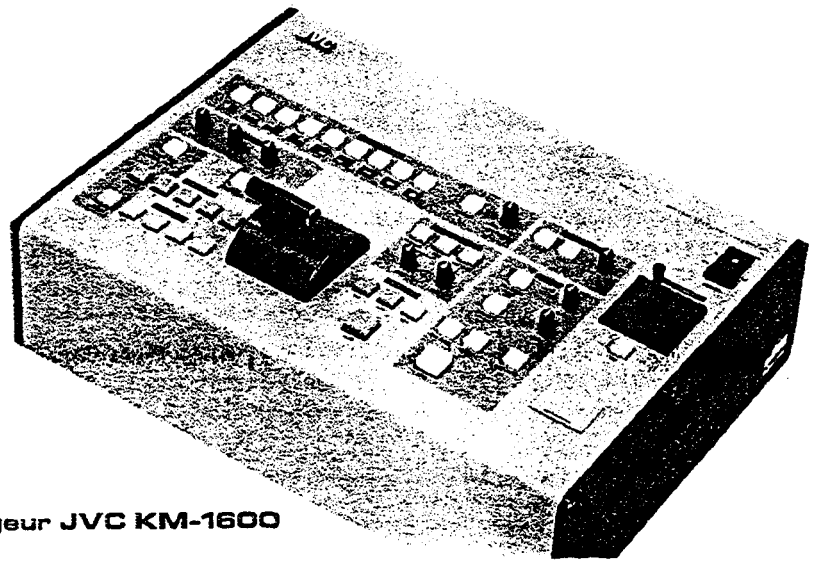


Sonovision (1991

NOUVEAUTÉS

GÉNÉRATEUR D'EFFETS SPÉCIAUX Y/C KM-1600

Corollaire du succès du S-VHS, le KM-1600 — disponible en Y/C 4,43 depuis mai 90 — offre la particularité de traiter les signaux en Y et C séparés, de l'entrée à la sortie, alors que la plupart des appareils à entrée Y/C effectuent en fait un traitement interne en composite : on conserve ainsi, sans dégradation, la résolution nominale. Outre 4 entrées Y/C, des entrées BNC sont prévues pour le genlock, l'incrustateur DSK, le remplissage DSK et le chroma key. Son incrustateur RVB permet d'utiliser les signaux RVB issus d'une caméra pour incrustation, par exemple, dans l'entrée d'un magnétoscope. Tous les effets (Mix, Wipe, DSK) peuvent être lancés automatiquement, avec transition réglable de 0 à 20 s et alternance « flip-flop » pour la commutation des sources A/B en configuration 3 machines. Deux entrées GPI pour déclenchement des événements à partir de l'éditeur de montage. 9 effets géométriques, dont 3 positionnables par joystick, bords nets ou flous, normal ou « reverse ». Deux sorties programme Y/C (connecteurs 7 broches), une sortie programme Pal (BNC), 2 sorties Preview (Y/C et Pal). Pour l'AFV, il peut être associé au mélangeur audio MI-3000 et atténuateur automatique MI-F30 ci-dessus. Prix H.T. : 35 000 F (70 kF avec MI3000 et MI-F30).



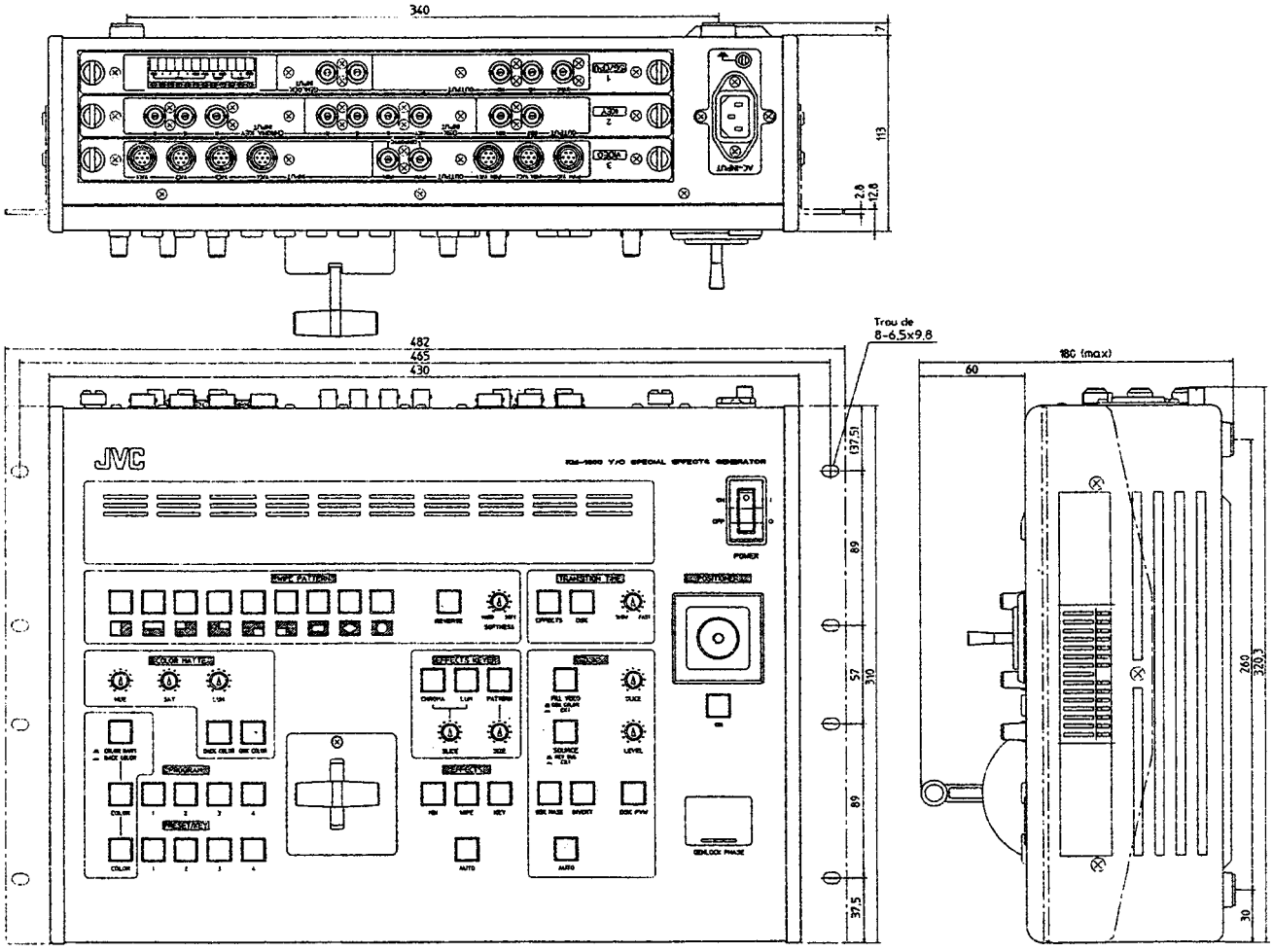
Mélangeur JVC KM-1600

CARACTERISTIQUES TECHNIQUES

Signaux d'entrée
Entrée vidéo Y/C 443 (4 canaux): Y = 1 Vc-c (avec synchro)
C = 0,3 Vc-c (niveau burst), 75 ohms (7 broches)
Signal synchro: BB 0,45 Vc-c, 75 ohms ou haute impédance (BNC)
Touche chroma: RVB 0,7 Vc-c (pas de synchro), 75 ohms (BNC)
DSK KEY: VS ou VBS 1 Vc-c, 75 ohms (BNC)
DSK R/G/B: RVB 0,7 Vc-c (pas de synchro), 75 ohms (BNC)
GPI: Entrée à contact par lancement (borne)
Signaux de sortie
Programme Y/C 443: Y = 1 Vc-c (avec synchro)
(2 canaux) C = 0,3 Vc-c (niveau burst), 75 ohms (7 broches)
Preview Y/C 443: Y = 1 Vc-c (avec synchro)
C = 0,3 Vc-c (niveau burst), 75 ohms (7 broches)
Programme VBS: 1 Vc-c, 75 ohms (BNC)
Preview: VBS 1 Vc-c, 75 ohms (BNC)
Tally: +5V ou alimentation par contact (borne)
Programme Y/C 924: Y = 0,5 Vc-c (avec synchro)
C = 0,5 Vc-c (niveau de chrominance), 75 ohms
(commutable avec programme Y/C 443-1)

Sorties de signaux de synchronisation de référence
BB (2 canaux): 0,45 Vc-c, 75 ohms (BNC)
HD: 4 Vc-c, 75 ohms (BNC)
VD: 4 Vc-c, 75 ohms (BNC)
SYNC: 4 Vc-c, 75 ohms (BNC)
Réponse en fréquence: 60 Hz à 5 MHz ±0,5 dB
Rapport S/B: 60 dB c-c/rms
Différence de phase Y/C: 20 ns
Alimentation: 50W, 220 – 240 V CA 50/60 Hz
Gamme de température de fonctionnement: 5°C à 40°C
Poids: 9,5 kg
Accessoires
Cordon d'alimentation (QMP4908-250: type EG) 1
(SCV0419-2M5: type EK) 1
(SCV0420-2M5: type EA) 1
Prise de terminaison 75 ohms (SCV0286-001) 1
Collier latéral (SC20405-00A: identique pour la droite et la gauche) 2
Vis de fixation des colliers latéraux (SDSP4016M) 4
Lampe de rechange (SCV0302-100) 1

Dimensions (unité: mm)



Générateur d'effets spéciaux Y/C

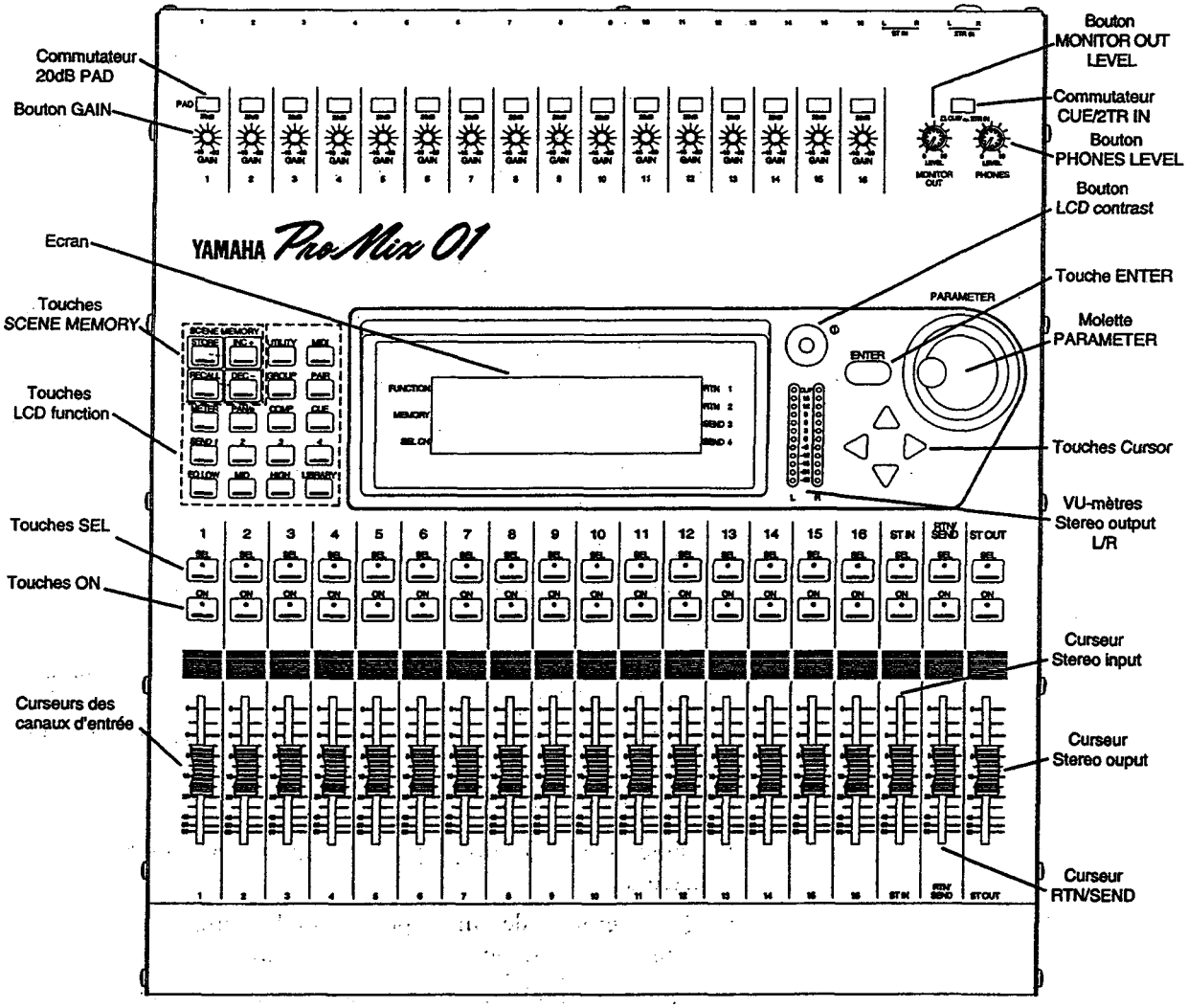
KM-1600E

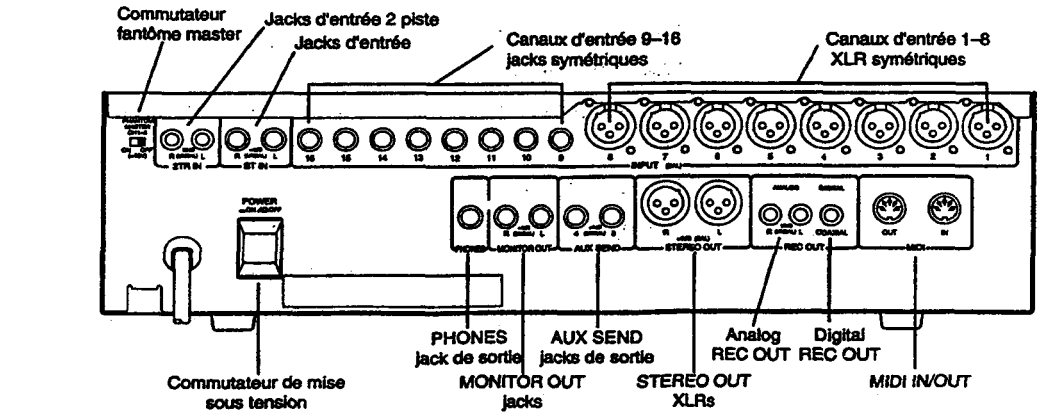
PARTICULARITES

- Générateur d'effets spéciaux pour systèmes vidéo professionnels
- Générateur de fond de découpe couleur
- Fonctionnement simplifié en bascule des barres
- Mémoire de données
- Transitions automatiques
- Volets flous

La Promix 01

Faces supérieure et arrière





Points forts du ProMix 01

- Convertisseurs A/N (CH, ST IN)linéaires à 20 bits, suréchantillonnage à 64 fois
- Convertisseurs N/A (ST OUT) linéaires à 20 bits, suréchantillonnage à 8 fois
- Dynamique de 105dB (typique)
- Réponse en fréquence de 20Hz~20kHz +1, –3dB

Fonctions du ProMix 01

- 16 canaux d'entrée (dont huit à bornes XLR symétriques et huit à bornes jacks symétriques)
- Gain (préamplification) continu
- Atténuation (PAD) de 20dB
- Alimentation fantôme de 48V pour micros à condensateur
- Entrée stéréo
- Sorties stéréo XLR symétriques
- 50 mémoires de scène, dans lesquelles vous pouvez sauvegarder des scènes de mixage
- Deux processeurs d'effets internes avec 30 mémoires Preset (usine) et 10 mémoires utilisateur
- Trois processeurs de dynamique avec 10 mémoires préprogrammées et 10 mémoires utilisateur
- Egalisation paramétrique à trois bandes.
- Bibliothèque EQ vous proposant 30 Presets et 20 mémoires utilisateurs
- Quatre groupes de canaux permettant la manipulation de plusieurs canaux au moyen d'un seul curseur
- Couplage (Paire) de curseurs adjacents pour traitement de signaux stéréo.
- Fonction d'écoute (CUE) pour pratiquement toutes les voies d'entrée et de sortie
- Quatre allers d'effets (Send): 2 allant vers les deux effets incorporés et 2 destinés à l'utilisation d'effets externes
- Curseurs motorisés de 60mm
- Réglages de panoramique à 33 positions
- Grand écran éclairé de 240 x 64 points
- VU-mètres LED à 12 éléments pour le signal de sortie stéréo
- Borne DIGITAL REC OUT (numérique, 2 canaux)
- Bornes d'entrée et de sortie pour magnétophones à 2 pistes

MAGNÉTOSCOPES DE MONTAGE BETACAM SP

Avec les magnétoscopes PVW-2600P/2650P, et PVW-2800P, Sony propose maintenant aux entreprises la solution de montage au format Betacam SP. La qualité de l'image est assurée grâce à l'enregistrement composantes. La compatibilité avec les cassettes Betacam SP ou standard ne pose aucun problème. Avec leur TBC incorporé, leur générateur/lecteur de time code et leur interface RS-422, ces magnétoscopes s'intègrent aisément dans un banc de montage et restituent une qualité d'image optimale.

CARACTÉRISTIQUES

FORMAT BETACAM SP

Les appareils "Betacam SP-2000 PRO" sont des appareils au format Betacam SP. Héritant des avantages du format composantes, la série "Betacam SP-2000 PRO" offre une excellente qualité d'image. La piste vidéo, plus large, donne un rapport signal/bruit supérieur aux formats composite traditionnels. La technique d'enregistrement composantes sur deux pistes offre une plus grande bande passante vidéo, et le système CTDM (Compressed Time Division Multiplex) supprime toutes interférences entre les signaux différentiels couleur (R-Y, B-Y).
De plus, en raison de la vitesse de défilement rapide de la bande et de l'adoption du système Dolby C*, la série "Betacam SP-2000 PRO" possède une grande qualité audio avec une dynamique étendue dans les hautes fréquences, une distorsion minimum et un rapport signal/bruit audio optimisé.

COMPATIBILITÉ AVEC LA SÉRIE BVW BETACAM SP

En lecture, la série "Betacam SP-2000 PRO" est entièrement compatible avec la série BVW Betacam SP. Les cassettes à particules métal ou oxyde peuvent être lues sur la série "Betacam SP-2000 PRO" (sans audio AFM dans le cas de cassettes à particules oxyde).
Inversement, les cassettes enregistrées sur la série "Betacam SP-2000 PRO" peuvent être lues sur la série BVW.
Pour tirer la qualité maximale du format Betacam SP, la série "Betacam SP-2000 PRO" accepte exclusivement, pour l'enregistrement, les cassettes à particules métal.

TEMPS D'ENREGISTREMENT/LECTURE

La série PVW accepte les cassettes de taille L ou S.
Les PVW-2600P/2650P et PVW-2800P fournissent un temps d'enregistrement/lecture de plus de 100 mn avec la cassette de type L, et de plus de 35 mn avec la cassette de type S.

FONCTION ÉDITEUR DU PVW-2800P

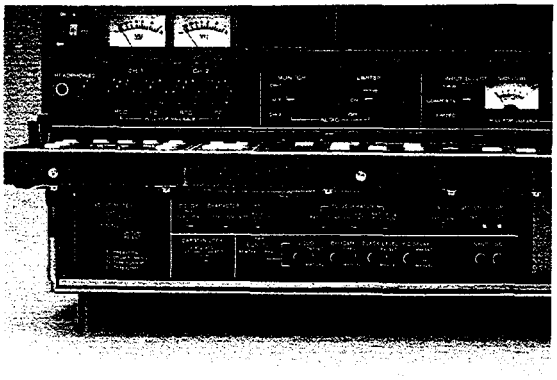
Le PVW-2800P possède une possibilité de montage de magnétoscope à magnétoscope. Aucun éditeur de montage n'est nécessaire pour réaliser un montage cut entre deux magnétoscopes.
Les sélections du mode Insert/Assemble, du montage "split audio" peuvent être directement choisies sur le panneau de contrôle du PVW-2800P. Les fonctions Preview, Auto Edit et Review sont disponibles.
Le PVW-2800P est aussi capable de contrôler un magnétoscope équipé d'une fonction ralenti (Dynamic Tracking), grâce à la gestion DMC (Dynamic Motion Control).
La série PVW peut également être contrôlée par télécommande en reliant le panneau de contrôle détaché avec le kit de câbles optionnel de télécommande de 5 mètres (référence BKW-2010) et le boîtier du panneau de contrôle (référence BK-803).

FONCTION RALENTI DU PVW-2650P

Le PVW-2650P possède une fonction ralenti (Dynamic Tracking) qui restitue une image sans bruit de – 1 à + 3 fois la vitesse nominale. Le PVW-2650P est également équipé de la fonction DMC (Dynamic Motion Control) en lecture. Cette fonction mémorise la vitesse ralentie désirée et la suit lors de la lecture. Le PVW-2650P peut ainsi être contrôlé intégralement comme lecteur de montage par le PVW-2800P.

TBC NUMÉRIQUE

La série PVW est munie d'un correcteur de base de temps (TBC) interne. Avec une digitalisation sur 8 bits, une fréquence d'échantillonnage de 13,5 MHz, une fenêtre de correction de ± 16 lignes et un compensateur de drop out de haute qualité, ce TBC composantes offre une qualité d'image supérieure.
Pour télécommander les paramètres du TBC, la télécommande optionnelle, BVR-50P, est utilisable.



Sous-panneau avant - PVW-2800P

VITESSE DE RECHERCHE ACCÉLÉRÉE

Grâce au nouveau système d'asservissement du cabestan, les magnétoscopes de la série PVW peuvent rechercher une image en couleur à ± 10 fois la vitesse nominale et une image noir et blanc à ± 24 fois la vitesse nominale. Le défilement image par image est également possible dans les deux sens.

GÉNÉRATEUR DE CARACTÈRES

Le générateur de caractères interne fournit les données time code, les états du magnétoscope et les informations du menu sur le moniteur, en reliant celui-ci à la prise super-impose (VIDEO OUT-3). Le switch Character on/off autorise ou non l'affichage de ces données. L'image avec time code à l'écran peut être recopiée pour toute opération de montage off-line.

GÉNÉRATEUR/LECTEUR DE TIME CODE

Le PVW-2800P est équipé d'un lecteur/générateur interne de time code LTC/VITC (de type SMPTE/EBU) /User Bits. Les PVW-2600P/2650P sont équipés, en interne, d'un lecteur de time code identique.

INTERFACE SÉRIE 9 BROCHES (TYPE RS-422)

Les magnétoscopes PVW sont équipés du connecteur de télécommande 9 broches RS-422, connecteur standard sur les appareils Sony. Les PVW peuvent s'interfacer avec tous les éditeurs tels que : RM-450, BVE-600/910, BVE-9000, etc...

CONNECTEUR VIDÉO VARIÉS

• *Entrées/sorties composite*

Bien que le format Betacam SP soit composantes, la série PVW possède des interfaces vidéo composite (sortie uniquement sur PVW-2600P/2650P). Le PVW-2800P intègre également la technologie digitale la plus avancée, pour la séparation Y/C du signal et les circuits de décodage du signal composite.

• *Entrées/sorties composantes Y/R - Y/B - Y*

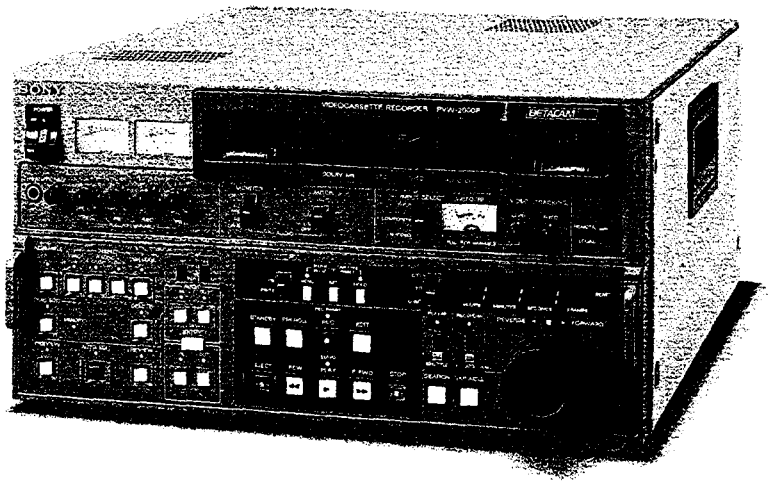
Les appareils PVW possèdent des entrées/sorties composantes Y/R - Y/B - Y de deux types : trois connecteurs BNC ou une prise 12 broches Dub Betacam.
En utilisant ces connecteurs, une qualité maximale est obtenue lors du montage.

• *Sortie DUB U-matic SP/BVU (interface BKW-2030)*

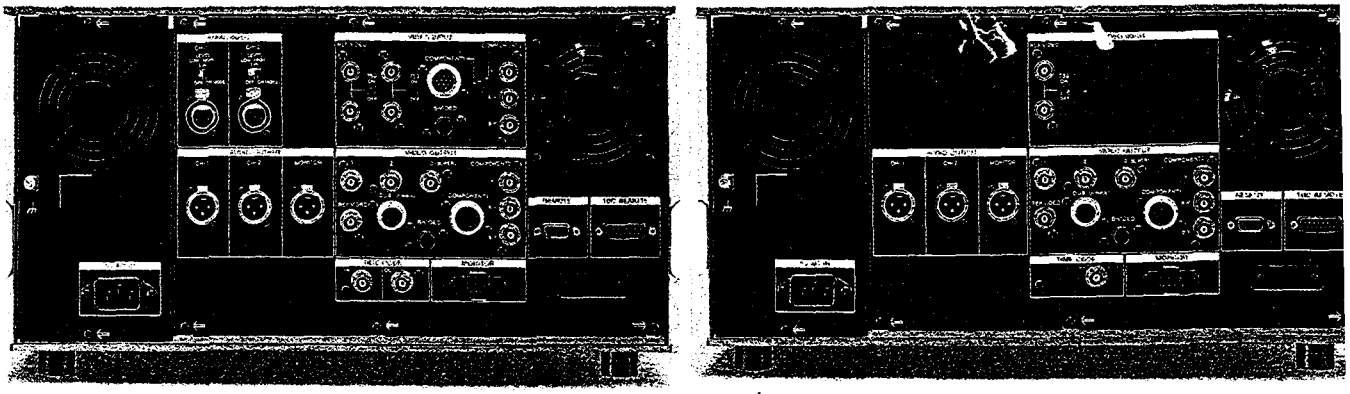
En installant la carte optionnelle de sortie DUB U-matic BKW-2030, tout signal Betacam SP peut être aisément recopié sur un magnétoscope U-matic SP/BVU via la prise 7 broches DUB U-matic 924 kHz. Ceci avec une dégradation minimale de l'image.

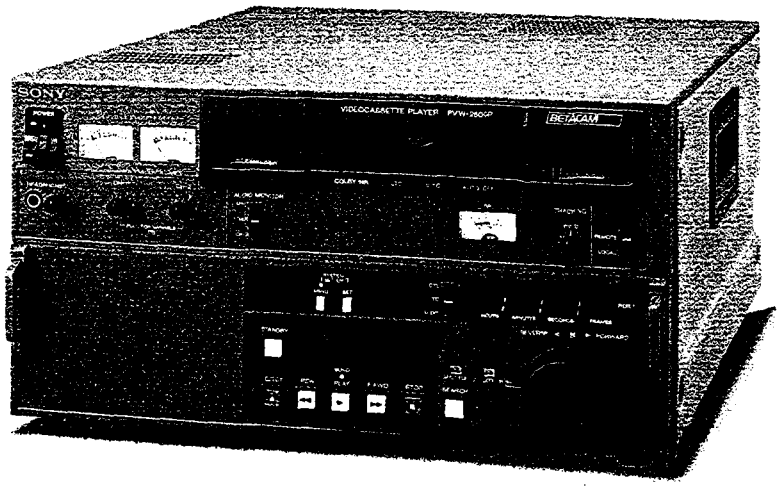
• *Entrées/sorties Y/C*

Pour s'interfacer aisément avec les appareils possédant des connecteurs Y/C 4,43 MHz, maintenant largement répandus dans le domaine institutionnel, la série PVW possède des interfaces entrées-sorties Y/C séparées (sortie seule sur les PVW-2600P/2650P).

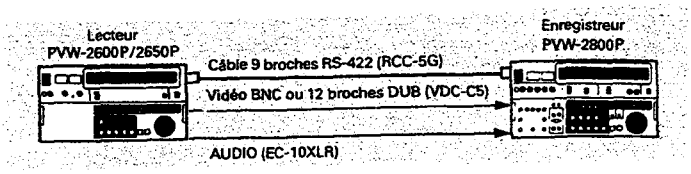


PVW-2800P





PVW-2600P



SPÉCIFICATIONS PVW2600P/2650P/2800P

GÉNÉRALITÉS

Poids : PVW-2600P	Approx. 24,5 kg
PVW-2650P/PVW-2800P	Approx. 25 kg
Dimensions	427 x 218 x 549 mm (L x H x P)
Alimentation	AC 90 V à 265 V, 48 à 64 Hz
Consommation : PVW-2600P/2650P	130 W
PVW-2800P	150 W
Température de fonctionnement	5 °C à 40 °C
Température de stockage	- 20 °C à 60°C
Humidité	Moins de 80 % (humidité moyenne)
Vitesse de bande	101,51 mm/sec.
Temps d'enregistrement/lecture	> 100 mn avec BCT-90ML/SBT-90ML > 35 mn avec BCT-30M/SBT-30M
Temps de rembobinage/avance rapide	Moins de 3 mn avec BCT-90ML/SBT-90ML
Vitesse de recherche	Max. ± 10 fois la vitesse nominale (avec image couleur) Max. ±24 fois la vitesse nominale (avec image monochrome) -1 +3 vitesse nominale (DT sur PVW-2650P uniquement)

VIDÉO

	Cassette métal	Cassette oxyde (lecture uniquement)
Bande passante		
Luminance (modulation 50 %)	25 Hz à 5,5 MHz + 0,5 / - 4 dB	25 Hz à 4 MHz + 0,5 / - 6 dB
Différence couleur (modulation 50 %)	25 Hz à 2 MHz + 0,5 / - 3 dB	25 Hz à 1,5 MHz + 0,5 / - 3 dB
Rapport signal/bruit		
Luminance (composite, SC = ON)	48 dB 45 dB	46 dB
Chrominance		
R-Y/B-Y	48 dB	45 dB
AM	48 dB (filtre 1 MHz)	48 dB (filtre 0,5 MHz)
PM	48 dB (filtre 1 MHz)	48 dB (filtre 0,5 MHz)
Gain différentiel	< 3 %	
Phase différentielle	< 3°	
Facteur K (2T)	< 2 %	< 3 %
Retard Y/C	< 20 nsec.	< 20 nsec.

AUDIO

	Cassette métal	Cassette oxyde (lecture uniquement)
Réponse en fréquence	50 Hz à 15 kHz (+ 1,5 / - 3 dB)	50 Hz à 15 kHz (± 3 dB)
Rapport signal/bruit (au niveau max. : + 8 dB au-dessus du niveau de fonctionnement)	68 dB (Dolby NR ON)	62 dB (Dolby NR ON)
Distorsion (à 1 kHz) au niveau de fonctionnement (+ 4 dB m)	< 1 %	< 2 %
Pleurage et scintillement	< 0,1 %	< 0,1 %

ENTRÉES VIDÉO (sur PVW-2800P uniquement)

Référence vidéo IN (BNC) pour PVW-2600P/PVW-2650P/PVW-2800P	1,0 Vc-c, 75 Ω Vidéo composite, 1,0 Vc-c, 75 Ω synchro négative
Entrée composantes n° 1 - (12 broches, mâle)	
Luminance	1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Différence couleur (R-Y/B-Y)	0,7 Vc-c, 75 Ω
(Référence en PAL : mire de barre couleur 100/0/100/0)	
Entrée composantes n° 2 - (3 BNC)	
Luminance	1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Différence couleur (R-Y/B-Y)	0,7 Vc-c, 75 Ω
(Référence en PAL : mire de barre couleur 100/0/100/0)	
S. vidéo IN	Y : 1,0 Vc-c, 75 Ω C : 0,3 Vc-c (burst), 75 Ω
Audio IN CH1/2 - (XLR, 3 broches, femelle)	
Low	- 60 dBu, 3 kΩ, symétrique
High	+ 4 dBu, 600 Ω/10 kΩ au choix, symétrique
Time code IN (BNC)	0,5 à 18 Vc-c, 10 kΩ

SORTIES VIDÉO

Référence vidéo OUT	Black burst, 75 Ω, synchro négative
Vidéo OUT n° 1 (BNC)	Vidéo composite, 1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Vidéo OUT n° 2 (BNC)	Vidéo composite, 1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Vidéo OUT n° 3 (BNC)	Vidéo composite, 1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative avec ou sans insertion de caractères
Sortie composantes n° 1 - (12 broches mâle)	
Luminance	1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Différence couleur (R-Y/B-Y)	0,7 Vc-c, 75 Ω
(Référence en PAL : mire de barre couleur 100/0/100/0)	
Sortie composantes n° 2 - (3 BNC)	
Luminance	1,0 Vc-c, 75 Ω, synchro négative
Différence couleur (R-Y/B-Y)	0,7 Vc-c, 75 Ω
(Référence en PAL : mire de barre couleur 100/0/100/0)	
Audio line OUT CH1/2 - (XLR, 3 broches, mâle)	+4 dBm, 600 Ω, symétrique
Audio moniteur OUT CH1/2 - (XLR, 3 broches, mâle)	+4 dBm, 600 Ω, symétrique
U-matic DUB OUT (avec BKW-2030 optionnelle)	Y : 0,5 Vc-c, 75 Ω C : 0,5 Vc-c, 75 Ω
S-vidéo OUT	Y : 1,0 Vc-c, 75 Ω C : 0,3 Vc-c (burst), 75 Ω
Time code OUT(BNC)	1,2 Vc-c, 75 Ω

DIVERS

Télécommande	9 broches, femelle
Connecteur TBC	15 broches, mâle
Moniteur	8 broches, femelle
Haut-parleurs	JM 60 haut-parleur stéréo jack

TOLÉRANCE USINE

Niveau vidéo	± 3 dB
Niveau chroma	± 3 dB
Niveau de noir	0 à + 110 mV
Phase de système SC	360° c-c
Phase de système synchro	+ 3 à - 1 µs
Retard Y/C	± 50 nsec.

ACCESSOIRES FOURNIS

Câble d'alimentation AC
Câble de télécommande RCC-5G (9 broches)
Manuel d'utilisation
Vis pour montage en rack PSW 4 x 16 (4)

ACCESSOIRES OPTIONNELS

BVR-50P	Télécommande de TBC
BVX-10P	Correcteur de couleur composantes
BKW-2010	Kit d'extension du panneau de contrôle
BK-803	Boîtier du panneau de contrôle
BKW-2030	Kit de sortie DUB U-matic
VDC-C5	Câble DUB 12 broches (5 m)
RCC-5G/10G/30G	Câble de télécommande (5 m/10 m/30 m)
RMM-100/110	Kit de montage en rack
BCT-5M/10M/20M/30M	Cassette vidéo à bande métal (petite cassette)
BCT-5ML/10ML/20ML/30ML/60ML/90ML	Cassette vidéo à bande métal (grande cassette)

SONY

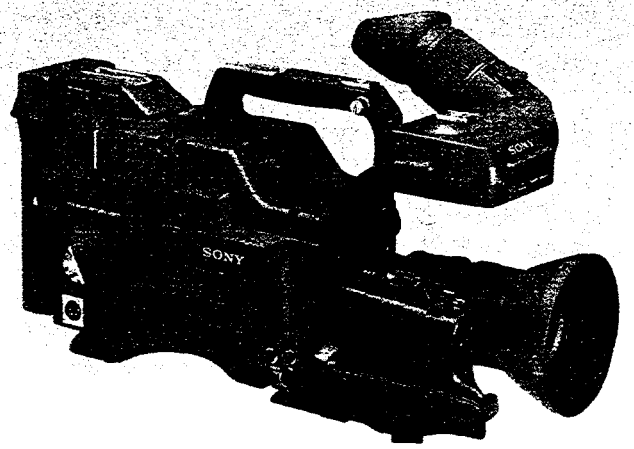
Color Video Camera

Modèle

DXC-327AK/AL/AH
DXC-327APK/APL/APH

Mode d'emploi

Avant de faire fonctionner cet appareil, prière de lire attentivement ce mode d'emploi et de le conserver à titre de référence ultérieure.



Hyper HAD™

© 1992 by Sony Corporation

Spécifications

Tête de caméra DXC-327A/327AP

Analyseur d'image 3 capteurs CCD à transfert d'interligne

Points image efficaces
768 x 494 (h/v) (NTSC)
752 x 582 (h/v) (PAL)

Surface sensible 6,4 mm x 4,8 mm (équivalent à un tube $^1/_2$ pouce)

Filtres intégrés 1: 3200K
2: 5600K + $^1/_{16}$ ND
3: 5600K

Monture objectif Baïonnette

Signal vidéo Norme EIA, système couleur NTSC (DXC-327A)
Norme CCIR, système couleur PAL (DXC-327AP)

Système de balayage
525 lignes, 2:1 entrelacé, 30 images/s (NTSC)
625 lignes, 2:1 entrelacé, 25 images/s (PAL)

Fréquence de balayage
Horizontal: 15,734 kHz (NTSC)
15,625 kHz (PAL)
Vertical: 59,94 Hz (NTSC)
50,00 Hz (PAL)

Système de synchronisation
Interne
Externe avec le signal BS ou VBS à l'entrée du connecteur GEN LOCK IN (avec un CA-537/537P, CA-327/327P) ou avec le signal de référence entré au connecteur VTR/CCU/CMA à partir du connecteur GEN LOCK du CCU-M3/M3P/M7/M7P (avec un CA-537/537P)

Définition horizontale
700 lignes (centre)

Eclairage minimum 7,5 lx avec F1,4, +18 dB

Sensibilité 2000 lx avec F8,0 (ordinaire) à 3200K

Sélection du gain 0 dB, 9 dB ou 18 dB au choix

Sortie vidéo
Signal composite
1,0 Vc-c, sync. négative, 75 ohms, asymétrique
Signal séparé Y/C
Y: 1,0 Vc-c, sync. négative, asymétrique
C: niveau de chrominance 0,286 Vc-c (NTSC), 0,3 Vc-c (PAL) sans sync.

Rapport signal/bruit 62 dB (NTSC, typique)
60 dB (PAL, typique)

Registration 0,05% pour zone I
0,05% pour zone II
0,05% pour zone III

Entrée/sorties VIDEO OUT: Type BNC, 75 ohms, asymétrique
LENS: Connecteur d'objectif $^2/_3$ pouce (6 broches)
VF: 8 broches
REMOTE: 10 broches

Alimentation 12 V CC

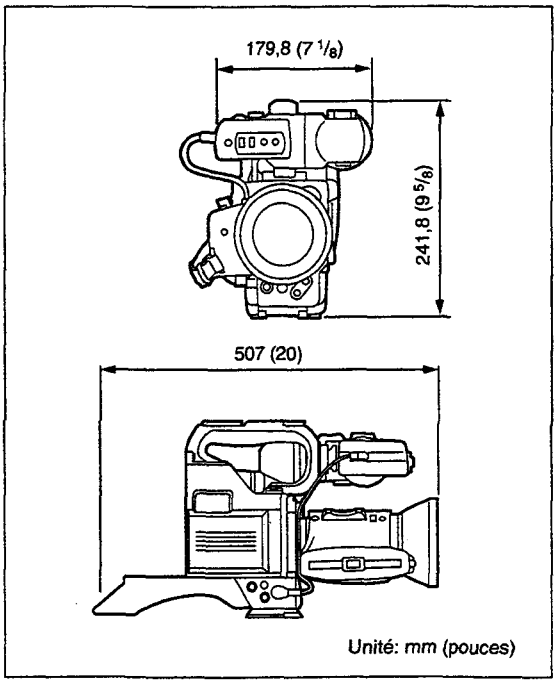
Consommation 8 W

Température d'utilisation
–5°C à +45°C (23°F à 113°F)

Température de stockge
–20°C à +60°C (–4°F à +140°F)

Poids Env. 2 kg (4 livres 6 onces)

Dimensions Voir l'illustration ci-dessous.



Unité: mm (pouces)

Adaptateur de caméra CA-537/537P (en option)

Pour les détails, consulter le mode d'emploi du CA-537/537P.

Entrée/sortie	Connecteur VTR/CCU/CMA: Type Z Sony, 26 broches DC IN: Type XLR, 4 broches, mâle MIC IN: Type XLR, 3 broches, femelle GEN LOCK IN: Type BNC, 75 ohms, non-équilibré EARPHONE: mini-jack INTERCOM: Mini-intercom
Alimentation	12 V CC
Consommation	1,7 W
Température d'utilisation	–10°C à +45°C (14°F à 113°F)
Température de stockage	–20°C à +60°C (–4°F à +140°F)
Poids	Env. 1,3 kg (2 livres 14 onces)
Dimensions	118 x 205 x 118 mm (l/h/p) (4 3/4 x 8 1/8 x 4 3/4 pouces)

Objectif zoom VCL-712BX

Distance focale	7,5 mm à 90 mm
Zoom	Manuel et motorisé, au choix Rapport de zoom: 12x
Ouverture maxi.	1:1,4
Contrôle du diaphragme	Manuel/auto, au choix 1,4 à 16 et C (fermé)
Plage du champ objet (à 1,1 m)	
W (grand angle)	660 x 880 mm (26 x 34 3/4 pouces)
T (téléphoto)	55 x 73 mm (2 1/4 x 3 pouces)
Distance objet minimale	1,1 m (3 3/4 pouces)
Diamètre de filtrage à l'avant	72 mm, pas de 0,75 mm
Monture	Baïonnette, 2/3 pouce
Poinds	Environ 1,2 kg (2 livres 10 onces) avec pare-soleil
Dimensions	Env. 110 mm diam. x 189 mm (4 3/8 x 7 1/2 pouces)

Viseur DXF-501/501CE

Tube d'image	1,5 pouce, noir et blanc
Indicateurs	Indicateur REC/TALLY Indicateur BATT Indicateur SHUTTER Indicateur GAIN UP
Définition	550 lignes
Alimentation	12 V CC
Consommation	2,3 W
Poids	Env. 500 g (1 livre 2 onces)
Dimensions	Env. 182 x 68 x 205 mm (l/h/p) (7 1/4 x 2 3/4 x 8 1/8 pouces)

Valise de transport LC-420

Poids	Env. 7,7 kg (17 livres)
Dimension	Env. 790 x 440 x 340 mm (l/h/p) (31 1/8 x 17 3/8 x 13 1/2 pouces)

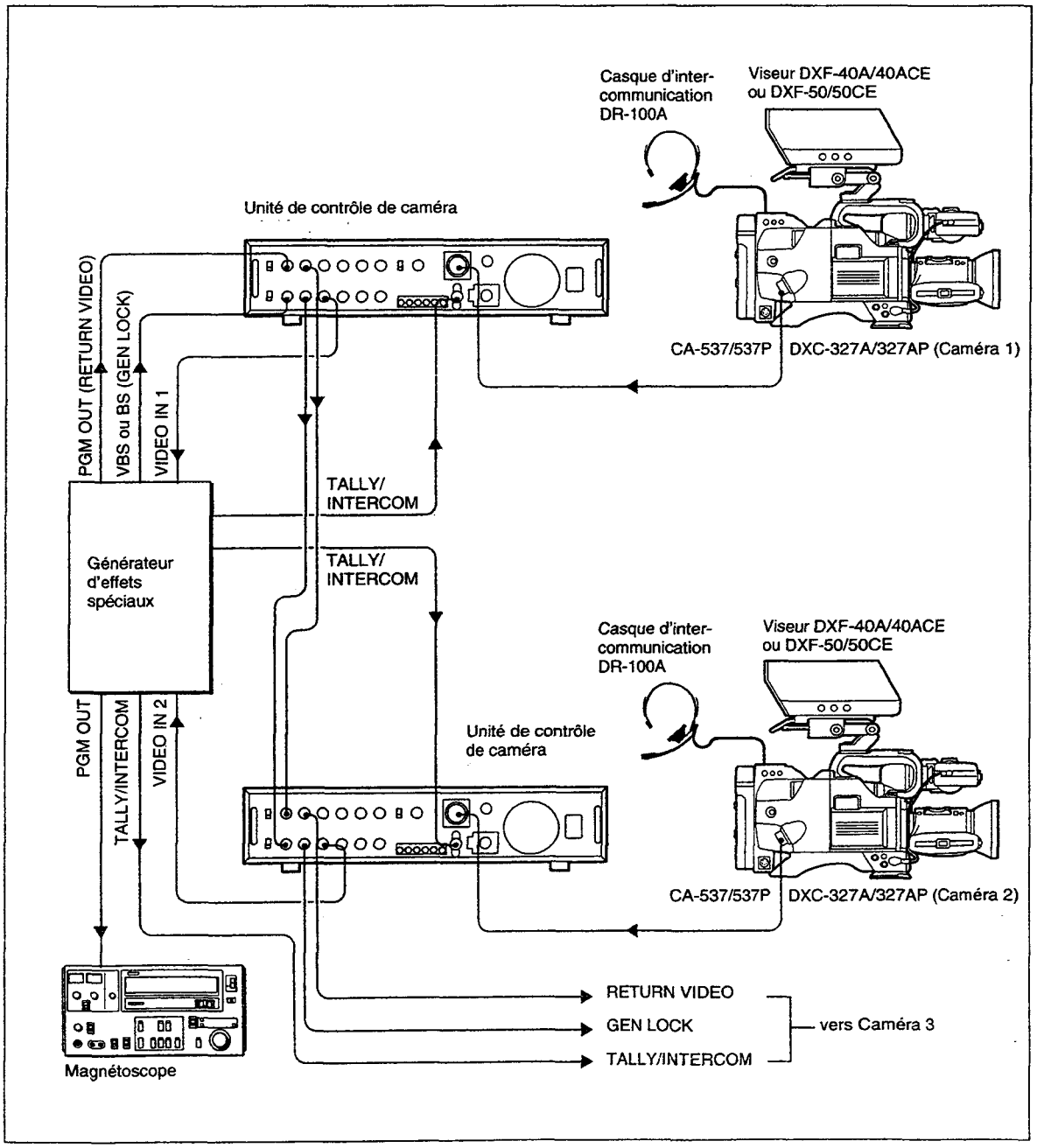
Accessoires fournis

Objectif zoom VCL-712BX (fourni avec les modèles DXC-327AK/327APK uniquement) (1)
Viseur électronique DXF-501/501CE (fourni avec les modèles DXC-327AK/327APK/327AL/327APL uniquement) (1)
Valise de transport LC-420 (fourni avec les modèles DXC-327AK/327APK/327AL/327APL uniquement) (1)
Socle pour trépied VCT-12 (fourni avec les modèles DXC-327AK/327APK/327AL/327APL uniquement) (1)
Capuchon d'objectif (1)
Mire pour le réglage de la longueur focale du barillet (1)

La conception et les spécifications peuvent être modifiées sans préavis.

Utilisation en studio

Si vous utilisez plusieurs caméras en même temps dans un studio vidéo, vous avez besoin d'un générateur d'effets spéciaux, comme le Sony SEG-2550, pour faire des transitions en volet et la commutation entre les appareils. Vous avez également besoin d'une unité de contrôle de caméra CCU-M7/M7P pour uniformiser la qualité d'image et les couleurs entre les caméras (voir "Connexion d'une unité de contrôle de caméra" en page 42).



La Voie de Commande SONY

Caractéristiques

Capacité de contrôle à distance de divers réglages

Cet appareil autorise le contrôle à distance des ajustements indispensables lors de l'enregistrement par caméra, et notamment les réglages automatique et manuel de la balance du blanc, de la balance du noir, du diaphragme, de la sélection du gain de l'amplificateur vidéo et du niveau de suppression. En outre, la fonction de réglage du coude assure des images de haute qualité sous diverses situations d'éclairage.

Connexion avec divers types de caméras et appareils vidéo

Outre la sortie pour le signal vidéo composé (VBS) habituel, cet appareil est mun de sorties pour le signal vidéo à composants et pour le signal S-vidéo, de manière fournir des images de qualité supérieure, correspondant aux divers systèmes vidé De plus, les sorties du signal RGB permettent le branchement d'un mixeur de signaux d'image et d'un moniteur RGB. En vue du branchement d'une caméra vidéo, deux types de connecteurs – à 14 et à 26 broches – sont prévus pour accept les divers types de caméras.

Fonction de générateur synchroniseur

Cette fonction permet la synchronisation de caméras vidéo sur un signal de référence externe. A l'emploi de plusieurs caméras, toutes peuvent donc être synchronisées au même signal de référence. Les différences des phases SC et H entre le signal de référence verrouillé et le signal de sortie peuvent faire l'objet d'un ajustement.

Incorporation d'un compensateur de câble

L'appareil assure une compensation de la perte des composants de haute fréquenc et de la baisse du niveau de sortie, provoquées lors de la transmission par des câbles-rallonge, pouvant aller jusqu'à 300 m. Le niveau de compensation pour les signaux vidéo composés (VBS) peut être ajusté avec précision de façon indépendante pour le signal de luminance et le signal de chrominance.

Retour vidéo

Les signaux de retour du spot, provenant d'un générateur d'effets spéciaux ou d'une console de contrôle, peuvent être surveillés sur le viseur d'une caméra.

Fonction de signalisation/communication

La communication entre les utilisateurs de cet appareil, de la caméra vidéo et de l console de contrôle est assurée par les fonctions de signalisation et d'inter-communication. Cet appareil est doté de deux connecteurs de manière à accepter divers systèmes de dialogue et d'échange.

Correction des détails
Grâce à l'incorporation d'un circuit de correction des détails, il est possible de renforcer ou d'atténuer le contour des objets selon les besoins.

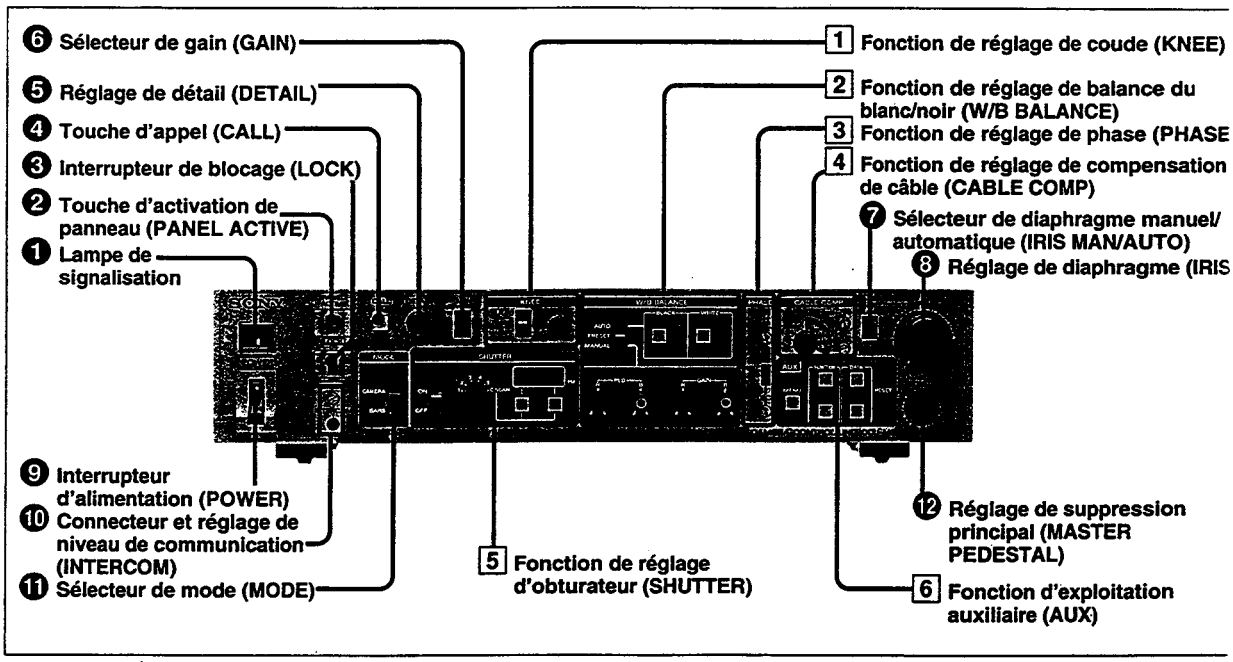
Fonction Clear Scan (disponible sur la DXC-930/930P uniquement)
Elle réduit les parasites obliques, produits lors de la prise de vue de l'écran d'un ordinateur par une caméra vidéo.

Incorporation d'un contrôle d'obturateur électrique
Le contrôleur d'obturateur incorporé permet à l'appareil de produire des images claires, même d'objets en mouvement très rapide. En choisissant une vitesse d'obturation adéquate, il est possible d'obtenir à la lecture des arrêts sur image et des ralentis d'une grande clarté.

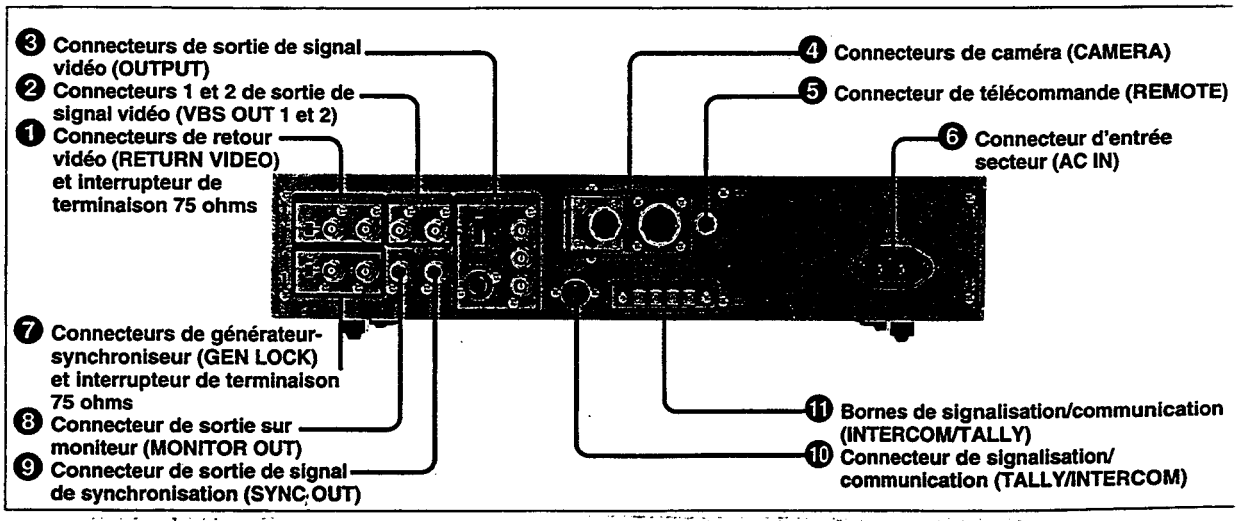
Fonctions d'affichage de caractères
Grâce aux fonctions d'affichage de caractères, les paramètres de réglage et leurs valeurs actuelles peuvent être affichés sur l'écran du moniteur.

Installation en rack
L'appareil peut prendre place dans un rack standard de 19 pouces.

Panneau avant

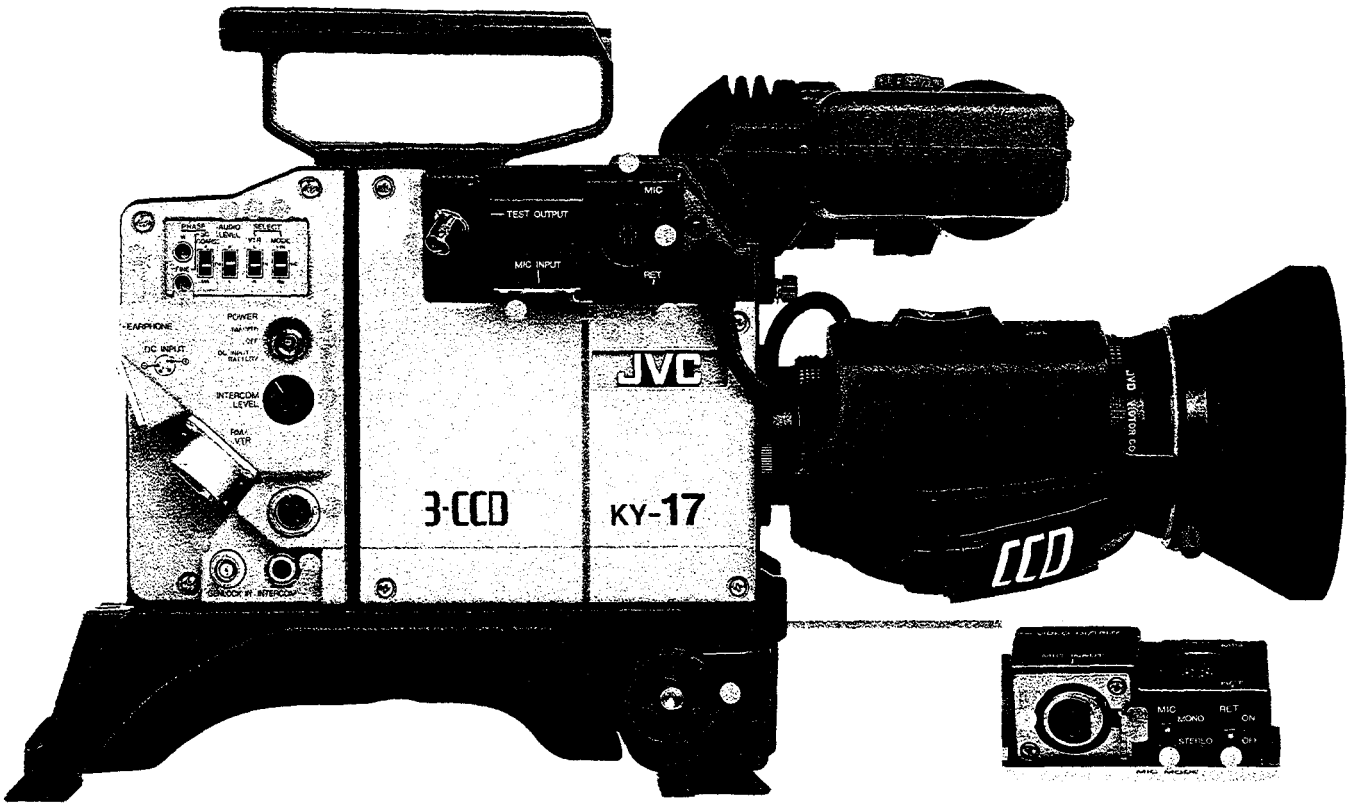


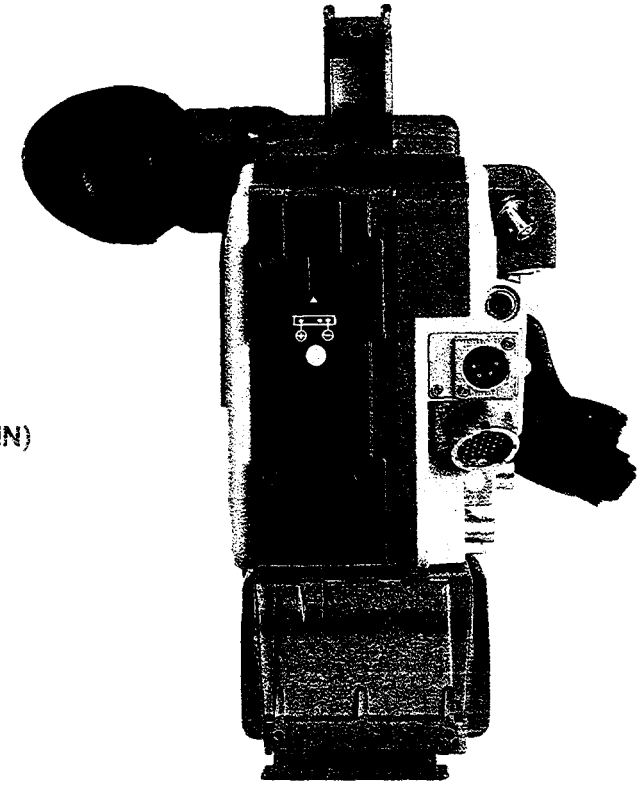
Panneau arrière



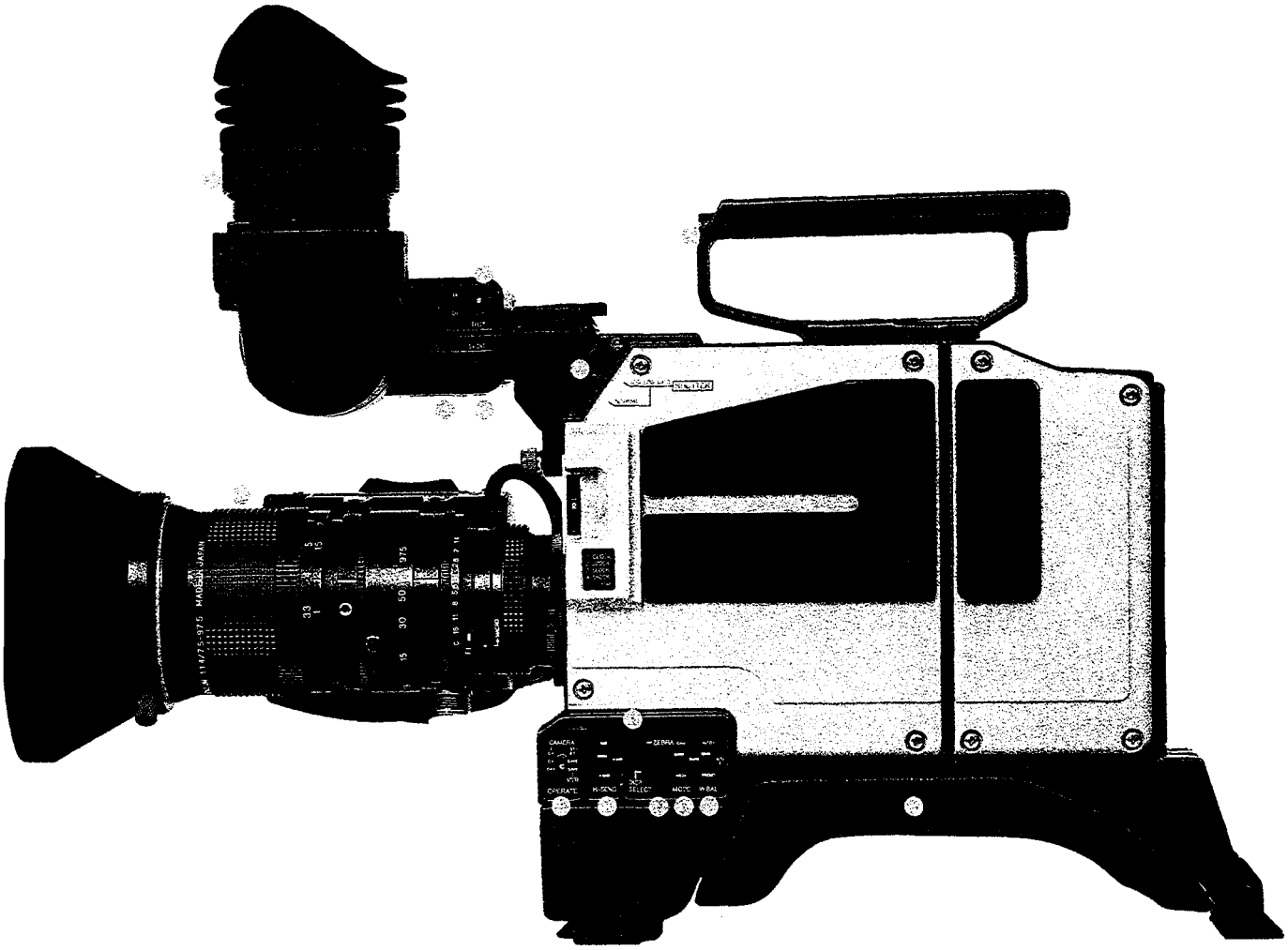
3-CCD CAMERA VIDEO COULEUR A 3 CCD

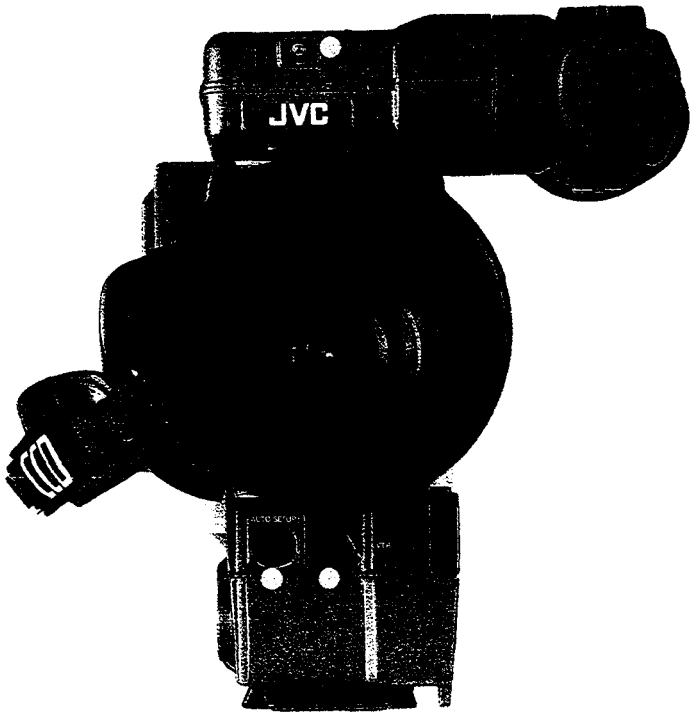
KY-17E





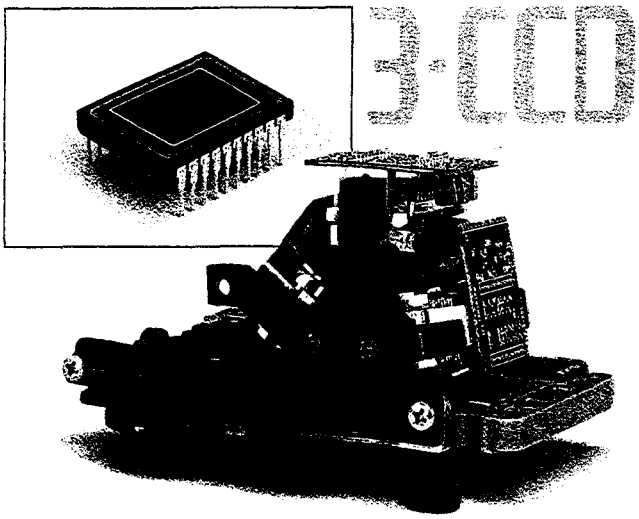
- Commande de réglage de phase (PHASE)(SC, H)
- Sélecteur de niveau de sortie de microphone (AUDIO LEVEL)
- Sélecteur de mode de déclenchement du magnétoscope (VTR)
- Sélecteur de mode de fonctionnement (MODE)(VTR,Y/C 443,RM)
- Sélecteur d'alimentation (POWER)
- Niveau d'interphone (INTERCOM LEVEL)
- Connecteur de sortie Y/C 443
- Prise d'interphone (INTERCOM)
- Connecteur d'entrée du signal GENLOCK (GENLOCK IN)
- Connecteur de sortie test (TEST OUTPUT)
- Entrée microphone (XLR-3) (MIC INPUT)
- Sabot de montage de microphone MV-P602
- Prise d'entrée de microphone MV-P602
- Sélecteur de mode de microphone (STEREO/MONO)
- Sélecteur vidéo VF AUX (RET)
- Place pour un coussinet de poitrine (KA-111)
- Guide batterie
- Prise d'écouteur (EARPHONE)
- Connecteur d'entrée CC (DC 12V IN)
- Connecteur de câble de caméra (RM/VTR)





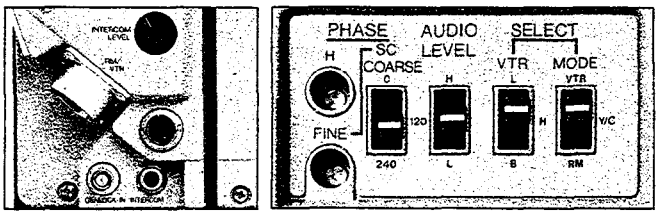
1. Viseur (VF-P10)
2. Marche/arrêt signalisation (TALLY)
3. Commande de contraste (CONT)
4. Commande de lumière (BRIGHT)
5. Poignée de transport (KA-231)
6. Objectif zoom 13 à 1 (HZ-713)
7. Touche de sélection de vitesse d'obturateur et témoin d'indication (SHUTTER)
8. Tourelle de filtre (3200K, 5600K, 5600K + 1/4ND, CLOSED)
9. Commutateur de fonctionnement (OPERATE)(CAMERA/VTR)
10. Sélecteur de sensibilité (HI-SENS) (0, +9 dB, +18 dB)
11. Commutateur marche/arrêt de mire en zébrure ("ZEBRA PATTERN" ON/OFF)
12. Touche de sélection d'affichage (DISP SELECT)
13. Sélecteur de caméra/barres couleur (MODE)(CAMERA, BARS, NEGA)
14. Commutateur de mode de balance des blancs (W. BAL)(AUTO 1, AUTO 2, PRESET)
15. Coussinet d'épaule (KA-220)
16. Témoin de signalisation en haut
17. Touche de réglage automatique (AUTO SETUP)
18. Commutateur de déclenchement de magnétoscope (VTR)

DES CARACTERISTIQUES DE HAUT NIVEAU D'IMAGE



La KY-17E utilise trois CCDs à transfert interligne de 1/2" dans un bloc optique nouvellement développé en utilisant une technologie à décalage spatial pour une résolution améliorée dans le canal de luminance. Chaque CCD dispose d'un circuit spécial qui élimine pratiquement le smear au-dessus du sujet, alors que le traînage est extrêmement faible et les risques de brûlures minimisées.

Signaux de sortie multi-format
Plusieurs signaux de sortie sont disponibles; en plus d'une sortie vidéo composite et d'une sortie Y/C distincte, la sortie du connecteur à 26 broches peut être commutée de façon interne entre S-VHS (Y/C 443), composantes (Y, R-Y, B-Y) et RVB, pour une large gamme d'applications.



Position automatique contrôlée par microprocesseur
Un microprocesseur dans la KY-17E commande automatiquement l'alignement de la caméra comprenant le réglage préprogrammé de la balance des blancs et de la balance des noirs pour des résultats parfaits en permanence. Si la touche AUTO SETUP est pressée pendant au moins une seconde, les deux balances sont réglées; pour un réglage plus rapide, une pression sur AUTO SETUP pendant moins d'une seconde lance le réglage de la balance des blancs seulement.

Deux mémoires de balance des blancs
En plus de la balance des blancs préréglée pour une température de couleur de 3200K, la KY-17E a des mémoires non volatiles qui peuvent stocker des valeurs de balance des blancs pour deux autres températures de couleur. Avec la fonction de réglage automatique, la sélection de la balance des blancs requise est facilitée.

Tourelle de filtres à quatre positions
Pour un fonctionnement dans une grande diversité de conditions d'éclairage et pour protéger les CCDs, la tourelle de filtres incorporée a les positions 3200 K, 5600 K, 5600 K + 25% ND et fermée.

Indicateur de niveau vidéo "mire à zébrure"
Pour que le caméraman puisse contrôler le niveau vidéo des images étant enregistrées, la KY-17E incorpore un circuit qui montre une mire à zébrure indiquant environ 90% du niveau vidéo courant nominal sur l'écran du viseur. Cette indication peut être annulée par un commutateur marche/arrêt sur le panneau de fonctionnement principal.

Circuit de correction de contour vertical 2H
En plus du signal de correction de contour du canal V, dans la KY-17E, un signal de correction de contour supplémentaire est maintenant produit par le canal R, améliorant davantage la résolution des couleurs.

Circuit de matrice couleur
Un circuit de matrice couleur est incorporé à la caméra pour une reproduction plus précise des couleurs.

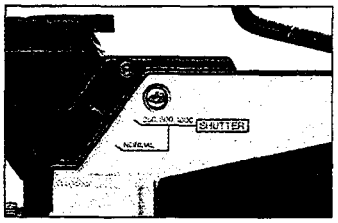
Circuit de correction de traînage
Un circuit de correction de traînage est incorporé dans chacun des canaux R, V et B pour éviter les distorsions lumineuses en haute lumière, etc. Il stabilise le niveau des noirs, donnant des images d'une qualité globale supérieure.

LA KY-17E DES PERFORMANCES IMBATTABLES

Inversion d'image négatif/positif
Pour des effets spéciaux et des transferts film sur bande en télécinéma, la KY-17E incorpore une fonction d'inversion d'image négatif/positif.

Circuit de diaphragme automatique commandé par microprocesseur
Un microprocesseur commande le fonctionnement du circuit du diaphragme automatique de la KY-17E, garantissant qu'elle est toujours au réglage optimal pour une bonne exposition.

Obturateur électronique à grande vitesse
Pour garantir une reproduction fine et nette des images d'objets se déplaçant rapidement, la KY-17E dispose d'un obturateur électronique avec des vitesses de 1/250, 1/500 et 1/1000 de seconde. La résolution dynamique est également améliorée.



Circuit audio stéréo
La KY-17E comporte un préamplificateur à 2 canaux pour pouvoir enregistrer un son stéréo en utilisation avec le BR-S410E en configuration caméra-magnétoscope. Un microphone stéréo en option, le MV-P602, peut être raccordé directement au sabot de montage de la caméra. Pour un fonctionnement simple canal, quand un microphone comme le microphone super-directionnel M-K50 de JVC est utilisé, le circuit peut être commuté en monaural.

Choix d'objectifs
JVC propose une gamme plus grande que jamais d'objectifs nouvellement développés pour l'utilisation avec la KY-17E, de la qualité broadcast à l'usage standard, pour de nombreuses applications. Des unités de commande asservies ou manuelles sont disponibles pour l'utilisation de ces objectifs.

Système d'auto-diagnostic avec affichage de caractère
La KY-17E a un système d'auto-diagnostic sophistiqué avec un générateur de caractères incorporé donnant une gamme complète d'indications d'état, de mode et d'avertissement faciles à comprendre sur l'écran du viseur, couvrant la caméra et le magnétoscope utilisé en combinaison (pour certains magnétoscopes).

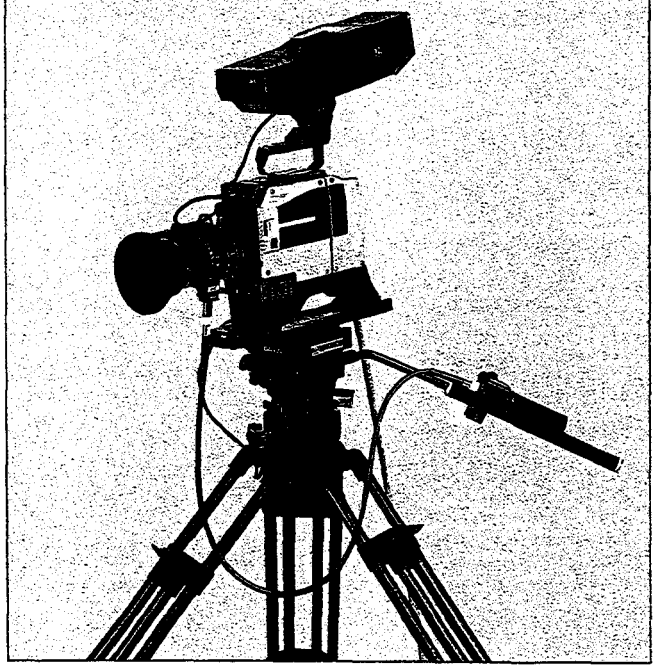
Synchronisation externe
La KY-17E a un circuit de synchronisation externe qui lui permet d'être verrouillée dans un système avec d'autres caméras et appareils vidéo. Des potentiomètres sont prévus sur le panneau latéral de l'adaptateur de caméra KA-20 pour l'alignement de la phase de la sous-porteuse et de la phase horizontale.

Sélecteur vidéo AUX
Ce sélecteur permet le contrôle dans le viseur d'images de lecture quand un magnétoscope à 14 broches est connecté à la KY-17E.

Sélecteur de déclenchement du magnétoscope (VTR)
Un sélecteur de déclenchement du magnétoscope à trois positions est prévu sur le côté de l'adaptateur de caméra KA-20, permettant ainsi l'utilisation d'une sélection plus large de magnétoscopes.

Autres caractéristiques
- Prise pour casque d'interphone, avec commande de niveau de sortie
- Sélecteur de niveau de sortie audio
- Prise d'écouteur

Configurations qui répondent aux besoins de studio
Une gamme d'accessoires est disponible qui permet à la KY-17E d'être utilisée dans une configuration de studio. Ces accessoires comprennent le boîtier de télécommande RM-P200, le viseur 4" VF-P400 et l'adaptateur d'alimentation AA-P250 qui sert également de chargeur de batterie. Avec des accessoires pour les applications de reportage et de studio, la KY-17E a une plus grande souplesse permettant ainsi à un plus grand nombre d'utilisateurs de profiter de ses performances remarquables.



CARACTERISTIQUES TECHNIQUES

■ CAMERA VIDEO COULEUR KY-17E
Système optique: Système à prisme RVB f/1,4 de 1/2"
Capteur: CCD de 1/2" transfert interligne, 3 CCD
Eléments d'image: 390.000 (efficaces)
Nombre total d'éléments d'image: 420.000
Encodeur: PAL
Système de synchronisation: Interne: SSG incorporé; Externe: signal vidéo composite ou black burst
Filtre optique: Fermé, 3200K, 5600K, 5600K + 25 % ND
Monture d'objectif: 1/2" à baïonnette
Sensibilité: f4,0 à 2.000 lux
Eclairage minimal: 32 lux à f1,4 avec commutateur +18 dB sur ON
Rapport S/B: 56 dB nominal (correction de contour OFF, gamma 1, largeur de bande 5,0 MHz, matrice OFF)
Résolution horizontale: 640 lignes TV (canal Y) et 500 lignes TV (R, V, B)
Convergences: 0,05% (sauf distorsion de l'objectif) dans toutes les zones
Correction de contour: Horizontale: Double bord Verticale: 2H
Générateur de barres couleur: prévu (pleine trame)
Amplification de gain: +9 dB, +18 dB
Signaux de sortie:
Signal vidéo
1. Signal vidéo composite (VBS): 1,0 Vcc, 75 Ω (BNC, 26 broches)
2. Signaux Y/C séparés:Y: 1,0 Vcc; C: 0,3 Vcc, 75 Ω (7 broches, 26 broches)
3. Signal vidéo composantes: Y: 1,0 Vcc, R-Y/B-Y: 0,525 Vcc, 75 Ω,(26 broches)
4. Signaux R/V/B: R/V/B: 0,7 Vcc, 75 Ω (26 broches)
(2, 3 ou 4 sort de façon sélective sur le même connecteur à 26 broches.)
Signal de test: Composite/R/V/B commutable (BNC)
Signal audio: −52/−20 dBm commutable (possibilité stéréo/mono)
Signal de contrôle audio: 8 Ω (à partir du magnétoscope)
Signaux d'entrée:
Signal de retour vidéo: 1,0 Vcc, 75 Ω (BNC)
Signal de verrouillage: VBS: 1,0 Vcc, 75 Ω ou BB: 0,45 Vcc, 75 Ω (BNC)
Signal de microphone: −52 dBm (possibilité stéréo/mono)
Obturateur électronique: 1/250, 1/500, 1/1000 commutable
Alimentation: CC 12 V
Consommation: 1,5 A (avec le viseur VF-P10E de 1,5")
Température ambiante: −5°C à +45°C
Dimensions: 113,5 (L) x 278 (H) x 276,5 (P) mm (avec tête de caméra, adaptateur de caméra, poignée de transport et épaulière)
Poids: 2,7 kg (avec adaptateur de caméra)

■ VISEUR VF-P10E
Tube à rayons cathodiques: 38 mm en diagonale
Résolution: 400 lignes
Circuits prévus: Voyant de signalisation en haut (peut être coupé)
Avertisseur (rouge) LOW-L (faible éclairage)/BATT (batterie)
Voyant (vert) d'enregistrement REC (tally)/ALARM (magnétoscope)
Consommation: 12 V CC, 250 mA (fourni par la caméra vidéo couleur)
Gamme de température ambiante: −20°C à 50°C
Poids: 650 g

■ VISEUR VF-P400E
Tube à rayons cathodiques: 94 mm en diagonale
Résolution: Plus de 500 lignes
Indicateurs: En haut: témoin à filament (12 V)
Côté de l'écran: LED
Consommation: 12 V CC, 750 mA (fourni par la caméra vidéo)
Gamme de température ambiante: −20°C à 50°C
Poids: 1,8 kg

■ OBJECTIF ZOOM 13X HZ-713U
Rapport de zoom: 13 à 1, 7,5 à 97,5 mm
Rapport d'ouverture max.: f/1,4
Distance min. de l'objet: 1 m
Monture: 1/2" à baïonnette
Diamètre du filtre: 72 mm sans bonnette (P = 0,75)
Macro: Incorporée (gros-plan 35 mm)
Poids: 1,4 kg sans bonnette

■ OBJECTIF ZOOM 16X S16X7BRMU
Rapport de zoom: 16 à 1, 7 à 112 mm
Rapport d'ouverture max.: f/1,4 (7 à 92 mm) ou f/1,7 (112 mm)
Distance min. de l'objet: 0,95 m
Macro: Prévue (70 mm)
Monture: 1/2" à baïonnette
Tirage optique: 35,74 mm (dans l'air)
Diamètre du filtre: 77 mm, P = 0,75
Poids: 1,48 kg sans bonnette

■ OBJECTIF ZOOM 12X S12X6.6BERMU
Rapport de zoom: 12 à 1, 6,6 à 80 mm
Rapport d'ouverture max.: f/1,4 (6,6 à 80 mm)
Distance min. de l'objet: 0,95 m
Diamètre du filtre: 72 mm, P = 0,75
Poids: 1,3 kg sans bonnette

■ OBJECTIF ZOOM 15X PH15X7BIRSU
Rapport de zoom: 15 à 1, 7 à 105 mm
Rapport d'ouverture max.: f/1,4 (7 à 95 mm) ou f/1,7 (105 mm)
Distance min. de l'objet: 0,95 m
Diamètre du filtre: 82 mm, P = 0,75
Poids: 1,6 kg sans bonnette

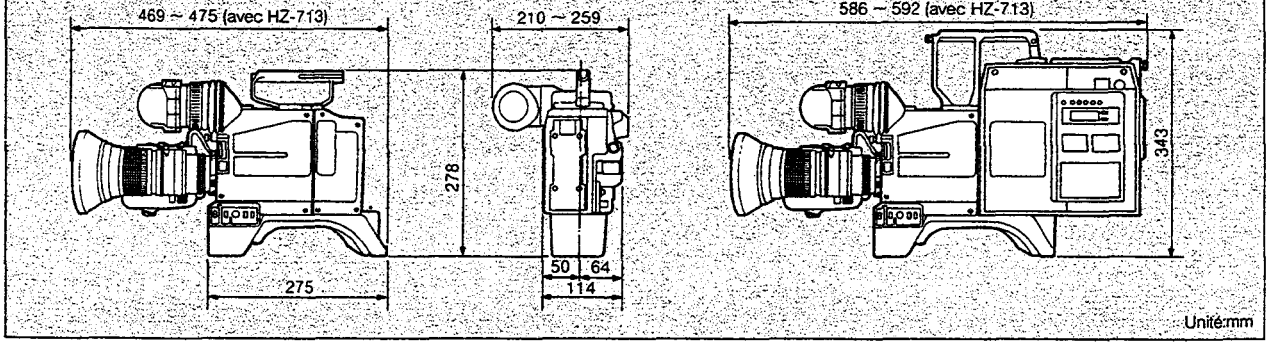
■ BATTERIE DC-C11U
Type: Batterie au cadmium-nickel
Sortie: +12 V CC, 2,2 Ah
Poids: 1,0 kg
Dimensions: 68(L) x 142(H) x 76,5(P) mm

■ Batterie Cd-Ni NB-G1U
Type: Cd-Ni
Sortie: +12 V CC, 2,2 Ah
Poids: 0,6 kg
Dimensions: 79(L) x 43(H) x 103(P) mm

■ BOITIER DE TELECOMMANDE RM-P200E
Signaux de sortie
Signaux vidéo composite: 1 Vcc, 75 Ω x 2
Signaux R/V/B: 0,7 Vcc, 75 Ω x 1 chaque (sans synchro)
Signaux Y/R-Y/B-Y: 1 Vcc, R-Y: 0,525 Vcc, B-Y: 0,525 Vcc, 75 Ω chaque
Signaux Y/C 443: Y: 1 Vcc, 75 Ω, C:0,3 Vcc, 75 Ω (niveau burst)
Signal d'intercommunication: Système à 2 fils, −10 dB, 600 Ω, symétrique
(R/V/B, Y/R-Y/B-Y, YC443 doivent être sélectionnés à la tête de caméra. La sortie primaire est R/V/B.)
Signaux d'entrée
Signal de verrouillage: Signal vidéo composite 1 Vcc, 75 Ω ou plus
Signal Black burst 0,45 Vcc, 75 Ω ou plus
Signal AUX: Signal vidéo composite 1 Vcc, 75 Ω ou plus
Signal d'intercommunication: Système à 2 fils, −10 dB, 600 Ω, symétrique
Signal de signalisation: Mise en contact ou alimentation (5 à 24 V CC ou 6 V CA)
Alimentation: 220/240 V CA, 50/60 Hz
Consommation: 11 W
65 W (avec la caméra et le viseur de 4")
Poids: 5 kg
Température ambiante: −10°C à +45°C

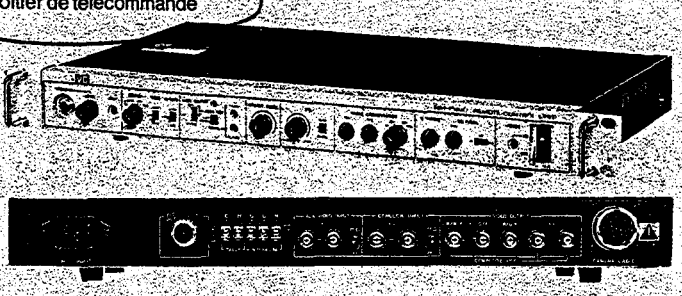
■ ADAPTATEUR SECTEUR AA-P250E
Sortie: Mode CAMERA — 12,5 V CC 3,5 A
Mode CHARGE — 12 à 17 V CC 2,2 A
Alimentation: 220/240V CA, 50/60 Hz
Consommation: 60 W
Batterie utilisable: Batterie JVC — type Cd-Ni, DC-C11, NB-G1 ou DC-C50
Température de fonctionnement:
Mode CAMERA: −20°C à 50°C
Mode CHARGE: 10°C à 35°C
Poids: 1,7 kg
Indicateur de charge: QUICK/TRICKLE
Durée de charge: DC-C11; Environ 60 mn
NB-G1; Environ 60 mn
DC-C50; Environ 95 mn (après une décharge normale)

DIMENSIONS



Unité:mm

RM-P200E
Boîtier de télécommande

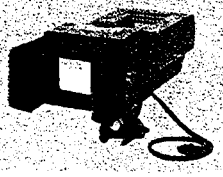


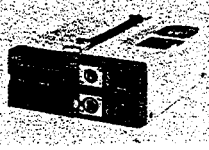
Gamme VC-P110U
Câbles de télécommande
VC-P110U (5 m)
VC-P112U (20 m)
VC-P113U (50 m)
VC-P114U (100 m)

KA-280U
Connecteur de liaison

VF-P400E
Viseur de 4"

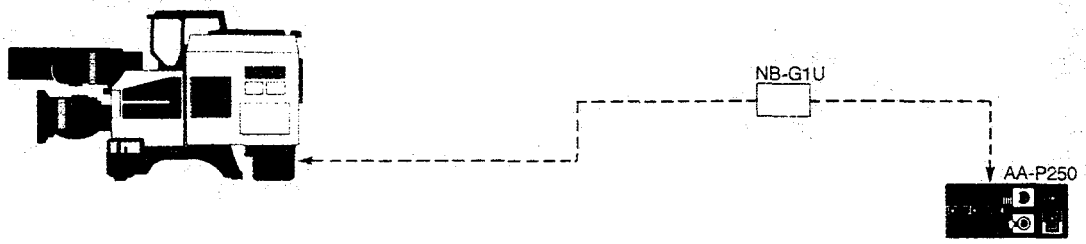
AA-P250E
Adaptateur secteur/chargeur



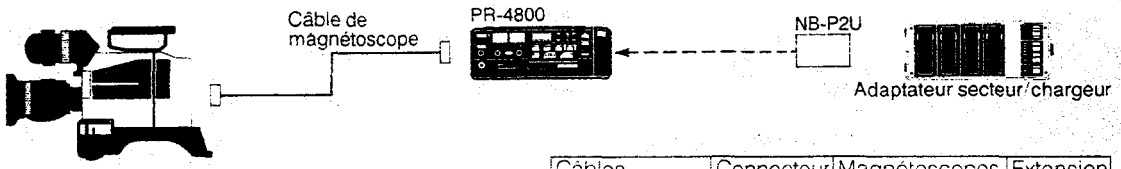


Pour une plus grande commodité en studio, le boîtier de télécommande RM-P200 peut commander à distance toutes les fonctions nécessaires de la KY-17 jusqu'à 100 m en utilisant un système de transmission série des informations. Des possibilités supplémentaires comprennent des commandes de gain R & B, de noir principal, une commande de diaphragme manuel et des sorties de signal multi-format.

FONCTIONNEMENT EN CAMERA AVEC MAGNETOSCOPE

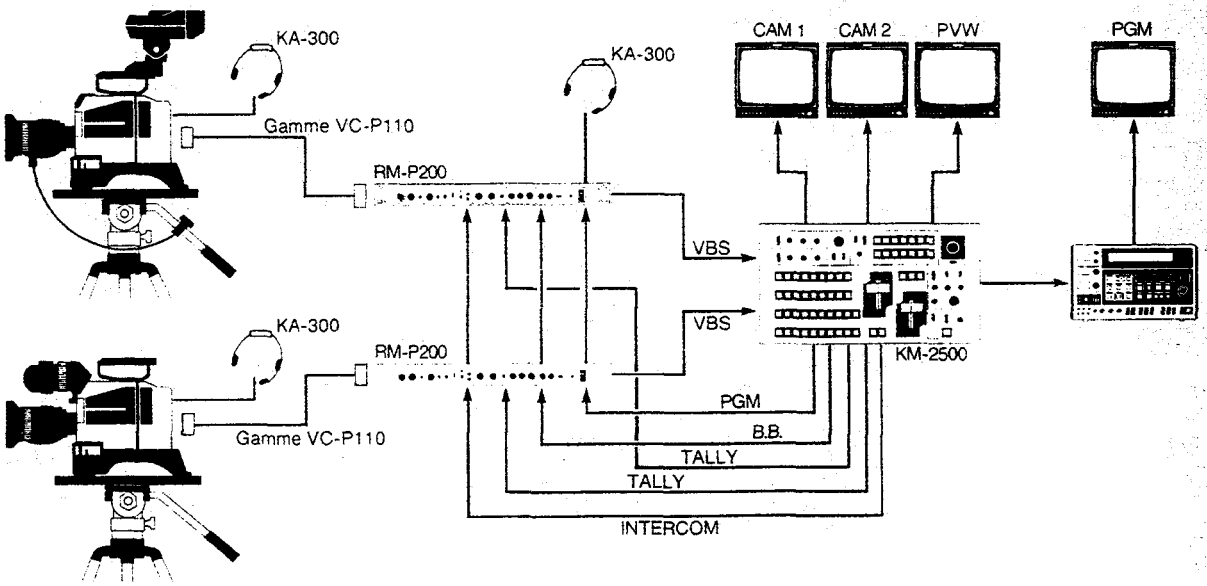


FONCTIONNEMENT EN CAMERA-ENREGISTREUR



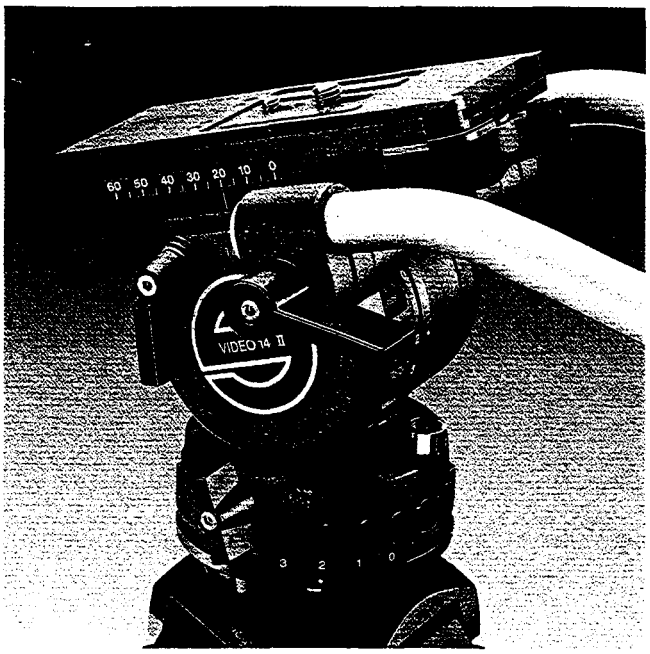
Câbles	Connecteur	Magnétoscopes	Extension
VC-P462/P464	26B — 10B	Magnétoscope 10B	VC-582B
VC-P472/P474	26B — 14B	Magnétoscope 14B	VC-589B
VC-P482/P484	26B — 14B	S-VHS	VG-P630
VC-P454B	26B — 26B	Composante	—

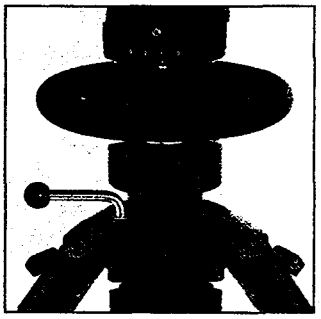
FONCTIONNEMENT EN STUDIO



sachtler

Un «must» pour les caméras professionnelles



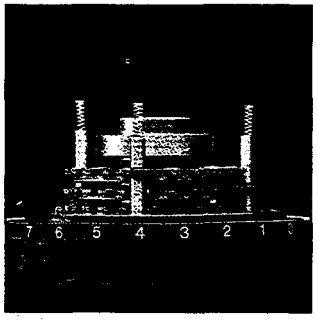


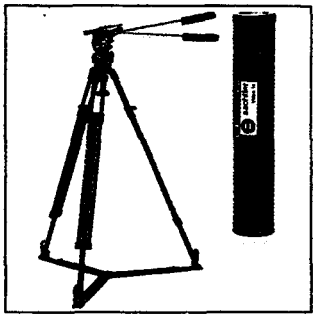
CATALOGUE PRODUITS

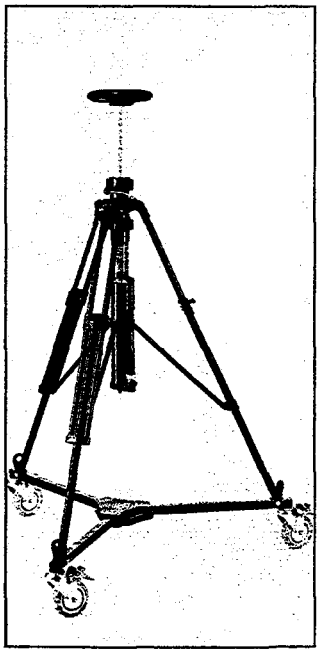
VIDEO 14

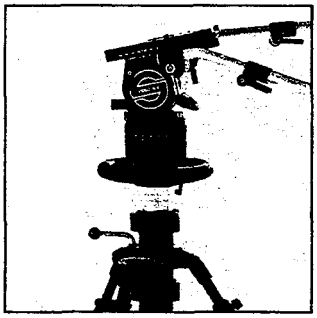
SOMMAIRE

SACHTLER:
UNE PHILOSOPHIE...
VIDEO 14 II
PIED/SUPPORT 14
CHARIOT DE TRAVELLING 14
TREPIEDS, TRIANGLES,
ETUIS ET HOUSSES









sachtler

TETE FLUIDE

VIDEO 14 II

La mieux adaptée aux caméras compactes

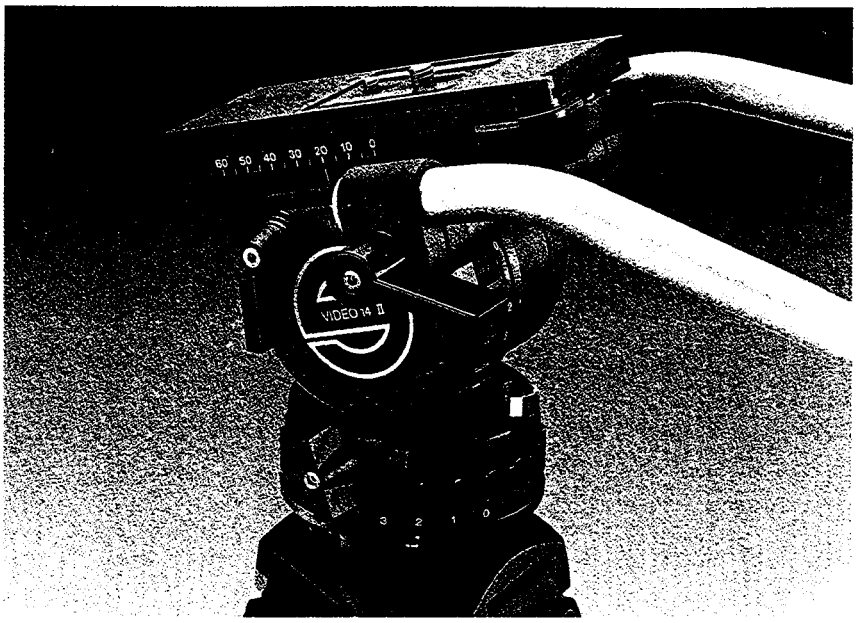
Bien que légères et compactes, les caméras professionelles modernes ont pratiquement les mêmes possibilités que les anciennes caméras de studio beaucoup plus lourdes et coûteuses. Plus une caméra est compacte et légère, plus est important le choix de la tête sur laquelle elle repose. Des mouvements lents et précis sans vibrations ni à-coups conditionnent sans appel la qualité des images.

Depuis des années, Sachtler est le leader incontesté des fabricants d'équipements de support de caméras. A l'intention des cameramen professionnels qui utilisent des caméras vidéo légères et compactes, Sachtler a développé le système Video 14 pour permettre des tournages dans les conditions les plus difficiles, sans aucun compromis. Les performances d'une tête fluide sans frottements conditionnent la précision et l'uniformité des mouvements horizontaux et verticaux de la caméra.

La tête fluide Video 14 II de Sachtler répond à cet impératif. Trois paliers de fluidité permettent de contrôler des mouvements horizontaux très lents ou des déplacements rapides; le système peut également être débrayé. Une fois affiné, le réglage correct peut être reproduit à tout moment. Le système d'amortissement conserve les mêmes performances sur toute la plage de températures entre −40°C et +60°C.

Aucun risque de surcharge du système d'amortissement Sachtler puisqu'il n'y a pas de frottement et que le module ne supporte pas le poids de la caméra. Grâce à sa construction spéciale, aucune fuite n'est à craindre, même au bout d'années de fonctionnement continu de l'équipement.

Deux ressorts compensateurs équipent la tête fluide Sachtler Vidéo 14 II pour compenser le déséquilibre induit par l'inclinaison de la caméra. La capacité de ces ressorts a été réglée en usine en fonction du moment d'équilibrage de la plupart des caméras modernes CCD (dispositif de transfert de charge) ou à tubes.

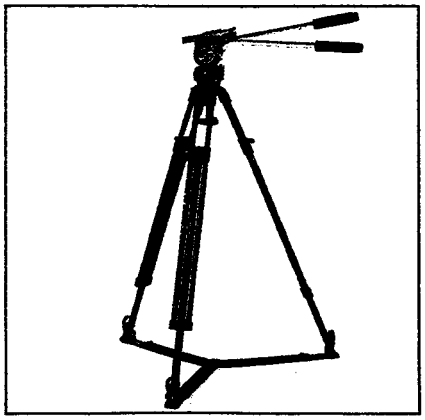


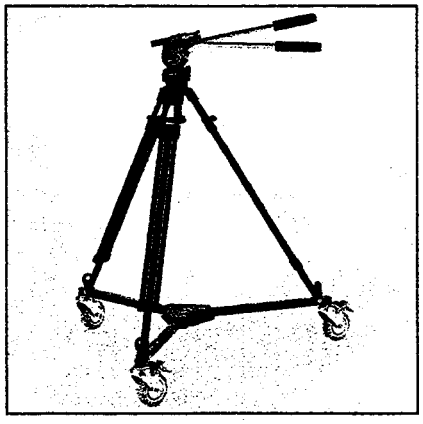
Ce même système permet de compenser en studio le poids des viseurs qui déplacent le centre de gravité de la caméra.

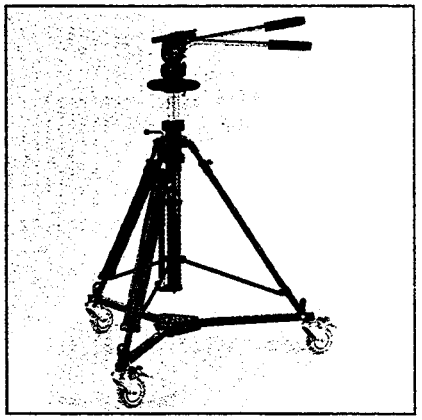
Pour une même combinaison caméra/objectif, il suffit de régler une fois pour toutes la position de la caméra sur la platine de fixation intégrée.

Le système de fixation Touch & Go développé par Sachtler pour adapter la caméra sur la tête fluide permet un verrouillage rapide de la caméra sur son support. Grâce à ce système, il n'est pas nécessaire de régler à nouveau le dispositif d'équilibrage après avoir enlevé la caméra de son support.

Il va de soi que les têtes fluides Sachtler sont équipées de dispositifs de freinage des mouvements verticaux et horizontaux qui ne transmettent aucune vibration à la caméra. Pour la mise à niveau horizontale, une nivelle a été intégrée. La tête fluide Video 14 II s'adapte sur tous les trépieds ainsi que sur le Pied/Support 14 sans aucune modification.





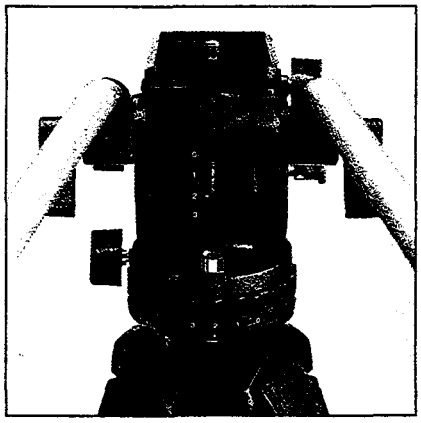


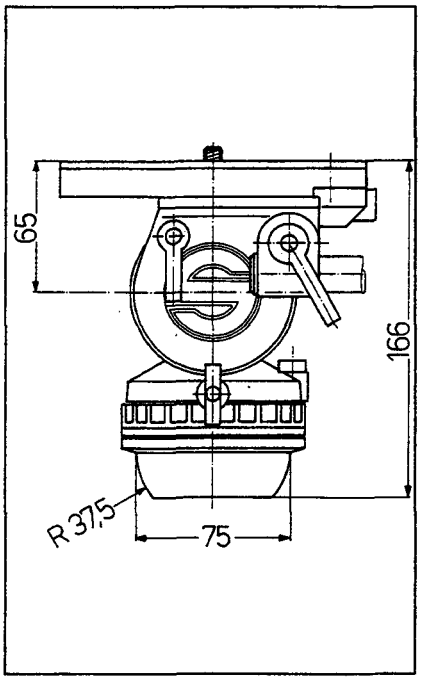
sachtler

TETE FLUIDE

VIDEO 14 II

Printed in W. Germany – 08/88





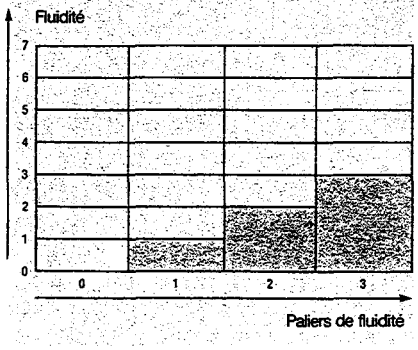
Spécifications:

Video 14 II	Code N° 1400
Moment d'équilibrage:	7/15 Nm (voir graphique)
Plage de décentrement:	60 mm
Paliers de fluidité:	3 paliers (H et V) (système débrayable) (voir graphique ci-dessous)
Angle d'inclinaison:	±60°
Rotation:	360°
Intervalle de températures:	−40°C à +60°C
Poids:	2.1 kilos
Charge maximale admissible:	15 kilos environ
Système de fixation:	Système Touch & Go avec platine de fixation 14 à vis de ¼" et ⅜"
Diamètre de la cuvette:	75 mm (bille semi-sphérique combinée à une embase plane pour Pied 14)
Encombrement:	Voir croquis coté
Manches de commande:	2 manches de commande avec pattes de fixation d'un diamètre de 18/32 mm

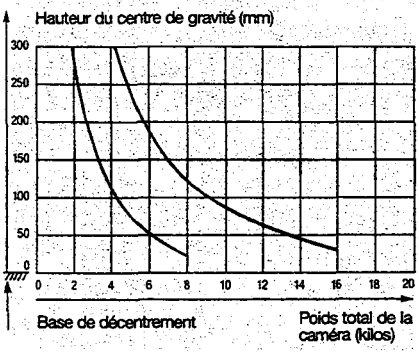
Accessoires:

Trépieds S 14 long, S 14 moyen, Pied/Support 14, Triangle SP 14, Chariot de travelling 14, Etui 14 II, Housse 14.

Fluidité



Moment d'équilibrage



Agent Exclusif pour la France: TECHNI CINE PHOT, 64Bis, Bd. Jean Jaurès, 93402 Saint-Ouen, Tx. 6 50 959 F, Fax (1) 40 10 17 27, Tél. (1) 40 11 81 81
Sachtler AG, Dieselstraße 16, D-8046 Garching/München, West Germany, Telefon (0 89) 32 90 91 50, Telex 5 215 340 sac d, Telefax (0 89) 32 90 91 27
Les caractéristiques techniques sont susceptibles de modification sans préavis.

Libec 50 : Leadership by Design

Light Weight; *Complete with head and tripod, Libec 50 weighs only 5kg(approx. 11lb.). Yet it provides superbly stable support for cameras weighing up to 10kg.*

Low Cost; *In terms of price/performance, the Libec 50 stands in a class by itself. And only HEIWA's ultra-efficient production technology could have put it there.*

High Performance; *Libec 50 offers performance that rivals the fluid head tripods used at broadcast stations. Outstanding durability and painstaking attention to detail were HEIWA's guiding principles in designing the Libec 50.*

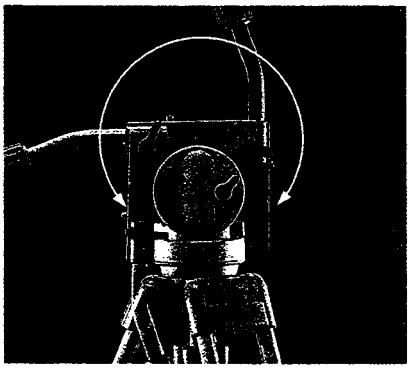
Ergonomic Design; *Libec 50 was designed for beauty, safety and functionality. Even when you're not using it, Libec 50 is handy because it folds into a conveniently compact shape for storage.*

Professional Features

FLUID HEAD

Maximum tilt angle: +/—90 degrees.

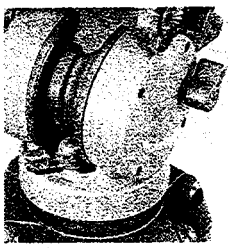
Libec 50's fluid head has a built-in,



counter-balanced tilting mechanism which compensates for the camera's weight and tilt angle. The maximum tilt 90 degrees lets you shoot from just about anywhere, including straight down from a rooftop, or directly up from ground level at airplanes flying overhead.

Dual mode drag control.

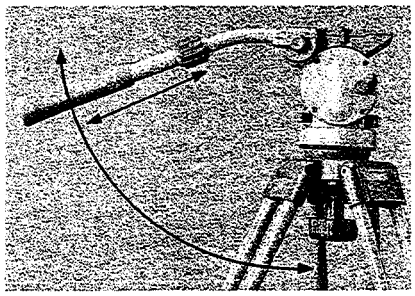
To adjust the pan/tilt drag, just turn one handy control knob. Whether you're shooting high-speed sports action, or subjects that call for imposing precision, this feature puts everything under your control, instantly. Never before has a light-weight tripod for commercial use offered this kind of fingertip control.



Fully adjustable, telescopic pan-handle.

The pan-handle is telescopic and fully adjustable to the length and the angle you need.

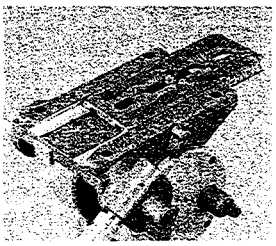
Install it on the left or right side to suit your style of work. The handle is



molded to fit your hand perfectly, a feature you'll fully appreciate after a day of shooting. And there's no need to remove the handle in order to store the tripod.

Sliding quick-plate for quick platform release.

A sliding quick-plate is used for mounting the camera. The plate slides 40mm forward and backward (PAT-P).



It keeps the camera in perfect balance, leaning neither to the front nor the back.

Special handle for easy leveling.

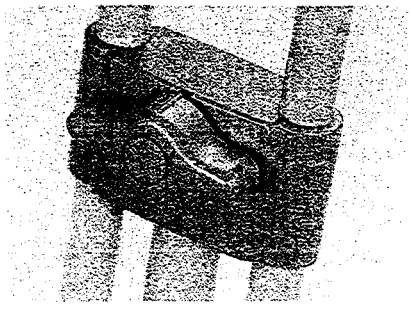
If the handle doesn't fit to your hand, leveling is a chore. Libec 50 takes the work out of leveling with a handle that's formed for your fingers. Naturally, we've also positioned the level in the place that's easiest to see and read.

Disc brake lock for pan and tilt.

Libec 50 locks your pan and tilt positions with a durable disc brake. It's easy to use and provides superior stability. To lock the camera right where you want it, just turn the lever.

Superior Mobility and Stability

TRIPOD

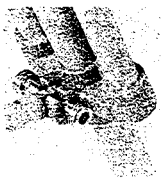


Durable leg lock.

Locking the legs is as easy as turning a knob. The stopper protects against excess locking. The leg-lock system is designed for both convenience and durability.

Convenient brace.

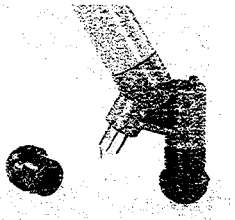
The brace is standard equipment and designed for quick, easy installation and removal (PAT-P).



The brace can also be replaced with an optional spreader.

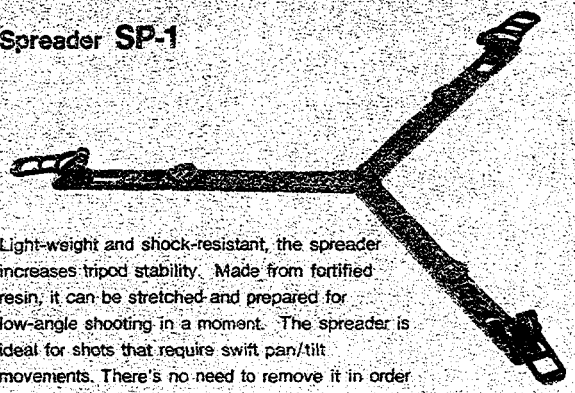
Foot covers protect floor.

Hard rubber foot covers prevent damage to floors when you're shooting indoors. Whenever necessary, the covers can be taken off and replaced with spikes.



Options to Expand Shooting Opportunities

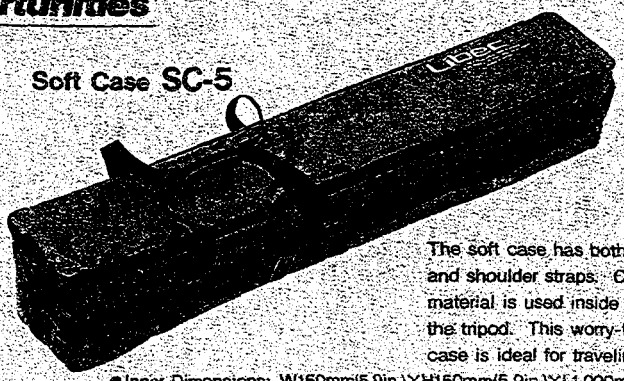
Spreader SP-1



Light-weight and shock-resistant, the spreader increases tripod stability. Made from fortified resin, it can be stretched and prepared for low-angle shooting in a moment. The spreader is ideal for shots that require swift pan/tilt movements. There's no need to remove it in order to store the tripod.

- Folded Length: 420mm (16.5in.)
- Weight: 0.7kg (1.5 lb.)
- Maximum Extension: 190mm (7.5in.)

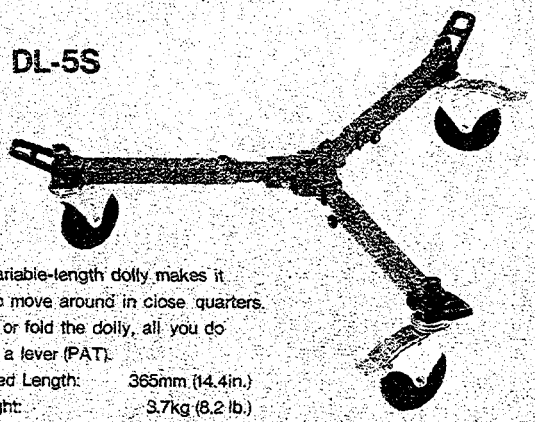
Soft Case SC-5



The soft case has both hand and shoulder straps. Cushioned material is used inside to protect the tripod. This worry-free tripod case is ideal for traveling.

- Inner Dimensions: W150mm(5.9in.)×H150mm(5.9in.)×L1,000mm(39.4in.)
- Material: Water-proof polyester

Dolly DL-5S



This variable-length dolly makes it easy to move around in close quarters. To set or fold the dolly, all you do is turn a lever (PAT).

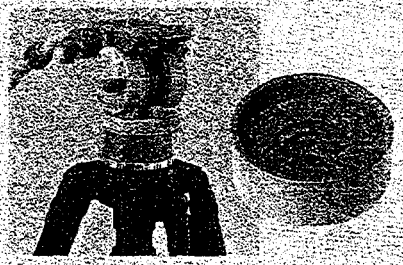
- Folded Length: 365mm (14.4in.)
- Weight: 3.7kg (8.2 lb.)
- Maximum Extension: 175mm (6.9in.)

Claw-Ball (for φ75mm) BL-75

An option to be used when attaching a head with flat tripod mount to Libec 50 Tripod (T50).

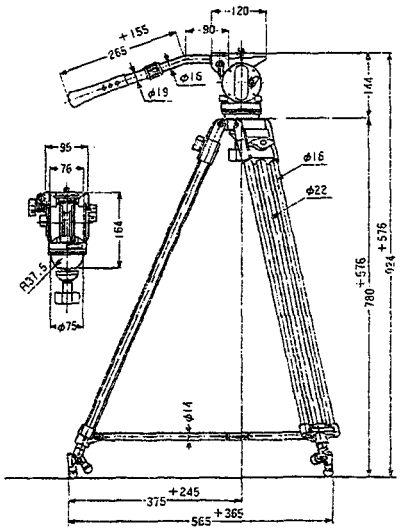
Flat Base FB-5

This option attaches the Libec 50 Head (H50) to a tripod with a flat-head mount. For flat-head mounts, it is necessary to remove the Claw-Ball of the Libec 50 Head (H50) and replace it with the Flat Base.



SPECIFICATIONS

Camera Road Capacity :	10kg (22 lb.)	Camera Mounting :	Quick release slid plate (Adjustment:±40mm)
Maximum Height :	1500mm (59in.)	Pan-Handle :	Tilt & telescopic with angle-in/out (Left & Right hand positions)
Minimum Height : (at maximum leg spread)	925mm (36.4in.)	Pan/Tilt Drag :	Switchable fluid system
Minimum Folded Length :	990mm (39in.)	Pan/Tilt Locks :	Built-in disc locks
Weight (Tripod/Head) :	5kg (11 lb.)	Tripod-Brace :	Removable system
Base (Claw-Ball) :	φ75mm		
Tilt Angle :	±90°		
Pan Rotation :	360°		



FLUID HEAD TRIPOD Libec 50 (TH-50)
(Tripod with Brace:T50, Fluid Head with Pan-Handle:H50)

Introducing the new fluid head tripod series, exclusively by HEIWA

Manufacturer: HEIWA HEIWA SEIKI KOGYO CO., LTD. No.978-1 Nishibukuro, Yashio-City, Saitama, 340 Japan TEL:0489-95-1301 FAX:0489-97-0804
Printed in Japan (P800)

Annexe 8

Sélection d'articles de presse sur quelques spectacles mis en scène par Daniel Mesguich, filmés par le pôle vidéo de (La Métaphore)

SORTIR

16 OCTOBRE 1991

ÉPATANT MESGUICH ?

Agence de Presse BERNAND.

Epatant : c'est l'adjectif qui s'impose après avoir vu le premier spectacle mis en scène par Daniel Mesguich à (« La Métaphore »). Epatant comme ce personnage qui devant nos yeux ébahis, traverse le miroir, épatant comme ce livre qui s'enflamme lorsqu'on l'ouvre, ou encore cette boule de feu qui (référence à l'esprit saint ou à Tintin) frôle la chevelure des spectateurs. Tintin ou esprit saint, nous voilà précisément au cœur de la question qu'on peut se poser ou poser à Mesguich. Cette **Marie Tudor** sur laquelle il s'engage et engage sa première saison à Lille oscille entre le drame psychanalytique que Mesguich aimerait nous amener à y voir (trois niveaux de décor faisant manifestement référence aux topiques freudiennes, la scène initiale, ajoutée, qui est une traduction visuelle du sacrifice d'Abraham etc.) et la bande dessinée ou même le grand guignol. **On frissone, on rit** (parfois à contre-temps), **on s'émeut** et ce qui est épatant, une fois encore, c'est qu'on marche.

Cinq ou six rappels, le soir de la première, ont en tous cas prouvé que le **nouveau directeur** du centre dramatique (La Métaphore) **a réussi son pari :** séduire avec un spectacle populaire un public qui y a trouvé juste la dose d'intelligence, d'humour et de merveilleux qu'il pouvait en attendre. Un mot des acteurs de cette jeune troupe qui sont tous excellents avec une mention spéciale pour Marie Tudor (Christèle Wurmser) et Simon Renard (Jean-Damien Barbin).

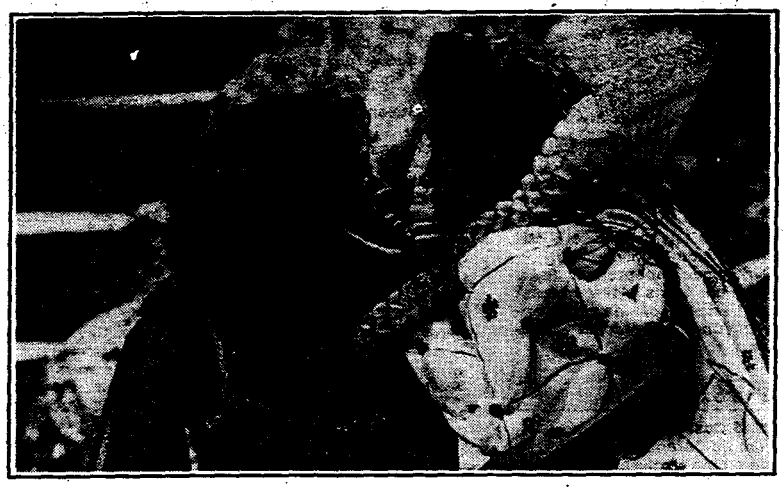
Ils osent les excès les plus baroques et y réussissent.

Alors épatant Mesguich ? A suivre...

JOELLE GOULLIARD

MESGUICH OU LE DOUBLE JEU

Un drame. Un de ces bons vieux mélodrames aussi superbe qu'invraisemblable. Avec « Marie Tudor » du sieur Hugo, Daniel Mesguich entame son parcours lillois de main de maître... illusionniste.



Une distribution tout à fait remarquable avec, en tête Christèle Wurmser dans le rôle de Marie Tudor (à droite) et Odile Cohen dans le rôle de Jane (Ph. Bernand)

SUR la scène du théâtre Salengro, ex-Salamandre, désormais (La Métaphore), une composition dite « *en abîme* ». Le théâtre dans le théâtre. La scène dans la scène. Le reflet. Le miroir. Le double jeu. Le vertige d'une construction diaboliquement démontée, reconstruite. Là ce que le texte « *raconte* », là ce qu'on peut y « *entendre* ». Un incessant mouvement de balancier entre le « *mélo* » populaire et ce quelque chose d'enfoui, de terrible d'« *autre* » enfin que la structure même du décor et le jeu des acteurs, tout en « *décalage* », en « *glissement* » et en manifestement « *trop appuyé* » laissent percevoir, deviner, entrevoir.

C'EST précisément dans cet espace du théâtre et dans ce double jeu que Daniel Mesguich pour sa première création lilloise a choisi de se situer. Car enfin, son objet ce n'est pas tant l'intrigue très « *Boulevard du Crime* » du drame hugolien que le « *théâtre* » lui-même. Voilà où il excelle si l'on veut bien, à son tour, « *jouer le jeu* » qu'il nous propose. Car si superbe que soit Marie Tudor, les faiblesses de construction de cette oeuvre de jeunesse du plus populaire des grands poètes français sont par trop manifestes pour qu'on s'abandonne vraiment aux poncifs dont cette histoire d'amour et de vengeance est émaillée. D'inspiration shakespearienne, elle l'est incontestablement, mais sans atteindre à la puissance et à l'émotion du seul vrai grand drame shakespearien du romantisme français qu'est sans doute Lorenzaccio de Musset, avec lequel il faut bien dire que Marie Tudor ne supporte guère la comparaison. Mais enfin, cette histoire de Marie la Sanglante, « *reine outragée et femme qui se venge* », a cet avantage, jusque dans ses artifices et ses ficelles un peu trop grosses, de n'être « que » du théâtre, jeu, montage, machinerie, machination, et là Daniel Mesguich trouve magnifiquement son compte car, précisément, tout dans ce texte devient possible. Souhaitable. Grands effets. Numéros d'acteurs. Illusionnisme. « *Trucs* ». Mouvements de foule. Scènes intimes. Gros plans. Vues panoramiques... Rien ici n'est hors de propos, car Marie Tudor dans son écriture même, drame de larmes et de sang, appelle la démesure, le « *sur-jeu* », le traitement quasi exacerbé, car en fin de compte tout en cette oeuvre étrange, beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, est prétexte à théâtre.

ET là, le metteur en scène, dans ce jeu des apparences et des illusions, en ces traversées des miroirs, ne répugne pas à se transformer en prestidigitateur : boule de feu se promenant au-dessus des spectateurs, acteur faisant de la lévitation, colombes blanches... Théâtre toujours. Jeu de théâtre. Au total, une mise en scène extraordinairement savante, élaborée, raffinée, intelligente. Si raffinée du reste et si pleine de symboles que passablement d'effets, trop appuyés sans doute, trop insistants peut-être, tombent à plat. Mais une performance : jamais le texte de Hugo ne souffre du traitement mesguichien qui lui est imposé. Quel que soit le jugement qu'on peut exprimer sur sa démonstration et son regard porté sur l'oeuvre, c'est là - incontestablement - le signe d'un très grand art.

Bruno CORTEQUISSE

Marie Tudor au théâtre Salengro de Lille. Jusqu'au 23 novembre. Renseignements et réservations au 20.40.10.20.

La Croix du Nord
(octobre 1991)

Le Monde

5 NOVEMBRE 1991

Un homme dangereux

Daniel Mesguich, dans son nouveau théâtre, met Hugo à feu et à sang

LILLE

de notre envoyé spécial

L'acteur s'assied, il joue le gardien de prison. Il prend en mains un livre, l'ouvre : du feu lui saute à la figure. Pas du simili : de vraies flammes. Claquantes, brûlantes. Qui s'éteindront peu à peu une fois que le livre aura été refermé. Voici mieux : soudain apparaît, dans la salle, une boule de feu. Incandescente, qui fait voler après elle une écharpe de feu vif. Cette boule enflammée vole en larges volutes, un mètre au-dessus des cheveux des spectateurs. Après sa promenade elle va se blottir, s'éteindre, dans les bras d'un acteur. Aucun fil ne tient cette sphère enflammée. Là aussi c'est du vrai feu.

Le public de Daniel Mesguich est ébloui. Extasié. Il le sera plus encore au dernier moment du spectacle quand le rideau descend majestueusement sur l'immense décor qui partout est en feu. Rouge déchaîné des flammes. Explosions, fumée, tonnerre. Hurlements de joie et piétinements des spectateurs. Un tel incendie, à Lille, à quelques mètres de là, sur la Grand-Place, ou rue Faidherbe, ce serait, chez ce même public, l'épouvante. Mais ici c'est du théâtre : enthousiasme et crise de joie.

Il n'a pas attendu, le public, pour vibrer aux émotions fortes. En ouverture, nous voyons un misérable poser le cou sur un billot. Aussitôt le glaive s'abat, la tête vole. Sur un registre moins «fais-moi-peur», nous verrons un acteur disparaître dans la glace dure d'un miroir, entraînant sa grande cape qui semble, à travers la vitre, se glisser par le trou d'une aiguille. Et bien d'autres tours de magie.

Marie Tudor de Victor Hugo mis en scène par Daniel Mesguich pour son intronisation, à Lille, au Théâtre national La Métaphore, ce n'est plus du théâtre, cette misère, ce pis-aller : c'est le Palais des Merveilles, la Grande Caverne des Illusions. Jamais nous n'avions vu cela, ni à Lille ni à Paris. Nulle part. Mesguich fait un triomphe.

MARC ENGUERAND

Jean-Damien Barbin dans Marie Tudor

Toutes les composantes du spectacle s'alignent sur ces prodiges. Le délire fait loi. Le décor, gigantesque, est à lui seul une cascade de décors. Ce qui n'est pas nouveau, Mesguich l'a toujours fait : dans un décor unique, il étouffe. Mais ici il se surpasse : tohu-bohu de temples babyloniens, de fausses ruines napoléoniennes, méli-mélo de balcons éclatés et de scènes de théâtre qui s'emboîtent comme des poupées russes, balustres à pic sur l'infini, déserts de sable, souterrains secrets, sans compter le rideau en folie qui cent fois dans la soirée tombe, retombe, se relève, découvrant des mondes imaginaires ou un planétarium géant, fourmillement d'étoiles dans quoi plane la pauvre orpheline qui se révèlera être la princesse – toutes ces brusques splendeurs, ces hallucinations, apparaissent disparaissent en un clin d'œil dans des explosions assourdissantes qui déclenchent des incantations...

Vous croyez rêver, nous croyons rêver, tous croient rêver. Ce n'est pas pensable, mais cela a lieu, sous nos yeux. Restait la question des acteurs, car Mesguich garde quand même quelque chose (avec beaucoup de coupes) du mélodrame de Hugo, et il faut des gens pour le réciter. Eh bien !, les acteurs sont des illusions, eux aussi : ils volent comme des chauves-souris, s'évanouissent comme des fantômes. Ils poussent la gesticulation au-delà de l'imaginable : des polichinelles déchaînés. Voix de rogomme, enrouements avinés, rires forcés. Marathon du déclamatoire. C'est magnifique. Mesguich a choisi l'algèbre : « moins multiplié par moins égale plus», «horreur multipliée par horreur égale grand chic de grand style», «enflure multipliée par enflure égale rigueur». A ce degré, l'emphase bascule dans une parodie irrésistible de cirque : nouvel enthousiasme de l'assistance.

Cette performance d'art dramatique par contrepied est exécutée à la perfection par les élèves-acteurs de Mesguich ; ces caricatures de pantins dissimulent des jeunes gens de réel talent, Christèle Wurmser, Odile Cohen, Jean-Daniel Barbin, bien d'autres ; voici tout de même pour eux un fourvoiement triste. Petits soldats, sans plus d'un raid, dans la folie. Espérons que Mesguich ne les escamotera plus, dans ses prochaines mises en scène : Marivaux, Racine.

MICHEL COURNOT

LE FIGARO

LE 21 OCTOBRE 1991

Un double langage

Pour l'inauguration de La Métaphore, le théâtre national de Lille-Tourcoing dont il a pris la direction, Daniel Mesguich monte à sa façon, toujours aussi alambiquée, *Marie Tudor* de Victor Hugo. Le drame est joué dans un immense décor en hauteur d'Édouard Laug dont la superstructure est faite d'un théâtre romantique, avec son rideau rouge, la partie centrale d'une aire de jeu qui rappelle les murailles de la tour de Londres, et la base d'une crypte aux inscriptions hébraïques qui semble avoir été mise au jour dans quelque désert de sable. Nous avons ainsi les trois plans de la mise en scène.

Suivant l'humeur, emporté par le verbe hugolien, le spectateur pourra s'en tenir à un premier degré et suivre le texte dans son mouvement romanesque, ou, au contraire, tenter de décrypter la symbolique de Mesguich et s'attarder à comprendre le sens métaphorique des images contradictoires qu'il nous propose à foison. La majorité du public en restera d'ailleurs à Hugo et au bonheur immédiat, innocent du théâtre. Ainsi la représentation est-elle tour à tour populaire ou ésotérique selon la façon dont on la regarde.

Si l'incompréhension ne gagne pas, c'est qu'on retrouve ici ce qui fait la force et la singularité de Mesguich : cet art magique, avec ces livres qui s'enflamment, ces feux follets qui traversent la salle, ces miroirs qui escamotent les personnages, bref, ces rêveries d'illusionniste qui, au-delà de tout intellectualisme, nous renvoient aux féeries de l'enfance et à leurs étonnements.

Les clairs-obscurs ténébreux, la musique lancinante, ce rideau qui ne cesse de se baisser et de se lever, ce ciel étoilé, ces voix chantantes, incantatoires, nous proposent à la fois l'artifice éblouissant de l'opéra et le fantastique presque forain de Robert-Houdin. Il s'ensuit une incontestable fascination, visuelle d'abord, même si l'on est moins sensible à la problématique de Mesguich, à sa façon, parfois saugrenue dans sa subtilité, de questionner le texte et d'en tirer une sorte de rituel biblique de l'exclusion et de la mise à mort.

Mais le fait est là : l'étrangeté de l'interprétation, ce qui en elle dénonce et brave le réalisme, finit par nous convaincre par sa facticité même. Il est vrai que Christine Wurmser (Marie), Jean-Damien Barbin (Simon Renard), Hervé Furic (Gilbert) et leurs camarades entrent le plus aisément du monde dans ce désordre fiévreux des cœurs, des esprits et des sens.

On le voit, encore une fois la rhétorique de Daniel Mesguich réussit, poudre aux yeux ou analyse féconde, à mettre le public dans sa poche. Toute la question est de savoir si ce double langage ne désarçonnera pas à la longue les Lillois, et surtout si un texte moins enthousiaste, moins entraînant, moins tonique que celui de Victor Hugo y résistera.

Pierre MARCABRU.

L'AVANT-SCENE

NOVEMBRE 1991

❑ *Marie Tudor* à la Métaphore

par Danielle Dumas

Beaucoup ont gardé vis-à-vis du théâtre hugolien, les préjugés de la critique louis-philipparde et choisir une pièce romantique c'est souvent l'exposer aux railleries et aux falsifications des Nisard, des Janin, des Granier, qui traînent encore dans les morceaux choisis de doctes commentateurs épris de classicisme. Jean-Luc Boutté avait osé *Marie Tudor* à la Comédie-Française en 1982. On reparla encore de « mélodrame » comme dans *Le Courrier français* du 17 novembre 1833, alors que *Marie Tudor* est le contraire même du mélo ! On y voit une jeune fille pas si vertueuse que ça, (Jane), une reine dévergondée (Marie), des Grands corrompus, et un peuple qui exige la vertu de ceux qui les gouvernent. Le drame met en scène les rapports du Pouvoir et de l'Echafaud, la collusion de la noblesse et de la bourgeoisie. *Marie Tudor* parle donc aussi de l'échec de la Révolution de 1830, le public ne s'y trompa pas, les politiciens non plus.

Daniel Mesguich, grand admirateur de Shakespeare, n'hésite pas. Il ouvre sa saison le 12 octobre avec *Marie Tudor* de Victor Hugo, l'auteur français selon lui, le plus proche de Shakespeare, — « la lie de Shakespeare disait-on en 1833 » —, Hugo dont le public populaire se sent l'invité et l'ami. « Faites entrer tout le monde » dit Marie, avant de confondre Fabiani l'imposteur. « Faites entrer tout le monde » dit le directeur du théâtre de la Métaphore afin que les spectateurs le découvrent.

Le Texte et la Scène

Quand on est favori de la reine d'Angleterre, on peut tout se permettre, tout, sauf la tromper.
Fabiano Fabiani (Bernard Yerlès) l'a oublié. Il s'est cru invulnérable et a séduit Jane, (Odile Cohen) la femme-enfant que Gilbert, (Hervé Furic) l'artisan-ciseleur aime plus que sa vie.

(E. Vassaux)

Christelle Wuraser dans Marie Tudor de Victor Hugo, mise en scène de Daniel Mesguich.

On ne joue pas impunément de l'amour d'une femme, qu'elle soit reine, ou fille du peuple. On ne joue pas avec la royauté : elle est porteuse de mort. Le projet de Daniel Mesguich est de montrer l'engrenage du péché originel, — ici, le crime d'Henry VIII, qui rendit Jane Talbot orpheline — qui conduit à un cycle de meurtres, enfonçant l'Homme dans la culpabilité, le poussant vers d'autres crimes, enfin ce qu'Eschyle appelait la Fatalité.
Le théâtre hugolien aime les métaphores et les métonymies, et ces figures de style, Daniel Mesguich va les traduire dans une scénographie que d'aucuns jugeront iconoclastes (c'est l'habitude !) mais qui propose un projet cohérent, jusque dans la distribution. Jean Térensier sera tour à tour, le Juif, maître du secret de Jane, le Chancelier détenteur des secrets de la Loi, et le Bourreau, qui en exécutant cette Loi, devient « l'homme qui sait le mieux l'histoire de ce temps-ci ». Les Lords, Daniel Mesguich les imagine à la manière du chœur antique, indifférenciés dans leur cape noire, vampires échappés d'un film de Murnau, ou corbeaux guettant les cadavres depuis la Tour de Londres. Ils entourent la reine en charognards du Pouvoir.
L'espace est divisé en trois niveaux, comme les âges de l'humanité. L'un est l'époque pré-élizabéthaine, basse fosse au sol sablonneux, d'où surgissent des fûts de colonne, des stèles hébraïques, des escaliers qui mènent à l'étage de l'Histoire, enfin dernier niveau : celui de la Mémoire du théâtre, comme Daniel Mesguich les chérit...

Deux avant-scènes, l'une à cour, l'autre à jardin, figureront des « théâtres dans le théâtre » espaces où se déroulent les crimes. Le premier, crime de sang, sorte de sacrifice biblique puisqu'il s'agit du meurtre de l'homme qui connaît l'identité de Jane et qui est juif, mais également historique puisque, comme pour la décapitation d'Anne Boleyn, l'assassin s'y reprend à trois fois pour l'exécuter. Dans ce même lieu, plus tard, la Reine recevra ses convives, nourris du sang des victimes, puisqu'ils ont reçu leurs biens en partage.
A jardin, l'espace protégé : le lit « pur » de Jane que Gilbert vient border comme une enfant, mais aussi le lit orgiaque de Marie, couche du péché, sur laquelle se fabriquent les favoris, donc les hommes de Pouvoir. Là, se joue le crime du sexe. C'est de là « qu'un favori napolitain peut tirer autant de billots qu'il en veut (...) ». Là, se confondent l'érotisme et la politique, et il est bon de rappeler que le rôle de Jane était écrit pour Juliette Drouet, mais que Mademoiselle Georges, la « lionne » du Théâtre de la Porte Saint-Martin, obtint, par une habile cabale qu'on la remplaçât dès la seconde représentation par Ida Février. « Vous avez dignement tenu tête à la reine dans la scène du dénoûment ; et là, il était beau de ne pas succomber ; ce n'est pas la lutte de deux femmes, c'est Jane contre Marie, c'est la gazelle contre la panthère.
« Soyez tranquille, on vous rendra justice un jour » écrivit Victor à sa Juliette.
Les jeux du théâtre emploient souvent des dieux très humains, appelés monstres sacrés, pour fabriquer des victimes. ■

DIE NEUE ZEITUNG

OCTOBRE 1991

Ein Theater mit Namen Metapher

Das Théâtre national Lille Tourcoing Région Nord/Pas-de-Calais

Der neue Name deutet die Konzeption an, die *Daniel Mesguich*, der neue Direktor in Lille, verwirklichen möchte. Dass er ihn in Klammern setzt, ist preziös und bescheiden zugleich. Aber die Widersprüche gehören zu diesem Theaterleiter (zuvor im Théâtre Gérard-Philipe von Saint-Denis), Regisseur, Schauspieler, Schauspiellehrer, der neuerdings auch Autor ist. Die Veranstaltungen zur Spielzeiteröffnung zeigen die Richtung.

«Bloody Mary» als Metapher der Gegenwart

Victor Hugos romantisches Melodrama «Marie Tudor» ist ein schaurig-rührendes Schauspiel mit historischem Hintergrund und einer Fülle von Assoziationen zur Gegenwart. *Edouard Laug* hat unter einem schwarzen gestirnten Himmel ein Gebäude mit drei Geschossen gebaut, an vielen Stellen abbröckelnd und mit Mauerrissen geöffnet. Die Architektur in scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten erinnert an Piranesi – die «Carceri» werden in den Szenen, die im Tower spielen, durch Gitter zitiert, die den roten Samt der Vorhänge in den Palastszenen ersetzen.

Die Perspektiven erscheinen absonderlich, Irrlichter schwirren durch den Raum und hinterlassen leuchtende Spuren. Es gibt Feuer mit viel Rauch, Kerzen flackern, auf einer kleinen abschüssigen Bretterbühne gerät eine Tischplatte mitsamt Gedeck und Leuchtern in die Vertikale, ein Kronleuchter schwingt wild über der Bühne. Gesichtslose Puppen, Gehenkte oder Marionetten, bewegen sich hoch oben in einem Theater im Theater.

Der Favorit der Königin endet auf dem Schafott, nachdem er zuvor als «falscher Messias» erschien, und wir können uns den Kopf zerbrechen, wie der Effekt einer veritablen Levitation erzeugt wird.

Zugleich mädchenhaft und kreischend wie eine Hexe, grotesk und sublim, kann sich Maria nicht entscheiden zwischen Politik und Passion, Liebe und Hass zu Fabiano Fabiani, dem Abenteurer aus der Fremde. Christèle Wurmser hält sich unentschlossen ein Kleid ums andere vor oder erscheint auch, ihrer zeitweiligen Gefühlslage entsprechend, mit nur einem Keulenärmel der Prunkrobe.

Ein Mantel-und-Degen-Stück erweckt alle möglichen Assoziationen: Frauenfrage, Judenfrage, Ausländerproblem. Die Bilder suggerieren Deutungen: Die Truppe, die Mesguich für (La Métaphore) gebildet hat, folgt ihrem Regisseur mit Bravour in einem Manifest-Spektakel seines manieristischen Stils.

«Das hörende Auge» und «Das ewig Ephemere»

Das Rahmenprogramm zeigt unter dem Titel «L'Œil écoute» zwei Ausstellungen über die Probenarbeit für «Marie Tudor», gesehen von dem Photographen *Emmanuel Watteau* und dem Maler *Pascal Barbe*, der mit Strichfiguren die Bewegungen der Personen auf der Bühne als lesbare Geschichte in 300 Bildern aufzeichnete.

Die Reihe «Théâtre en Voix» begann mit der szenischen Lesung von «Trace» von *Michel Vittoz*, der schon 1974 bis 1981 Dramaturg beim «Théâtre du Miroir» war und dessen 1985 entstandenes Schauspiel «Doublage» auf dem Spielplan der ersten Saison von (La Métaphore) steht – nach der französischen Uraufführung von Kleists «Familie Schroffenstein». – Vittoz nahm auch an dem ersten der künftig allmonatlich geplanten «Rencontres sur un plateau» von Schriftstellern, Philosophen, Psychoanalytikern und Theaterleuten teil. Jacques Derrida und Christine Buci-Glucksmann machten den Anfang mit Reflexionen über die Beziehung zwischen Philosophie und Theater.

Einer der Ausgangspunkte war Daniel Mesguichs soeben erschienenes Buch über Theaterarbeit, «L'éternel éphémère» (Seuil), über Theaterarbeit. Es berührt Themen berührt wie die Verdoppelung der Personen auf der Bühne, die Unmöglichkeit der Authentizität des Schauspielers, die Identifizierung des Zuschauers mit dem Schauspieler (statt mit der Bühnenfigur), das Theater, das keine Oppositionsmacht mehr besitzt, aber noch «métaphore de ce pour quoi les contre-pouvoirs se battent» sein kann.

Dagmar Sinz

Libération

le 10 décembre 1991

La seconde surprise de Mesguich

Deuxième création lilloise de Daniel Mesguich, « la Seconde Surprise de l'amour » de Marivaux n'est jamais à court d'effets. Métaphore de l'échiquier, théâtre dans le théâtre : un culte du faux où peut s'immiscer du vrai.

Marc Enguerand

***L'Idée* qu'il faut toujours inventer quelque chose.**

Lille, envoyé spécial

Nouveau codirecteur depuis cet automne du Théâtre national Lille Tourcoing Région Nord/Pas-de-Calais —anciennement la Salamandre et nouvellement (la Métaphore), Daniel Mesguich enchaîne sa deuxième création de la saison. Après *Marie Tudor* de Victor Hugo, il monte, dans la petite salle, *la Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux avec de jeunes comédiens tous élèves ou anciens élèves du Conservatoire national d'art dramatique où il enseigne. Mesguich, qui dans ses classes travaille souvent des scènes de Marivaux, n'avait plus rien monté de cet auteur depuis *le Prince travesti* en 1974.

Soixante-quatre cases sur le sol, un automate joueur d'échecs sur le côté : tout son spectacle est placé sous le signe de l'échiquier. Jusque dans son rythme. Les scènes d'ouverture sont jouées à la vitesse d'une partie rapide. Puis, alors qu'on ne l'espérait plus, les coups ralentissent. Les échecs comme (métaphore) du théâtre de Mesguich ? En commun, le même besoin de *système*, le ludisme comme obsession, l'idée qu'il faut toujours inventer quelque chose. Peut-être aussi la volonté de mettre, quoi qu'il en coûte, le spectateur *mat*, de ne surtout pas lui laisser de portes de sortie.

« Je ne vois pas trop quelle image employer pour cet effet. » Cette réplique d'un personnage de *la Seconde Surprise* n'a pas été écrite pour Mesguich qui, peut-être par hantise de la panne, ne semble jamais à court d'images. Ni d'effets. L'automate bouge, son visage se désagrège tandis qu'un mécanisme rouillé répète un mot, toujours le même, dans un râle —*« Aaaa-mourr »*. Au rayon illusions en tout genre, Mesguich s'est d'ailleurs adjoint les services d'Alpha, ancien magicien professionnel sur le paquebot France, champion de France de magie en 1971 et déjà artisan des tours tout feu tout flammes qui émaillent *Marie Tudor*.

On retrouve aussi dans *la Seconde Surprise* toutes les images chères à Mesguich : théâtre dans le théâtre, dédoublement des comédiens, fausseté exacerbée du jeu. Comme dans un accélérateur de particules où l'on serait bombardé en permanence par des images et du sens. Le risque, c'est la sensation que pareil traitement pourrait être appliqué à n'importe quel texte. Hortensius le précepteur, le conseiller en lecture, transformé par Mesguich en bouffon qui n'arrête pas de se casser la figure avec sa pile de livres, est peut-être l'emblème du mauvais traitement que le metteur en scène fait subir aux textes.

Pourtant, quelque chose survient dans cette *Seconde Surprise de l'amour* que l'hystérie systématique du début ne laissait pas présager. Comme si, à force de célébrer le faux, du vrai finissait par surgir, il y a entre la Marquise (Odile Cohen) et le Chevalier (Pierre Cassignard) une courte suite de scènes sur un fil. Elle est veuve. Sa fiancée est entrée pour toujours au couvent. Ils se jurent amitié jusqu'à ce que l'amour les entraîne. Au milieu du grand tourbillon où tout le monde, en mouvement perpétuel, joue sans cesse à se rater, les deux comédiens se trouvent. Les voilà brutalement habités —lui plus encore— d'une fascinante délicatesse. Cela ne dure pas très longtemps, quelques minutes tout au plus. Mais pour le coup, c'est magique.

René SOLIS

LE FIGARO

LE 7 MAI 1993

THÉATRE « La Seconde Surprise de l'amour » de Marivaux

Tambour battant

Daniel Mesguich est un homme singulier. Intelligent, cultivé, sûr de lui, il se place au centre de sa mise en scène, et fait graviter l'auteur autour de lui. Tout se passe comme si Hugo, Shakespeare, Racine ou Marivaux n'avaient écrit que pour permettre à ce soleil de briller sur leurs œuvres. Il en tire des canevas qu'il brode à sa façon, introduisant dans les textes ses fantasmes, sa problématique personnelle, son langage scénique, toute une gestuelle et un symbolique qui modifient les perspectives et changent l'esprit, presque la nature, de ce qui fut une création libre et autonome, une pièce signée. Ainsi certains insectes déposent leurs larves dans le corps d'autres insectes pour qu'elles s'y nourrissent et prospèrent aux dépens de cette chair vive.

La Seconde Surprise de l'amour se présente à nous comme un monde dévasté où des comédiens paroxystiques tombent, se relèvent, tournoient, se contorsionnent, crient, s'esclaffent, bouffonnent, se bousculent, emportés par une rage démonstrative qui disloque et éparpille Marivaux. Tout cela tambour battant, dans un rythme infernal qui réduit à néant toute approche psychologique, et souligne, par la lumière, par la musique, une série de signes, langage parasitaire, sémiotique hasardeuse, qu'il faut déchiffrer, décoder.

Malheureusement, ces signes, depuis que Daniel Mesguich fait du théâtre, nous renvoient toujours à une même rhétorique, celle du dédoublement, du reflet, du miroir et du feu (entre autres !) qui crée entre tous ses spectacles une similitude de forme, de composition, de structure, qui devient artifice et finit par tourner au procédé. Comme si le metteur en scène puisait, quelle que soit l'œuvre, dans le même stock de figures et de références.

En revanche, son sens de l'espace scénique, sa dynamique, son imagination plastique, son allégresse, son goût du fantastique, son art de la composition au cœur du désordre, l'acuité de ses paradoxes, réussissent parfois à nous faire passer de l'exaspération à la fascination. Daniel Mesguich, avant d'être un intellectuel, est un homme de plateau dont les trouvailles, les inventions, surprennent même si elles sont – toujours volontairement – intempestives. C'est incontestablement, même si on ne les trouve pas adéquates, un étonnant faiseur d'images.

On ne prendra que pour exemple cette marionnette pourrissante, figuration du mari défunt, qui donne, contre toute vraisemblance, à *La Seconde Surprise de l'amour* une morbidité et un romantisme de conte germanique. Naturellement, Marivaux est loin, mais on l'entend quelque fois intensément, comme quelqu'un qui crie sous la torture.

Voilà en toute honnêteté ce qu'on peut dire de cette soirée excitante et provocatrice qui en fâchera plus d'un et en amusera quelques autres. Après tout, Marivaux sera encore joué alors que les fantaisies de Mesguich seront depuis longtemps oubliées. Ainsi va le théâtre, et il est bon parfois qu'il prête comme ici à polémique. Cela donne un peu d'air. On l'a compris, les acteurs ne sont ici que des pions sur l'échiquier.

Pierre MARCABRU

Maison des Arts de Créteil, à 20 h 30.

SORTIR

le 22 janvier 92

FOLIE ORDINAIRE D'UNE FILLE DE CHAM

Qu'est ce qui peut rendre fou ? Beaucoup de choses, la négritude par exemple quand on a enfoncé dans la tête, dans la chair d'une petite fille que le noir est couleur de pêché, quand ce discours a été asséné, ressassé par le colonisateur blanc à coup de sermons, de culpabilisation, d'anathèmes. La négritude vécue comme faute originelle, celle de Cham, le fils indigne de Noé qui seul, a ri de la nudité de son père quand celui-ci, ivre, a exhibé son sexe devant ses enfants. Mais le noir aussi comme couleur de l'amour, du plaisir, noir comme une peau infiniment douce, indéfiniment caressée, lustrée par les étreintes, scintillante dans la blancheur d'un drap. C'est de cela que se souvient par bribes la vieille Amélie, enfermée dans sa folie depuis cinquante ans. Face à elle, qui lui arrache les mots, s'en nourrit, essaye de s'en guérir, Fernande, une autre fille des Antilles, mi-infirmière, mi-dame de compagnie qui dans la folie d'Amélie reconnaît sa propre schyzophrénie, entend l'écho, amplifié, de ses propres déchirements. Fernande rêve de Théodore l'amant magnifique d'Amélie, mort depuis des lustres, un noir, noir comme l'ébène, mort en terre blanche après avoir passé quatre années d'enfer dans les tranchées de la première guerre. Fernande rêve aux Antilles lointaines, celles à jamais disparues d'une enfance qu'elle voudrait innocente mais sur laquelle pèse l'ombre menaçante d'un homme blanc, un abbé violeur... Fernande supplie Amélie, entre dans sa folie pour lui arracher les quelques mots, les quelques bribes qui pourraient lui redonner envie d'être noire.

Dans le huis clos d'une chambre d'hôpital, blancs les murs, blanc le lit, blancs les meubles, les deux femmes noires, la jeune et la vieille, se livrent à une étrange cérémonie entre vaudou et exorcisme au bout de laquelle l'une aura retrouvé, mais à quel prix, sa raison, et l'autre gardé presque toutes ses espérances et ses peurs. Dialogue crié, murmuré, vociféré dans l'urgence, ou la prostration. Fil ininterrompu, tenu mais solide, entre deux femmes qui cherchent toutes deux la lumière. Fil rompu parfois par l'effraction de l'homme blanc, momie lubrique habillée d'une soutane de prêtre, qui traverse la scène et le discours des deux femmes, y semant chaque fois la confusion et l'effroi.

Le texte de Julius Amede Laou est superbe. Les actrices bouleversantes avec toute notre admiration à Jenny Alpha (Amélie), 82 ans aux pommes et qui passe des larmes de l'enfance aux sortilèges inquiétants de la démente.

La mise en scène de Daniel Mesguich, et ce n'est pas là la moindre de ses qualités, sert le texte de manière admirable, avec juste ce léger décalage pour permettre au spectateur de trouver le plaisir du théâtre face à une pièce qu'on pourrait aisément tirer vers le pamphlet militants ou un naturalisme irritant.

Joëlle Gouillard

LA VOIX DU NORD

le 22 janvier 92

(La Métaphore) à Tourcoing

Folie ordinaire pour un amour qui ne le fut pas

C'est beau comme un bijou noir, une plage des Antilles, une valise en carton pleine de vieilles lettres d'amour et un drap en soie blanche. C'est rude comme la folie allongée soixante ans sur un lit à barreaux, la peau d'une main qui se fripe sans qu'on y prenne garde et toute une vie dans une banlieue grise de métropole, lorsqu'on avait le cœur à vivre au soleil.

« Folie ordinaire d'une fille de Cham », paroles de Julius-Amédée Laou et mise en scène de Daniel Mesguich, c'est tout ça à la fois et bien plus encore.

La vie d'Amélie s'est arrêtée il y a soixante ans lorsque Théodore, son mari, son amour, son unique passion, a laissé sa peau brune à la guerre. Ils l'ont déclarée folle, inapte à la vie sur terre et l'ont enfermée dans une chambre d'hôpital. Elle n'a presque pas connu son tout-petit bébé ; tout juste a-t-elle gardé de lui une paire de minuscules chaussures en cuir souple. « Votre fils est un monsieur respectable de soixante ans, lui crie Fernande, son aide-soignante, vous l'avez effacé de votre vie et il attend encore un regard, un seul regard de reconnaissance. »

Amélie et Fernande se parlent depuis cinq ans. La vieille dame (Jenny Alpha, grande dame pourtant méconnue du théâtre) ne quitte pas son monde, excepté dans de très rares instants de lucidité. Fernande l'y rejoint souvent mais ne parvient pas à l'atteindre vraiment. La première parle de son enfance, avoue ses frayeurs d'antan et l'abbé blanc qui l'a violée, alors qu'elle avait encore du lait au bout de son nez. La seconde chante son amour pour la vieille dame et ses souvenirs, et lui crie son propre enfermement, dans une banlieue inhumaine, un travail médiocre, une vie lisse comme une existence sans amour.

Jenny Alpha et Sylvie Laporte, superbes.

(Photo J.P. ROUSSELLE)

Beaucoup d'émotions

Ce n'est pas très gai mais c'est pourtant drôle. Quand la vieille Amélie rouspète Dieu, omniprésent, les mains sur les hanches, comme on réprimande un garnement... Quand l'abbé des mauvais rêves (la silencieuse Catherine Rougelin) ouvre subrepticement son grand manteau noir...

Ce n'est pas larmoyant, mais c'est pourtant plein d'émotion. Lorsque le lit devient un bateau dans l'imagination des deux femmes, avec la sirène et le vent dans les cheveux. Lorsque les lettres d'amour sont lues en off, au rythme cadencé du vieux rocking-chair. Lorsque les deux femmes se rebellent devant Dieu d'avoir la peau noire.

La mise en scène de Daniel MESGUICH est plutôt sobre, ce qui n'exclut pas quelques clins d'oeil. Même chose pour le décor, sans fioriture clinquante, mais riche comme le grenier d'une grand-mère. C'est que le texte de Julius-Amédée Laou est suffisamment fourni. C'est que le talent des deux comédiennes est immense. Jenny Alpha, expressive dans le mot comme dans le geste. Et Sylvie Laporte, alias Fernande, n'est pas loin de chanter son texte. Epoustouflant.

C. Van Meurys

Nord Eclair

le 21 janvier 92

Un vent de "folie ordinaire" pour l'Idéal-Théâtre de Tourcoing

THÉODORE est mort. La réalité aussi, pour Amélie, qui l'aimait. Elle a quitté la raison et n'a plus que son lit d'hôpital pour tout univers. Cela fait soixante ans que cela dure, mais elle ne le sait pas encore, vraiment.

En laissant ses Antilles pour la métropole, comme Fernande, l'aide-soignante qui lui rend visite chaque jour. Amélie avait emporté l'essentiel dans ses bagages. Ses souvenirs sont toujours vivaces, charriés par les voix des royaumes enfouis, enculturés dans la confrontation constante entre les sortilèges ancestraux et la religion colonialiste. Celle qui lui a appris que Cham, fils de Noé, qui s'était moqué de son père, fut condamné à engendrer une descendance à la peau noire. Comme le péché.

Avec Fernande, qui cherche desespérément à se replonger dans ses racines au contact de cette "tatie" d'une autre époque, Amélie rouvre ses plaies. Le viol qui a marqué son adolescence. Par un prêtre, s'il vous plaît. Celui là même qui prêchait un Dieu rédempteur à une population qui ne demandait qu'à y croire.

La colère de sa mère, qui la jugeait coupable, bien sûr. Sinon c'était accuser le religieux.

Son fils, Richard, confiée à la grand-mère, et qu'elle n'a jamais revu. Parce que la mort de Théodore a coupé même le cordon ombilical. Parce que la chance de sa vie, c'était cet amour qui la lavait de toutes ses angoisses.

Ce pourrait être une chronique martiniquaise. C'est bien plus. Un coup de poing à l'estomac, une flèche au cœur du racisme latent. On se sent "gris" au sortir de cette "Folie ordinaire d'une fille de Cham", présentée par la Métaphore à Tourcoing, une pièce de Julius Amédé Laou, que Daniel Mesguich a créée il y a 9 ans. Sa reprise au moment où les nationalismes développent en Europe d'inquiétants succédanés lui donne plus d'acuité encore.

Des perles d'humanité...

Mais au-delà des remises en cause, ce texte incantatoire, dont la musique est à elle seule une expression, possède des perles d'humanité. C'est la façon dont Amélie parle de Théodore, dont elle évoque le rapport mère-enfant. La vie, là, est la plus forte...

Daniel Mesguich a choisi la discrétion pour souligner des mots dont l'effet se suffit à lui-même. Juste ce qu'il faut pour renvoyer les images, pour glisser le décalage propre au transfert qu'effectuent les personnages en s'exprimant.

Il est servi en l'occurence par une extraordinaire comédienne, dont nul ne pourrait dire qu'elle a quatre fois vingt ans. Sa présence, sa vitalité traversent complètement la pièce avec une rare réalité. Jenny Alpha se taille personnellement un triomphe qui n'a rien d'usurpé.

A ses côtés, Sylvie Laporte montre un tempérament prometteur et s'intègre à merveille dans le tourbillon des évocations successives. Catherine Rougelin, partenaire muette mais terriblement symbolique, complète cette distribution sans faille.

CH.C.

« Folie ordinaire d'une fille de Cham », de Julius Amédé Laou, par (la Métaphore), au Théâtre de l'Idéal, rue des Champs à Tourcoing, jusqu'au 15 février (relâche dimanche et lundi hormis le 2 février) à 20h45. Res. 20.40.10.20. »

LA GAZETTE

le 24 janvier 1992

« Folie ordinaire d'une fille de Cham »
de Julius Amédé Laou

La vie est ailleurs

par Patrick BEAUMONT

Il arrive parfois qu'un metteur en scène, subjugué par la beauté d'un texte, revienne plusieurs fois sur les lieux du crime (le plateau bien entendu). Antoine Vitez, par exemple, signa par trois fois l'« Electre » de Sophocle. Daniel Mesguich, lui, après une première en 1985, met à nouveau en scène cette « Folie ordinaire d'une fille de Cham », pièce de l'auteur antillais Julius Amédé Laou. Un spectacle[1] poétique et politique littéralement transcendé par le jeu d'une actrice éblouissante, Jenny Alpha.

Par une « journée qui sourit », enveloppée par une musique presque angélique, Amélie s'éveille doucement. Comme au sortir d'un rêve ou d'un cauchemar (quatre mois de prostration au fond d'un lit d'hôpital), la vieille dame très digne, ne sachant plus vraiment qui la regarde, décide une fois pour toutes que Fernande l'infirmière (Sylvie Laporte entre douceur et violence) s'appellera Stéphanie.

Puis, dans un décor joliement symbolique avec palmier et guirlandes de chaînes d'acier, elle gagne l'un des recoins chargé de valises et laisse filer entre ses doigts un peu de sable répandu sur la scène. L'embarquement pour Cythère dérive désormais avec pour seul guide, l'amour, et la langue pour unique boussole.

Un hymne généreux

« C'est mon désir qui est mon plus grand miracle ». Un immense désir qui embrasse une vie, certes confinée entre quatre murs mais les horizons ne sont-ils pas d'abord intérieurs, et brasse le passé, le présent et l'avenir avec une imagination fertile et fervente. Plutôt que de tomber sous la coupe de la mort, muette, sinistre et masquée, Amélie ouvre ses bras à la mémoire de l'imaginaire et chante un hymne beau et généreux, celui du rêve les yeux ouverts.

Un monde dans lequel elle invective, psalmodie, prie, bercée par le rire d'une femme amoureuse et les larmes d'une petite fille giflée par une insoutenable réalité. Tandis que Fernande, douce et chaude, calme la peur au son d'une comptine enfantine.

« Folie ordinaire d'une fille de Cham » de Julius Amédé Laou.
De gauche à droite : Jenny Alpha et Sylvie Laporte (Photo Emmanuel Watteau).

Certes dans cet « appel d'amour à la vie », il arrive que le vacarme clinique rythme la traversée d'un couple de blouses blanches et rappelle au spectateur, l'espace d'un travelling, les contingences du réel. Cependant, le « Il était une fois... » regagne inéluctablement son territoire tandis que Fernande supplie, à travers les barreaux du lit blanc, à sa « Tatie » : « Comment c'était la Martinique ? ».

Une contrée où Amélie revit l'amour fou et charnel sous les traits de « l'unique, le beau, le silencieux Théodore ». Amélie l'amoureuse, dont le long et déchirant cri d'amour pour Théodore résonne d'un bout à l'autre de la pièce. Théodore, le mari mort, dont les cartes postales parsèment le plateau tel un tapis de mots tendres qu'une voix off célèbre comme une incantation passionnée.

Parvenue au seuil de son voyage, Amélie revêtira son manteau, ajustera son chapeau, et marchera, les yeux perdus dans le sifflement lointain d'un bateau, vers celui pour lequel elle « s'est enfermée belle et morte à 30 ans ».

Un pays aussi où « on doit se faire mal quand on veut la vérité », surtout lorsque « la beauté, les déchirures, l'amour, les haines en couleur » de cette île lointaine contrastent avec la solitude « triste, banale et grise » d'une vie en métropole. Là où « les gens sont tellement trop distants » et dont l'indifférence et le mépris génèrent la peur.

Pour éradiquer l'épouvantail dissimulé dans le placard, il ne reste à Fernande que la langue, lame ciselée, dont Amélie semble donner comme définition : « Je suis la source de votre monde... moi que vous traitez d'insensée ». Une langue qui prend naissance dans le lointain océan de paroles, enfle dans les vagues de mots et déboule, vive et mordante, au creux de l'oreille. Une langue ample et majestueuse dont la scansion dessine un flux et reflux sonores.

Une langue magnifique proférée avec justesse et émotion par Jenny Alpha dont la vitalité et la générosité touchent au plus près le coeur du spectateur. ■

FRANCE ANTILLES

24 JANVIER 1992

Au delà de la déraison

« Folie Ordinaire d'une fille de Cham », le succès théâtral parisien de l'année 89, se joue actuellement sur les tréteaux de Tourcoing. Dérives insidieuses en démence tropicale...

Un quart de siècle sur scène (Fofo)

Le texte de Julius-Amédé-Laou raconte la lente et inéluctable descente d'Amélie au purgatoire des aliénations. Amélie (Jenny Alpha) vit à Paris depuis plus de soixante ans. Elle a quitté les rives de la raison et n'a plus que son lit d'hôpital psychiatrique pour tout pays. Elle oublie ainsi l'exil, la banlieue sale, l'appartement crasseux, les humiliations quotidiennes et incessantes. Amélie est sous calmants. Et pourtant chacune de ses tirades a des effets d'amphétamines sur des consciences endormies.

Fernande (Sylvie Laporte), l'aide-soignante lui donne des nouvelles du monde : le Président est en voyage, Monaco a battu Nantes quatre à zéro, etc. Comme Amélie, Fernande vit en Métropole depuis fort longtemps et s'y sent seule, sans joies et sans amour. Les souvenirs d'Amélie lâchés comme des sanglots douloureux, tranchants et confus deviennent les siens. Elles sont toutes deux hantées par les mêmes personnages : l'abbé blanc et troublant, le mari défunt (Théodore) et le fils unique et ingrat. Au fil des jours, Fernande se rapproche d'Amélie, jusqu'à la toucher afin de se réchauffer sous les rayons d'une mémoire irradiée par une série de malheurs. Amélie succombe sous le poids des déchirures. Fernande ne supporte pas le vide d'une existence sans passions, sans haines et sans histoires. Chacune remplit l'autre d'un peu de souffrances ou d'un peu d'abîmes. Folie Ordinaire, c'est l'alchimie délicate entre un texte aux relents d'ammoniaque, un metteur en scène acide (Daniel Mesguich) et des comédiennes *sulfuriques*.

Jenny, ou le rayon Alpha a su illuminer des pièces de Brecht, Césaire, Courteline et bien d'autres auteurs classiques ou contemporains. Elle éclaire les propos toxiques de Laou d'une tendresse déroutante et émouvante. Quant à Sylvie Laporte, elle chevauche les mots en cavalière avertie et experte. Comédienne-amazone, elle cravache nos angoisses et met nos chagrins en ruades. Bref, elle déambule sur la sur scène au trot ou au galop, à l'aise, en domptant à merveille les désespérances fougueuses de Julius-Amédée Laou. Pour sa part, Daniel Mesguich amoureux du théâtre skakespearien a trouvé en cet auteur martiniquais toutes les trames, tout le désarroi et toutes les turpitudes qui soutendent le drame.

Folie Ordinaire d'une fille de Cham. La Métaphore-Théâtre National de Tourcoing. Tel : (16) 20.40.10.20.

Marie-Line Ampigny

TV HEBDO

VOIX DU NORD

1 er février

Hommage à Mme Jenny Alpha, comédienne de couleur

Il m'a été donné de retrouver la salle de l'Idéal Ciné à Tourcoing, rebaptisée par la "Métaphore" le Théâtre de l'Idéal.

C'était le soir de la première de "Folie ordinaire d'une fille de Cham", d'un auteur qui nous vient des Antilles, Julius Amédée Laoü, dans une mise en scène de Daniel Mesguich. Il n'est pas de mon rôle de faire ici la critique de cette œuvre importante qui, à partir de la légende, parle de la situation d'une descendante de Cham — ce fils de Noé, maudit pour quelque irrévérente indécence envers son père — condamné lui, et sa descendance, à voir sa peau blanche devenir noire, ce qui donna naissance à la race nègre selon l'Histoire sainte.

J'ai été envoûtée par la beauté d'un texte, par la justesse d'une mise en scène, par le jeu des comédiens, par la vraie magie du théâtre. C'est pourquoi je voudrais rendre hommage à une comédienne, à une grande dame, lui dire bravo et merci. Jenny Alpha, belle, généreuse, riche de ses 82 ans, est dans la pièce Amélie, mieux elle est moi, elle est nous, elle est ma sœur et ma mère. Il ne suffisait pas qu'elle soit merveilleusement entourée par la féerie de Sylvie Laporte, par le mouvement étrange de Catherine Rougelin. D'où venait donc son émotion? Du texte d'abord certainement. Mais dans son incarnation, d'où pouvait venir l'aura poétique qui m'envahit plus d'une heure durant, me pénétrant comme un parfum? C'est le mystère du comédien, la divine alchimie? M. Diderot, vous ne nous avez pas expliqué cela! Vous ne nous avez pas dit ce que le comédien nous donne sur scène, l'humus de toute une vie, ensemencée par le poète.

Je ne connaissais pas Jenny Alpha. Vous ne trouverez pas le récit de sa vie dans les magazines avides de frivolité excitante. Mais je me suis demandé combien et à quel prix avait-elle dû emmagasiner dans son corps et dans son cœur, comme une abeille fait son miel, de douleurs, de générosité, d'intelligence, de lutte, de bonheurs, et d'amour, pour nous restituer avec des moyens les plus honnêtes qui puissent être, tant de chaleur humaine, tant de vie corporelle!

A ce degré, le comédien fait offrande de sa vie à ses spectateurs. Je voudrais être digne de cette offrande. Merci Madame!

A vendredi prochain.

Geneviève DERMECH

Le pouvoir de la folie des mots pour Daniel Mesguich

(source inconnue - 1984-

(Photo M. Enguerand)

C'est un mystère de la passion exaltée, arrachée au plus profond des exils, au silence. Une célébration du passé-présent éternisé dans la mémoire, des instants privilégiés, mythiques, sacrés, échappés à la destruction inéluctable, lente, corrosive, du temps. Absence-présence, folie - lucidité, révolte - résignation, liberté - esclavage - enfermement, mutisme - jaillissement de la parole, voici quelques axes qui situent le « théâtre d'ombres » d'Amélie. Il y a 50 ans elle est entrée délibérément « en folie » pour s'isoler du monde et pour vivre au présent, dans sa retraite de l'asile, un monde passé, arrêté pour toujours. La voici, 50 ans après, qui sort de son mutisme, qui s'ouvre devant cette autre Martiniquaise, plus jeune mais tout aussi esclave de sa condition de femme, d'émigrée, de fille d'une race portant la marque de la malédiction de Cham.

Avant-Scène. *Comment s'explique ce coup de foudre pour la folie ordinaire d'une fille de Cham ? Qu'est-ce qui vous a fasciné dans ce texte ?*

Daniel Mesguich. J'ai été saisi d'abord et avant tout par l'écriture elle-même qui est, sans conteste, celle d'un grand écrivain, puis par les thèmes portés par la pièce : la femme, la vieillesse, la mort, l'esclavage, le racisme, la folie, l'enfermement. Ils ont pour dénominateur commun le thème de l'opprimé. L'écriture, le langage, de J.A. Laou dans ce texte, riche de références, m'a fait penser à la fois à la Bible, à Céline mais surtout à Albert Cohen quand il prête à ses héros qui ont l'air simple un langage archaïque, presque trop livresque. Il se crée un rapport terriblement incestueux et bizarre entre cette écriture et nous, les blancs de langue française. Elle nous met dans une position hamletienne de voir la langue maternelle s'amuser, folâtrer dans d'autres gosiers qui ne sont pas des gosiers blancs. Reconnaître que c'est la plus française des langues françaises ça fait un drôle de choc. C'est une langue française telle qu'on n'ose même pas la parler ni la penser. J'aurais monté ce texte ne serait-ce que pour les qualités et la beauté de son langage.

A.S. *Il y a chez Amélie une fascination par le langage. Elle est comme droguée par les mots. Elle est emportée par son discours...*

D.M. Ce texte est assez ambigu : il est une glorification du lexique, une jouissance, un plaisir de prononcer un mot, d'en rajouter d'autres et ainsi de suite, et en même temps il est une interrogation de la langue suspectée d'insuffisance puisqu'on cherche sans cesse à compléter chaque mot par d'autres, comme si les mots étaient vides, comme s'il fallait sans arrêt colmater la brèche. Il y là une sorte de logorrhée, d'hémorragie, d'inflation des mots qui naissent les uns à partir des autres, qui se multiplient, se propagent, jaillissent en cascades, un flot que rien, semble-t-il, ne pourra arrêter. Ce trop plein fait apparaître le manque : il n'y a peut-être pas de langage possible pour se dire.

A.S. *Il y a des chaînes dans le décor de votre mise en scène : les objets : armoire, lavabo, fauteuil, sont enchaînés. S'agit-il d'une métaphore de l'enchaînement d'Amélie à sa propre parole ?*

D.M. Je pense que les phrases de Laou sont comme des chaînes qui s'auto-détruisent. Tout se passe comme si la vieille dame, tante Amélie, n'arrêtait pas de s'enchaîner avec son propre texte. Elle se ligote de phrases et de langue. Ceci me fait penser à une phrase d'Artaud : « On peut se pendre avec sa langue ». Le discours d'Amélie, comme un langage « spectral » d'un être à l'agonie jaillit spontanément comme un ruban qui se met à tourner à toute vitesse, en vrille, en tourbillon, autour de la personne qui a osé se servir librement de cette chose sacrée, intouchable, qu'est la langue. Amélie se trouve évidemment prisonnière de sa propre langue. Mais une fois l'épreuve franchie, elle en sort grandie. C'est pourquoi je dis que cette langue est à la fois « libératoire » et tyrannique. Je voulais que dans le spectacle apparaisse le dualisme de la liberté et de l'enfermement, du mépris et du soupçon jetés sur langue et de sa glorification.

A.S. *Le dialogue d'Amélie avec Fernande, son aide-soignante, n'a pas de lieu. L'asile, la chambre d'hôpital, est un espace métaphorique d'un monde clos, théâtral, échappant à la logique habituelle...*

D.M. Comme dans les grandes tragédies, le dialogue entre tante Amélie et sa « suivante » Fernande n'a pas d'espace réel, il se joue juste dans l'espace théâtral. Ce dialogue ne mime pas un dialogue réel possible, il n'existe pas dans la réalité mais en même temps il n'existe pas non plus dans un seul rêve. Tout se passe comme si, d'une manière borgesienne, c'était la rencontre de deux êtres. Il ne s'agit là ni de fantasme, ni de réalité. Tout s'y passe au théâtre, tout y est théâtre.

A.S. *Qui est Fernande dans ce spectacle ?*

D.M. J'entends Fernande comme une phrase qui écoute une phrase et non pas quelqu'un, un personnage, qui écouterait une pauvre femme malade. L'essentiel dans cette pièce ce n'est pas un personnage qui écoute un autre mais un texte qui en écoute un autre.

Propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon

LES LETTRES FRANCAISES

JUIN 92

Boulevard-prétexte

BOULEVARD DU BOULEVARD

de Gaston Portail. Mise en scène Daniel Mesguich. La Métaphore-Lille. 20.40.10.20.

Question : peut-on caricaturer ce qui est déjà de la caricature ? Autrement, dit, peut-on caricaturer le théâtre de boulevard ? On attendait de voir la réponse qu'apporterait à cette question Daniel Mesguich, qui adore les jeux de miroirs se réfléchissant et qui connaît le théâtre et ses rouages sur le bout des doigts. Las, dans son spectacle joliment intitulé *Boulevard du boulevard,* et astucieusement signé Gaston Portail (sans doute parce que les portes sont des éléments essentiels de la comédie de boulevard), Daniel Mesguich, après un début prometteur et fort drôle, évite soigneusement de répondre à la question. Ou alors on peut considérer sa réponse comme une « hénaurme » pirouette. Une pirouette qui nous mène à mille lieues du théâtre promis. Bien sûr tout y est : personnages du genre, femmes bafouées, maris volages, amants éplorés, domestiques étranges ; éléments indispensables comme les portes ou les divans profonds..., mais Daniel Mesguich, après avoir plutôt flirté avec le vaudeville et lorgné du côté de Feydeau ou de Labiche, se met très vite à délirer et à nous faire du Tex Avery mâtiné de Marx Brothers, avec détour par le théâtre surréaliste de Roger Vitrac. En un mot, Daniel Mesguich n'y résiste pas : il nous fait du Mesguich avec moult clins d'œil et tours de magie !

L'ensemble est enlevé avec une alacrité réjouissante. Nul doute que tous les jeunes acteurs de la compagnie — d'où l'on retiendra les prestations de Christian Hecq, Frédéric Cuif et Luce Mouchel — ont dû s'amuser follement. Le spectateur grincheux, lui, restera sur sa faim avec son obsédante question ; mais qu'est-ce que le théâtre de boulevard ?... ■

J. P. Han

Libération

29 mai 92

Du Boulevard à Andromaque

THEATRE. Un pot-pourri comique et la pièce de Racine à toute vitesse : un coup double de Daniel Mesguich à Lille.

Lille, envoyée spéciale

Daniel Mesguich raffole des contrastes : il monte simultanément, dans les deux salles de son théâtre lillois, l'*Andromaque* de Racine et une pantalonnade inédite, *Boulevard du boulevard*. Entre les deux, le metteur en scène a posé une passerelle. « *Sac à Pyrrhus !* », s'exclame à tout propos l'un des personnages de *Boulevard*, où l'on retrouve, côté comique, toute la grammaire de ses spectacles : mise en abyme, distanciation, arrêt sur images... Trois clochards déguenillés, réchappés de *Godot*, brisant le rythme de la farce, viennent ainsi lancer de poussives tirades sur le rêve, la réalité, le souvenir et la scène.

Pastiche-hommage à un genre réhabilité depuis peu (Cf. *la Dame de chez Maxim's* de Françon), *Boulevard du boulevard*, œuvre d'un « Gaston Laporte » qui pourrait aussi bien s'appeler Ginette Portail, est un pot-pourri de tous les styles comiques. Où trônent en bonne place les maîtres du genre — Feydeau, Labiche, Courteline —, auxquels Mesguich emprunte les noms des personnages (Ribadier, Savinet), mais aussi les situations tri ou quadri-angulaires, les placards, les fines moustaches et la misanthropie. Sur cette trame mouvante s'empilent et se télescopent des allusions à la bédé (Achille Talon), au cinéma (Buster Keaton, Frères Marx)..., au cirque et à la télé. Avec pour règle de dérégler la machine, de tirer sur les ficelles jusqu'à ce qu'elles cèdent. Les portes claquent, les femmes hurlent et se trémoussent, les domestiques ricanent, les pianos se rebellent... Autant faire sauter un bouchon de champagne sur un champ de tir. Passé l'effet de surprise, et faute de cible, les gags s'égaillent et s'annulent au fil du (long) spectacle, malgré de bons moments de pur burlesque sur lequel plane l'esprit des films muets.

Difficile, en revanche, d'ôter une minute à la représentation d'*Andromaque*. En à peine plus d'une heure et demie, la tragédie est bouclée, jetée comme une allumette qui brûle les doigts. Comme si Mesguich, au fond, n'aimait pas le texte, et qu'il lui fallait le déformer pour s'y refléter. Le vers, « véritable héros de la pièce », dixit le programme, est débité à toute vitesse par des comédiens pâles, fiévreux, hystériques, toujours sur le point de s'étouffer ou de s'évanouir. Le décor mesguichien en diable — un grand bureau tapissé de livres — crée une atmosphère fin de siècle qui fait sombrer la tragédie dans le décadentisme.

Fidèle à ses obsessions, Mesguich transforme les confidents en double des quatre héros principaux. Vêtus du même costume que leurs maîtres, ils articulent les alexandrins en silence, ou défaillent quand ceux-ci se redressent. Avec, pour enfoncer le clou, une distribution bicolore : héros blancs et suivants noirs. L'émotion jaillit parfois des comédiens, le public, lui, bout d'impatience.

Laurence HETIER

Théâtre Salengro, Lille (20.40.10.20) : Andromaque *jusqu'au 27 juin ;* Boulevard du boulevard *jusqu'au 6 juin.*

POLITIS

le 7 mai 92

DU COTE DES MANDARINS

Savary se rachète, Mesguich s'embourbe.

Rien de plus agréable que d'aimer le spectacle d'un homme de théâtre dont on n'avait pas goûté la réalisation précédente. Avec Jérôme Savary, grand maître fort en gueule de Chaillot, c'étaient même deux à trois spectacles ratés qui nous avaient mis en colère et fait sérieusement douter. Mais voilà que sa mise en scène de la *Nuit des rois* de Shakespeare, dans une splendide traduction de Jean-Michel Déprats, est une merveille. Un « ouf ! » s'impose.

Jamais ses acteurs n'ont été aussi bons et nuancés : Yann Babilée, Maxime Lombard, Marie-Laure Dougnac, auxquels se joignent la sensible Martine Mongermont et le miraculeux Michel Robin. L'Illyrie de Shakespeare, redessinée par Michel Lebois, devient une sorte d'Orient où la préciosité du langage amoureux et l'ambiguïté sexuelle sont subtilement cultivés, tandis que les gags (l'intendant Malvolio à bicyclette) sont utilisés d'une manière tempérée et judicieuse. Oui, Savary renaît.

A Lille, Daniel Mesguich ne nous procure pas la même surprise. Sa gestion de la Métaphore et son activité multiple sont contrairement à ce qu'on craignait, le fait d'un artiste soucieux du rayonnement en profondeur de son entreprise. Hélas, sa nouvelle création, une variation sur le genre comique, signée d'un pseudonyme collectif (Gaston Portail), *Boulevard du boulevard*, n'amuse qu'un instant... Comme à son habitude, Mesguich tient à se montrer plus intelligent que les textes qu'il monte. Son montage de scènes de Feydeau et Labiche télescopées avec des séquences style Marx Brothers, Monty Python ou shows télévisés vise à être — nous citons — *« une dramaturgie du rire prise à son propre piège », « le théâtre de boulevard, amant de lui-même dans son propre placard, une sorte d'implosion du rire. »*

Evidemment, ce n'est pas ce qui se passe. Les styles ne se mêlent pas et les jeunes acteurs finissent par faire les mêmes effets que les interprètes traditionnels du théâtre bourgeois ici mis en cause. Préférons, cette fois, le Mesguich producteur. Il a coproduit et présenté chez lui un autre spectacle, maintenant terminé, dont on espère une reprise : *Doublages* de Michel Vittoz, où l'on déguste tout, le texte très insolite, la mise en scène ingénieuse de Philippe Noël, le décor incroyable de Jacques Noël, l'interprétation acrobatique de Nathalie Nell, Fernand Kindt et Pierre Cassignard. Dire que Mesguich a, là, particulièrement bien utilisé ses fonds publics est pour nous un plaisir.

GILLES COSTAZ

La Nuit des rois à Chaillot, Paris, tél.: 47 27 81 15. Jusqu'au 20 juin.
Boulevard du boulevard à la Métaphore, Lille, tél.: 20 40 10 20. Jusqu'au 6 juin.

LA VOIX DU NORD

LE 12 NOVEMBRE

Mesguich : « A Shakespeare pour la vie !»

« C'est mon maître à penser !» Quand il parle de Shakespeare, Daniel Mesguich ne mégote pas. Et quand il s'agit de le jouer non plus. En une quinzaine d'années de carriére n'a-t-il pas déjà monté « Hamlet » (deux fois), « Roméo et Juliette », « Le roi Lear ».. ?

Sans parler de ce « Titus Andronicus » que voilà trois ans il n'avait pu montrer qu'une trentaine de fois à Paris. Et déjà avec Christian Blanc dans le rôle-titre. C'est même ce Titus là qui avait valu à l'ancien complice de Gildas Bourdet d'être enrôlé à la Comédie Française par Antoine Vitez.

Pourtant le « Titus » lillois ne sera pas une reprise du spectacle de l'Athénée. Même si le décor (de Louis Bercut) reste le même et si Daniel Mesguich a réussi à réunir à nouveau la moitié des comédiens qui jouaient déjà en 1989 à Paris. **« Naguére, je rêvais de monter l'intégrale de Shakespeare. Je pense maintenant que c'est une tâche humainement impossible. Par contre j'estime qu'aucune mise en scéne n'épuise jamais un texte. Qu'elle devient très vite caduque. Il faut donc avancer mais aussi savoir revenir en arriére. Je pense par exemple que je referai une troisiéme fois « Hamlet ». Et pourquoi pas une quatriéme ?»**

Mais pourquoi, un deuxième « Titus Andronicus », cette tragédie mal connue et mal aimée, même chez les Anglais, dont certains refusent de voir la patte du maître dans cette oeuvre éditée anonymement en 1595 ? Le directeur de (La Métaphore) s'en tire par une pirouette : **« Il est possible que Shakespeare n'en soit pas l'auteur. Tout ce que je sais c'est qu'elle est l'oeuvre d'un inconnu qui allait par la suite écrire tout ce qu'on attribue aujourd'hui à Shakespeare !»** En fait, Mesguich doit ressembler à Aragon qui ne gardait dans sa bibliothéque que des « premières oeuvres »: **« J'ai tendance à penser que beaucoup d'auteurs sont géniaux quand ils commencent. Ce n'est qu'ensuite que certains s'affadissent. »** Dans « Titus Andronicus », il découvre l'origine de tous les chefs d'oeuvre à venir : Macbeth, Othello, Lear. A tel point qu'il met parfois dans la bouche des protagonistes de cette tragédie-ci des répliques tirées de piéces ultérieures : **« Tamona a des accents que Lady Macbeth explicitera mieux plus tard. Aaron préfigure Othello et Titus, Lear. »** Il faut dire que le metteur en scéne est aussi l'auteur de la mise en français-adaptation. Et qu'il réussit même à placer Borges et Kafka dans ce drame élisabéthain de confusion, de fureur et de violence. Car pour lui, il s'agit d'une piéce et « politique » et « symbolique » où l'on peut lire plus d'une tragédie contemporaine. Et par exemple du côté de Sarajevo...

On reverra avec plaisir à Lille, Christian Blanc qu'on avait si souvent applaudi avec Gildas Bourdet. Dans le rôle titre, il sera notamment entouré de Frédéric Cuif et Jean-D. Barbin, le « marathonien » métaphorique

(Ph. Florence Cuif)

● **Du samedi 14 au dimanche 13 décembre à 20 h 45 (sauf le jeudi 10 décembre à 19 h. Relâche dimanche et lundi, sauf les 15 novembre à 16 h et 13 décembre à 15 h); surtitrage en anglais (mercredi et samedi), néerlandais (vendredi et dimanche), français (jeudi); (La Métaphore) 4 place de Gaulle 20 40 10 90.**

LA VOIX DU NORD

LE 20 NOVEMBRE 1992

« Voici le temps de l'innommable !»

Le vieux général romain sort en tenant dans sa main unique, la tête d'un de ses fils qu'on vient de lui envoyer en cadeau. Son frére le suit en trainent par les cheveux une autre tête et sa fille, à qui l'on vient de couper mains et langue après l'avoir violée, ferme la marche : elle tient entre les dents la main que le vieux vient de se couper. Rideau. Fin de l'acte III de « Titus Andronicus ». Entr'acte.

Salutaire l'entr'acte. Ne serait-ce que pour faire le point : « Alors, il en est mort combien ? Six, sept, huit ? » Comptabilité dérisoire : « Les chiffres de la haine ne tombent jamais juste » a prévenu Daniel Mesguich. Et à la fin il y passeront tous. Quitte à laisser un ou deux témoins. Pour raconter. Raconter quoi ? Une histoire « de bruit, de fureur et de sang » qu'on ne se hasardera pas à essayer de résumer ici. Il n'y a que Shakespeare pour ça. Et ceux de (La Métaphore). Leur impressionnant travail collectif (metteur en scéne, comédiens, techniciens...) rend lisible ce « brouillon » confus où la lecture individuelle s'égare. Et ça c'est une surprise de taille. On finit par s'y retrouver, dans cette monstrueuse histoire de famille où l'on s'égorge, se découpe et se mange entre soi. Et mon Dieu assez proprement. Daniel Mesguich a rationné l'hémoglobine et même mesuré ses chers effets spéciaux (trappes à disparition, fumées et feux...) Si bien que ce qui pourrait n'être qu'une Grand'guignolade effrénée ou un « Gore » (« Peplum à la tronçonneuse » ?) devient une leçon pour notre temps.

Une maniére d'exploit donc, et inscrit dans cette machine à faire du théâtre en forme de bibliothéque renversée et menacée par le feu que Borgés aurait pu rêver. Un exploit à mettre à l'actif de toute la « famille », de Christian Blanc jusqu'à Daniel et Sarah Mesguich, en passant par Muriel Gorius, Jean-Damien Barbin, Emile Abossolo M'Bo, Hugues Martel, Guy-Pierre Couleau, Hugues Martel, Philippe Noël, Laurent Natrella etc.. On ne saurait dresser un palmarés : ils sont seize en scéne et au moins autant dans les coulisses...

Bien. On s'est congratulé ce qu'il faut. Mais qu'en est-il de la « leçon » évoquée quelques lignes plus haut ? Qu'en est-il d'aujourd'hui dans cette histoire abracabradante de Romains de la décadence en proie à la barbarie, à l'intérieur comme aux frontiéres ? La barbarie justement. La barbarie à laquelle on ne peut faire sa place. La barbarie contre laquelle on ne peut lutter qu'avec des armes de justice. Sarajevo 92, la Somalie 92 sont-ils moins atroces que ce « Titus, Andronicus » là ? « Voici qu'est arrivé le temps de l'innommable » disait déjà Shakespeare à la fin du XVI[e]. Et contre cet « innommable » il n'y a rien à faire. Sauf dire. Dénoncer. Plaider. « Que ma langue n'est-elle dans la bouche du tonnerre ! Alors je ferais frémir le monde et je réveillerais en sursaut ce dieu qui ne veut pas entendre !» (Christian Blanc alias Titus). Il faudrait l'airain et l'éclair pour dire Sarajevo. En attendant, le feu est à la bibliothéque !

● **Jusqu'au dimanche 13 décembre, 4 place de Gaulle 20 40 10 20.**

Photo de « famille »: autour de Christian Blanc et Muriel Gorius, Emile Abossolo M'Bo, Michel Baumann et Christèle Wurmser
(Ph. D. Rapaich)

LE MONDE (21.10.89)

THÉATRE

La magie de « Titus Andronicus »

Daniel Mesguich donne la plus belle présentation de l'une des premières pièces de Shakespeare

« Une espèce de guignol tellement puéril que beaucoup de critiques se refusent à y voir une œuvre de Shakespeare. Une suite de violences sans rime ni raison, qui ne s'expliquent que par le désir de faire dresser les cheveux sur la tête. Il faut être très jeune pour écrire ces choses-là. »

L'homme qui définit, par ces lignes, *Titus Andronicus*, a été un écrivain d'une grande culture, un esprit posé, avenant. Il s'appelait Louis Gillet, son livre sur Shakespeare date de 1931.

Son diagnostic sur *Titus Andronicus* ne fait que reprendre les propos, et le ton, de la quasi-totalité des critiques et historiens de Shakespeare, jusqu'à une date récente. Cette pièce était honnie.

Depuis une vingtaine d'années, des metteurs en scène de plusieurs pays s'emploient à rendre justice à cette très belle pièce de Shakespeare (l'une de ses premières pièces, il avait tout de même trente ans quand il l'a écrite), mais la plus belle représentation, de loin, est celle que nous donne aujourd'hui Daniel Mesguich.

Qu'une exceptionnelle sauvagerie soit présente dans *Titus Andronicus*, ce n'est pas niable, Shakespeare en cela suivait le goût du temps. Titus Andronicus, général, rentre à Rome, une fois de plus vainqueur. Il vient de battre les Goths. Il ramène, prisonniers, la reine des Goths, ses fils, et son amant noir Aaron.

Le premier geste de Titus est de faire allumer un brasier, et de jeter dessus le corps du fils aîné de la reine captive, découpé en morceaux. (Pour dire « découper », Shakespeare emploie deux verbes un peu équivoques, l'un signifie « équarrir », comme pour les chevaux, et l'autre « élaguer », comme pour les arbres. Cela pour dire que l'auteur mêle à ses horreurs une pincée de cynisme et d'humour.)

Ce meurtre du fils de Tamora, la reine prisonnière, va provoquer une vengeance. Les autres fils de Tamora s'emparent de deux fils de Titus. Ils envoient Aaron dire à Titus que, s'il veut bien se couper la main, et la lui remettre, ses deux fils lui seront rendus. Titus se fait trancher la main (gauche, il ne perd pas le nord) par Aaron, qui lui renvoie en échange, non pas ses fils, mais leurs deux têtes, dans un torchon. Et aussi la main coupée, qui ne peut plus servir.

A ce moment Shakespeare y va un peu fort. Il s'agit de quitter le terrain : Titus prend la tête d'un de ses fils de sa main droite restante, demande à son frère Marcus de se charger de l'autre tête. Reste la main gauche, tranchée. Titus demande à sa fille, Lavinia, de la porter, mais les fils de Tamora ont déjà, par représailles, tranché les deux mains et la langue de Lavinia. S'ils lui ont coupé la langue, ils lui ont laissé les dents et les lèvres : Lavinia saisit la main de son père dans ses dents, comme un chien, et le cortège des trois porteurs s'ébranle, en file indienne. Tableau ! Le public brisait presque les gradins, d'enthousiasme ! Cela durant plus d'un siècle ! Plus tard, les érudits ont fait la fine bouche.

Toutes les composantes de la scène

Très étrangement ils ne virent pas, les érudits, que Shakespeare maniait ses « horreurs » avec une distance souveraine. Qu'il misait sans cesse sur le rire de l'auditoire et aussi sur les rires mêmes de Titus Andronicus et d'autres protagonistes. Ils n'ont pas vu que Shakespeare, par l'entremise d'une tragi-comédie qui n'est pas autre chose que du « théâtre masqué », abordait en sous-main nombre des préoccupations, des soucis, des rêves, qui irrigueront les œuvres majeures, de *Hamlet* à *Macbeth*, de *Lear* à *la Tempête*, et les autres.

Ils ne virent pas que *Titus Andronicus* était aussi une œuvre au second degré, un peu comme un patchwork de réactions personnelles, d'échos intimes, à tout un monde de lectures, surtout latines et grecques. Ils n'entendirent pas non plus que Shakespeare alignait, par moments, des vers d'une saisissante beauté, et notons tout de suite que Daniel Mesguich, traduisant lui-même ces vers, a fait des merveilles.

Mettant en scène *Titus Andronicus*, Mesguich a procédé par une suite de courts regards, de courtes remarques, de touches. Il s'agit moins d'une « reproduction jouée » de l'œuvre que d'une étreinte affectueuse, ou d'un parcours amoureux du corps de l'œuvre. Mesguich et le décorateur Louis Bercut domicilient cette exploration dans un refuge fabuleux, totalement inventé pour la circonstance, qui rappelle peut-être la serre des jardiniers, les tours des observatoires, la bibliothèque d'un homme comme Montaigne, les blocs opératoires, les greniers des vacances, les antres des ruines de l'Egypte, c'est en tout cas très beau, les lumières y jouent une danse de jours et de nuits torrides ou glacés, la pièce de Shakespeare respire là-dedans à pleins poumons.

Le mot « poésie » est suspect, entaché, mais il n'est pas remplaçable : Daniel Mesguich est un très grand poète du théâtre. Il a le génie de faire sourdre les « névralgies de conscience » les plus aiguës, en emportant, d'un seul vol subtil, toutes les composantes de la scène. Il faut avoir vu cette magie. C'est unique.

Parfaite entente de tous les comédiens, entre autres Catherine Rougelin (Lavinia), Andréa Schieffer (Tamora), Christian Blanc (Titus), Michel Baumann (son frère Marcus), Serge Maggiani (l'empereur de Rome), Emile Abossolo M'Bo (Aaron)...

MICHEL COURNOT

▶ **Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet. Tél. : 47-42-67-27.**

LE FIGARO

19 OCT 89

THÉÂTRE

« Titus Andronicus », de Shakespeare

Un tragique hébraïque

Un avertissement tout d'abord. Il ne s'agit pas à proprement parler de *Titus Andronicus*, mais d'une rêverie de Daniel Mesguich sur le drame sanglant de Shakespeare, sur les horreurs et les cruautés de ce drame, et qui est comme le miroir d'autres horreurs et d'autres cruautés plus universelles et plus proches.

Daniel Mesguich est un inventeur d'images, un grand piégeur de symboles, à la fois ironique et douloureux, un montreur d'ombres derrière sa lanterne magique et qui crée tout un monde contradictoire et fantomatique, où les êtres se fuient, se rencontrent, se dédoublent, en de brefs instants, éphémères et fatals.

Lorsque c'est réussi – et c'est le cas ici – une beauté paradoxale, un jeu presque dansant, s'imposent, donnant à voir ce que le metteur en scène débusque au-delà des mots en une chasse fureteuse et incessante. Une autre création naît de la réflexion et du songe, prolongeant, approfondissant ou contredisant ce que l'œuvre originellement offrait à lire et à comprendre.

Dans un décor de Louis Bercut, étrange, presque baroque, fait de livres assemblés, bibliothèque éventrée, immense, comme celle de Babylone qu'explorait Borgès, des hommes et des femmes, mains coupées, langues arrachées, cœurs brisés, mènent, victimes et bourreaux face à face, dans l'aveuglement, la souffrance et la haine, un combat sans fin où seule la mort triomphe.

Immense abattoir, que traverse Kafka une colombe à la main, et où la lumière des livres en flamme éclaire l'éternelle persécution qui, de siècle en siècle, pousse l'homme, malignement, à détruire l'homme.

Mesguich atteint ici à un tragique presque hébraïque que traverse et brise un humour glaçant de gamin féroce. C'est toute l'humaine souffrance, incompréhensible, sans cesse renouvelée, qui hante ces scènes superbement bizarres où le peuple du Livre est meurtri par un piège d'une barbarie toujours recommencée et qui prend son plaisir dans ces humiliations et ces carnages, avec une sorte d'innocence, une légèreté même, plus scandaleuse encore que la froide lucidité.

Ce dont témoignent bien les comédiens du Théâtre du Miroir, en un jeu sans cesse rompu, où la distance de l'humour répond au tragique en une conversation hachée, précipitée où tout heurte et blesse jusqu'aux blagues coupantes comme des lames.

De Christian Blanc à Catherine Rougelin, d'Emile Abossolo M'Bo et d'Andrée Schieffer à Serge Maggiani, de Frédéric Cuif à Jean-Damien Barbin (mais pourquoi citer ceux-là plutôt que d'autres ?), tous les comédiens se plient à ce jeu inventif et énigmatique qu'il faut, l'oreille séduite par la beauté pure, ensuite déchiffrer.

Car ce spectacle, sans doute le plus intense, le plus dense, le plus achevé qu'ait conçu Daniel Mesguich, exige par sa symbolique tour à tour enjouée et désespérée, une attention extrême au geste, à la couleur, à l'objet, à l'image qui sont comme les signes d'une allégorie sensible, mouvante, et qui nous interpelle et nous nargue.

Une fois la fascination première passée, il nous est encore demandé de deviner et de comprendre. D'où le charme sibyllin de cette soirée singulière.

Pierre MARCABRU.

* *Théâtre de l'Athénée, 20 h 30.*

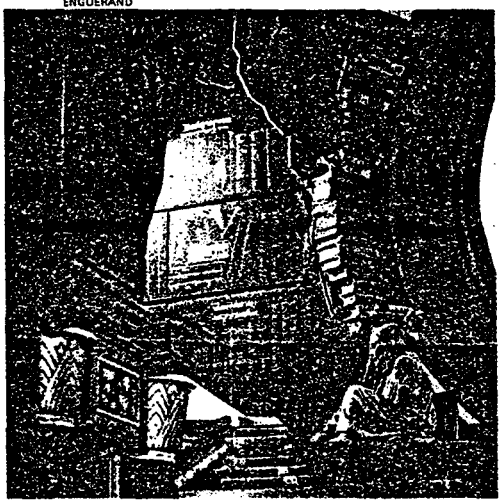
THÉÂTRE

La barbarie selon Mesguich

« Titus Andronicus », de William Shakespeare.

Il a le profil de Bonaparte au pont d'Arcole. Je ne sais quelle insolence secrète, une fougue. Robert Hossein l'emploie dans ses drames historiques, où il porte, dans l'ardeur, la tête haute. Daniel Mesguich, comédien, n'est pas un inconnu.

ENGUERAND



« Titus Andronicus »

Le nez aquilin, l'œil noir font battre les cœurs et nous mettent tous à quia. L'acteur, donc, surprend par une élégance assez sèche où l'on sent une belle sûreté. Nous sommes tous balayés d'un revers de main. Le metteur en scène, moins célèbre, a le même esprit de conquête. Il prend les textes dans sa main, et les tourne et les retourne jusqu'à ce qu'ils avouent ce qu'il veut. Autre forme de séduction, plus savante et plus insidieuse. C'est un lecteur qui met en scène les songes nés de ses lectures. On est dans ces rêveries à la fois très proche et très loin de l'œuvre originelle, qu'il a doucement envahie. Elle le baigne, il s'y baigne. Il la truffe de citations qui viennent de son folklore intime, de sa culture familière. Il la traverse de part en part, lucide et cavalier, parfois méditatif. Il la découd et la recoud, changeant la forme sans toucher à l'étoffe. Bref, il réinvente et prolonge ce que d'autres avaient inventé. Ainsi fait-il avec « Titus Andronicus », où Shakespeare nous prend à témoin de l'horreur du monde. Un drame où le sang gicle à chaque page, où les chairs sous le fer se déchirent, où les mères mangent leurs enfants. A quoi s'ajoute chez les bourreaux une jubilation extrême dans tous les égorgements que l'ambition exige des hommes. Nous sommes à Rome. C'est-à-dire nulle part, répond Mesguich, ou partout... Dans la nuit des temps et aujourd'hui.

De l'universalité de la barbarie, qui enserre comme un océan les civilisations précaires, Mesguich, homme de rituel, tire un cérémonial magique où le sacrifice toujours renouvelé multiplie la peine des hommes et l'éternel meurtre d'Abel par Caïn. En une immense bibliothèque que cerne la nature sauvage, les livres brûlent dans la nuit, éclairant les persécutions... En un chant quasi hébraïque, bourreaux et victimes alliés crient et déplorent leur souffrance... Mesguich, ici, habite le théâtre en poète, poussant ses comédiens, jeunes de cœur, à toutes les audaces, pourvu qu'elles soient signes et renvoient à un symbole que l'humour tempère.

Il s'ensuit, dans le trouble, le reflet, le dédoublement et le mystère, une grâce singulière, parfois précieuse, parfois cruelle, qui nous surprend et qui nous berce. Le théâtre devient caverne où s'agitent à jamais les ombres. On est séduit et fasciné jusque dans l'irritation même, et Mesguich, ironique, blagueur, brise l'enchantement comme pour encore mieux nous tenir à sa merci. ● PIERRE MARCABRU

Théâtre de l'Athénée. (A 21 heures.)

LE FIGARO

LE 29 OCTOBRE 1993

Théâtre de la Métaphore

Daniel Mesguich, le Bonaparte de Lille

Pour sa troisième saison, le directeur du Théâtre de la région Nord-Pas-de-Calais mise sur la diversité. A l'affiche en novembre : « Ann Boleyn » de Clarisse Nicoïdsky qu'il met en scène.

Des idées à la pelle, des jugements tranchés, Daniel Mesguich est le consul du théâtre. Après avoir mené campagne pour *« la création à outrance »*, puis *« le rayonnement à outrance »*, Daniel Mesguich, directeur du Théâtre national de Lille, engage sa troisième saison sous le signe du pluralisme à outrance. Un aperçu de son programme : Marivaux, Brecht, Pasolini, Caubère et aussi Clarisse Nicoïdski dont il met en scène *Ann Boleyn*, l'histoire de la deuxième femme d'Henri VIII, le Barbe-Bleue de la Tamise.

« A priori, il est plus facile de remplir les salles en affichant un Marivaux qu'une création, s'exclame-t-il. *C'est donc la moindre des choses qu'un théâtre national propose à ses abonnées d'avoir la curiosité d'aller voir du côté du répertoire contemporain. Enfin, j'ai la faiblesse de penser que Clarisse Nicoïdski est un classique même si on ne le sait pas encore. De même que je ne travaille pas avec les stars, style Depardieu. Je pense que j'ai dans mon équipe les stars de demain. Je suis en avance, c'est tout. »*

Tel Bonaparte, il est partout. A Lille, mais aussi à Paris où il est professeur au Conservatoire : *« Je suis content de mes élèves cette année. Ils s'intéressent à autre chose qu'à leurs scènes, qu'à leur future carrière. Les deux années précédentes, ils entretenaient une mentalité qui était digne des acteurs de boulevard. »* On aimerait répondre à Mesguich que les classifications ne valent rien. Ainsi un Guy Tréjan peut voyager aussi bien au pays de Roussin ou de Peter Brook. Question d'ouverture d'esprit. De part et d'autre. Point de radicalisme ! Il en convient, d'ailleurs et admet mêler son vin d'un peu d'eau.

Ann Boleyn : Mesguich monte la pièce sans décors, entre trois pans de velours noir. (Photo Brigitte Enguerand.)

« Quand j'étais directeur du Théâtre Gérard-Philipe à Saint-Denis, j'ai commis des erreurs par manque de souplesse. Je refusais d'accueillir les spectacles des autres centres dramatiques, sous prétexte que je privilégiais la création à tout va. A ce jeu, on est vite isolé. »

« J'ai changé. Le TNP est venu avec un spectacle de Lavaudant que j'aime bien. Je n'ai quand même pas changé au point d'inviter tout et son contraire sous le prétexte d'équilibrer la saison pour les abonnés. Il y a des formes théâtrales que je trouve nulles ou débiles. » Bonaparte, je vous dis !

Anne Boleyn qu'il met en scène se transformera-t-il en sacre ? Une chose est sûre : nous serons étonnés. Daniel Mesguish qui voue aux gémonies les rideaux noirs, rejetant farouchement le tréteau nu – *« son idéologie de l'Essentiel et de la Pureté avec des E et P majuscules »* – monte cette pièce sans décors, entre trois pans de velours noir. Ann, ma sœur Ann, pas le moindre petit château à l'horizon : *« Je ne reviens pas sur ce que je pense,* poursuit-il. *Mais ce n'est pas tout de dénoncer une forme théâtrale, encore faut-il aller y voir. Faire du théâtre, c'est jouer avec toutes les formes. Pour* Ann Boleyn, *la technique la plus simple est la meilleure. Ici, nous sommes aux sources du théâtre. Un homme dans sa toute-puissance, le roi, une femme disgraciée, Ann, la veille de sa condamnation à mort, entrecroisent leurs confidences. Deux monologues transformés en dialogue. Le thème ? Le couple. »*

Marion THÉBAUD

Ann Boleyn, du 4 novembre au 11 décembre. Théâtre de la Métaphore à Lille.

L'AURORE

LE 20 NOVEMBRE 1993

THÉATRE

« Ann Boleyn »
de Clarisse Nicoïdski

Une nouvelle Adjani ?

Nous sommes le 18 mai 1536 : Ann Boleyn sera exécutée demain. Clarisse Nicoïdski a conçu un dialogue irréel et songeur – très convaincant – entre Ann, emprisonnée dans la Tour de Londres, et le roi Henri VIII qui tente en vain de dormir dans son palais. Les deux personnages s'ignorent mais, en scène, les deux comédiens se voient, se répondent, inévitablement. Leurs aveux se croisent, leurs mains se touchent.

Toute la pièce est fondée sur la séparation physique, l'union impossible entre Henri et Ann, l'ogre et la sorcière, qui s'aimantent à défaut de s'aimer. La mise en scène de Daniel Mesguich aggrave cette alternance binaire entre la hache et la rose, le lit royal et les oubliettes, l'opulence et l'effroi. D'un côté, le bourreau (Michel Baumann), bien roux, bien réel, en proie à l'insomnie sous son baldaquin, de l'autre, la victime (Sandy Ouvrier) qui n'est peut-être déjà qu'une ombre qui s'incruste, un pur tourment qui s'éternise, dans le cœur de l'époux.

Quand elle meurt de soif, c'est lui qu'on voit boire : on détecte l'impalpable péril dans un reflet de carafe. Il y a de belles images quand Ann met son poing dans la bouche du roi, comme un remords qui déjà l'étouffe. Lequel torture l'autre ? Qu'est-ce qu'un couple ? Mesguich, qui adore les questions béantes, n'est pas genre à se dérober devant l'abîme. D'un fait divers politique qui rejoint obscurément la légende de Barbe-Bleue, l'auteur a fait une cérémonie secrète que Mesguich convertit en messe noire. C'est le choix, si l'on peut dire, le plus réaliste, ce n'était sans doute pas le plus osé.

Mesguich a-t-il renoncé à surprendre ? Il s'agissait d'extraire de l'abandon et de l'oubli la cruauté d'un jour, de changer un crime en paradoxe amoureux. A défaut, Mesguich nous propose une prouesse théâtrale. Là où Clarisse Nicoïdski se contente de déduire par un fil de soie ce que chaque instant contient de plus vénéneux, de plus doux, Mesguich – toujours sonore, athlétique, brillant – force un peu sur les cuivres, le noir, le gothique. Du talent toujours, avec un soupçon d'esbroufe.

Sandy Ouvrier (Ann) s'enchante d'elle-même : parfois, au lieu de jouer, elle montre qu'elle sait jouer. Qui en doute ? Elle se tord, elle se froisse, elle se cambre. Elle feint de résister pour mieux s'assouvir et s'abandonner. Graine de star ! Elle a le charme des monstres quand ils sont sacrés. Elle a de l'enfance et de la fureur, comme Adjani à ses débuts. On sent bien qu'elle brûle de jouer Lady Macbeth ou Médée ! Quand ?

Frédéric FERNEY

Théâtre national de Lille-Tourcoing, à 21 heures (jusqu'au 19 décembre).

LE NOUVEL observateur

LE 25 NOVEMBRE 1993

A L'AFFICHE

UNE RUBRIQUE DIRIGÉE PAR NITA ROUSSEAU

SANDY OUVRIER

Le rêve Ouvrier

Elle a 25 ans et sort à peine du Conservatoire. Elève de Mesguich, Sandy Ouvrier crée « Ann Boleyn », de Clarisse Nicoïdski, à Lille, au Théâtre de la Métaphore. Deux personnages : Ann dans sa tour, la veille de sa décapitation, Henry VIII (Michel Baumann) dans sa chambre, troublé, rêvant de son infidèle noiraude, pesant dans la fièvre sa grâce, sa mort... Elle a 25 ans à peine, et l'on ne quitte pas un instant des yeux cette reine tour à tour brûlée de folie, mutine et menteuse, qui entend sa vie reculer à petits pas, que dévorent la soif et l'envie, encore et encore, d'être reine, de sentir, encore et encore, l'odeur de la Tamise ou des prés sous la pluie. Elle est d'une justesse, d'une beauté si violente qu'on la gracierait sur l'heure. Il fallait toute l'audace, la tranquille folie de Daniel Mesguich pour lancer en vedette une si neuve comédienne. Pari gagné. Comme celui de la Métaphore, le théâtre qu'il dirige et où il fête, avec cette pièce somptueusement baroque, deux ans d'exercice. « Ann Boleyn » est une création, la première des quatre de la saison, avant qu'il ne monte, à l'Opéra du Nord, un « Bal masqué » de Verdi. Ne vous privez pas cet hiver d'un aller-retour Lille...

LA VOIX DU NORD

Jeudi 12 janvier 1995

Théâtre

"Ann Boleyn" à la Comédie de Béthune

Les rêves ne sont que remords pervers

On assiste à la mise en vie d'un tableau d'époque. Sur son lit, Henri VIII est allongé. Il dort. Au pied du lit, gît une femme, vêtements en lambeaux, inanimée. Puis, c'est le cri. Henri VIII se met à rêver ou s'éveille victime d'un cauchemar, c'est le souvenir d'Ann Boleyn qui le hante.

Henri VIII (Michel Baumann), personnage à la corpulence et au physique qui impose le respect et la crainte, ne peut pas se débarrasser des images d'une vie passée. Ann Boleyn (Sandy Ouvrier) est morte, de son fait, de sa volonté.

Dans les rêves les plus fous du souverain, elle vient réveiller le remord. Perverse, son âme est encore apte à le miner.

Henri VIII se parle. Imagine-t-il des réponses à ses questions ou est-ce réellement Ann Boleyn qui le harcèle ?

Puis Henri VIII se rendort. Il plonge de nouveau dans le sommeil des Justes. Ce n'est que de courte durée car Ann, l'épouse, revient. Puis, il y aura Ann la perverse. Elle sera remplacée par Ann la tendre, Ann la

désespérée, celle qui attend que son époux lui pardonne ses fautes.

Ann est elle victime ou responsable de sa décapitation ? Henri VIII est-il un monstre sanguinaire ou n'est-il que l'instrument d'une femme perverse, mi ange mi démon, sorcière à ses heures ?

Le texte de Clarisse Nicoïdsky est puissant et majestueux. Il est servi à merveille par les trouvailles de son metteur en scène, Daniel Mesguich. Ann Boleyn se dédouble (Sylvie Raissiguier) hantant doublement l'esprit désespérément malade et détruit du monarque triste.

Daniel Mesguich utilise les jeux de miroirs, les éclairages indirects, les miroirs sans tain.

La seule ombre de la soirée : il vaut mieux se battre pour assister à cette magnifique pièce dans les premiers rangs, au risque d'être victime de torticolis...

Christian VINCENT

"Ann Boleyn", à la Comédie de Béthune, place Foch, ce jeudi à 19 h, vendredi à 20 h 30 et samedi à 16 h et 20 h 30.

L'HISTOIRE (QU'ON NE CONNAÎTRA JAMAIS

Théâtre

"SORTIR" (4 juin 1994)

LE THÉÂTRE POPULAIRE

Dans leur interminable crépuscule, les très-hauts dieux tout dégouttants de sang en exigeraient davantage encore pour combler leur ennui, mais la neige ensevelit la passion secrète de Brunhild, la vengeance de Kriemhild, le pardon de Sigfrid, la belle histoire de Snorri. Tous ont refusé la barbarie, les terrifiantes manipulations du sinistre Hagen, les délires d'un vieux monde malade : c'est l'Histoire qu'on ne connaîtra jamais, mais en est-on jamais tout-à-fait sûr ? Ce serait donc possible le pardon ? L'oubli ? Oubliez les Niebelungen, cette vieille chronique plus ou moins enfouie dans l'intimité de notre mémoire et dans celle de notre monde occidental, et regardez les tragédies du monde d'aujourd'hui, la détresse des uns ou des autres, nos solitudes, nos tristes légendes... Vous serez vite convaincu de l'urgence de ce sursaut d'espoir nécessaire que nous assènent magistralement Hélène Cixous et Daniel Mesguich avec la conviction inquiète des magiciens terrorisés d'avoir inventé une neige pure sur les déserts pourpres.

Aurait-on jamais osé penser qu'une telle modernité, une telle force, émanassent de ce fatras médiéval, de ces drames intolérables dont se sont emparé naguère encore des surhommes qui se voulaient maîtres du monde ? Hélène Cixous détisse la tapisserie sanglante de la plus vieille femme du monde, l'irrésistible folie d'une terre en furie, et la rebâtit fil à fil pour en faire le linceul de nos renoncements, l'oriflamme de nos espérances.

Sa langue sonne haut et fort, limpide, sereine, embrouillée, sibylline, cristalline, déjà à son tour, légendaire. Elle coule de source, on s'en enivre, on s'y baigne comme Sigfrid dans le sang du Dragon, avec volupté. Elle est cette petite feuille naïve qui vient se poser sur son épaule, qui sauve ce qui nous reste d'humain, de mortel. C'est la passion oubliée de Brunhild, une cicatrice d'amour, une langue de femme resplendissante.

Et Mesguich la chevauche avec l'allégresse amusée d'un de ces jeunes pages tout tremblant de vaillance sous son armure féérique. Il l'explore dans tous ses méandres, la fait résonner comme un cor magique au fond de l'une des plus belles forêts qu'on ait jamais vue sur une scène, ou la caresse comme le chant d'un oiseau qui indique le lever du jour. Il n'y a pas dans cette mise en scène, un mot qui ne fasse épopée, une image qui ne fasse éblouissement. C'est étrange comme l'art de Mesguich, qui nous a tant eus à l'épate, se révèle ici d'une fragilité extrême, mais d'une très grande justesse à peine soulignée, d'une vérité sincère et légère, bientôt épuré, alors que l'on devine les comédiens, à quelques exceptions près trop empétrées encore dans le maniérisme baroque ou le badinage salonnard, et les machinistes constamment sous tension, toute la fameuse tribu, à fleur de nerf, toujours sur le qui-vive, au meilleur d'elle-même.

Sans doute, ce superbe travail nous change-t-il trop des productions à la mode, vaines et creuses, qui falsifient jusqu'aux auteurs les plus classiques pour mieux fuir la réalité, pour que son accès soit d'un abord facile mais il n'y a, en fait, qu'à se laisser emporter par la truculence éberluée de la vieille sorcière (Christian Hecq, époustouflant) ou par la haute stature, et pourtant si gauche, d'Aurélien Recoing qui endosse à merveille la panoplie de Sigfrid pour entrer de plain-pied dans ce monde mystérieux qui ressemble tant au nôtre. « Rien n'a jamais eu lieu en réalité. Il y eut un rêve. Le rêve a transpercé la vie. »

Louis-François CAUDE.

« L'Histoire » (qu'on ne connaîtra jamais), d'Hélène Cixous, mise en scène de Daniel Mesguich.

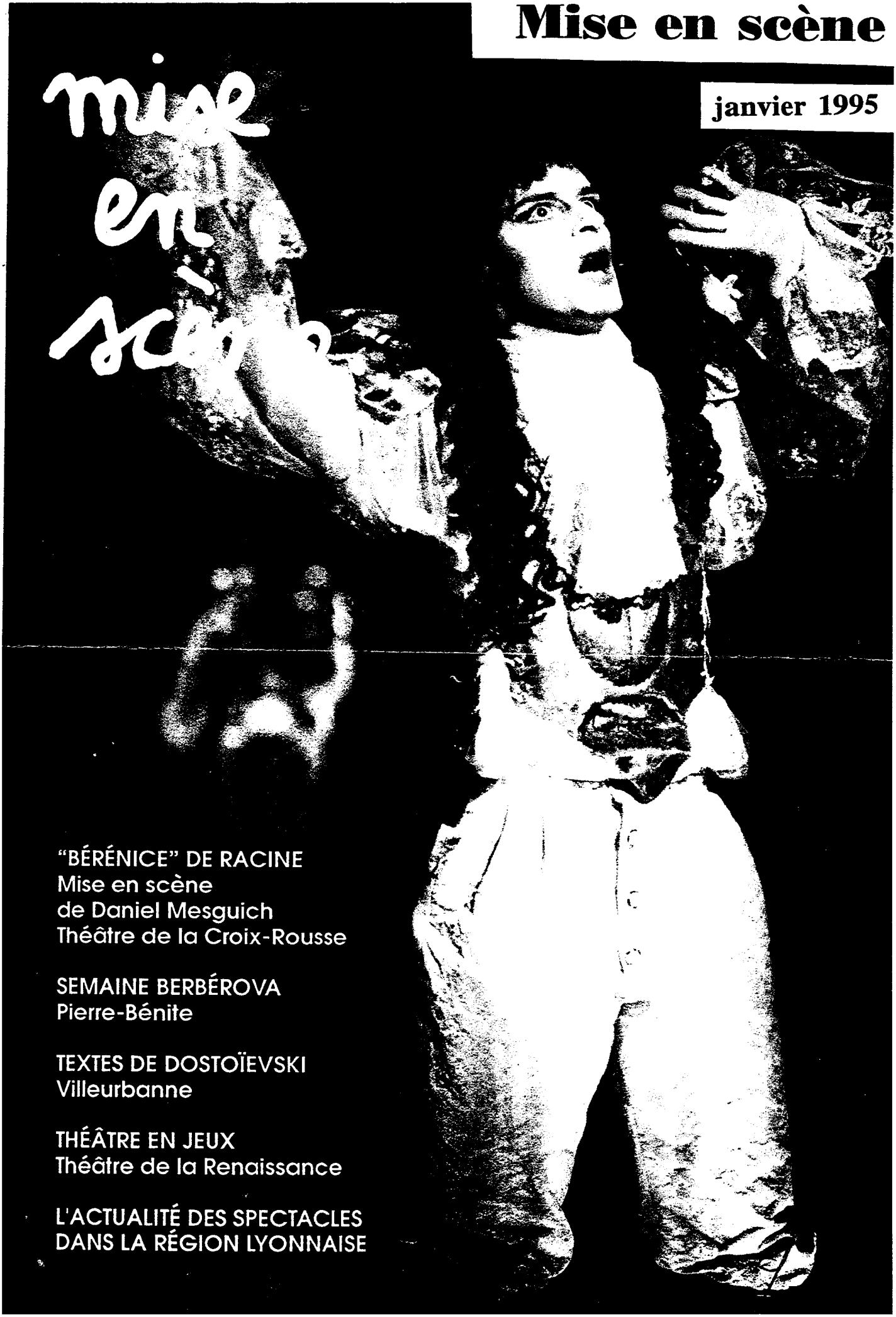
Du 4 au 18 juin, à 20 h (attention : 20 h !). (La Métaphore).

UN BAL MAGIQUE

Mise en scène

janvier 1995

mise en scène



"BÉRÉNICE" DE RACINE
Mise en scène
de Daniel Mesguich
Théâtre de la Croix-Rousse

SEMAINE BERBÉROVA
Pierre-Bénite

TEXTES DE DOSTOÏEVSKI
Villeurbanne

THÉÂTRE EN JEUX
Théâtre de la Renaissance

L'ACTUALITÉ DES SPECTACLES
DANS LA RÉGION LYONNAISE

LA GAZETTE
Nord - Pas de Calais

La lettre et le néant

2 décembre 1994

par Patrick BEAUMONT

Alors que les pièces de Corneille sont à l'honneur à travers l'Hexagone, Daniel Mesguich opte pour la plus épurée des pièces du théâtre de Racine, "Bérénice". Un spectacle prodigieux d'intelligence où, débarrassé de ses encombrants artifices (décor, effets spéciaux), l'art du metteur en scène fait rougeoyer le vers racinien jusqu'à l'incandescence. Une mise en scène qui laissera des traces dans la mémoire poreuse du spectateur.

Quand, au milieu du quatrième acte, Bérénice aperçoit enfin l'empereur fuyant et lui déclare abruptement : "Hé bien, il est donc vrai que Titus m'abandonne ?/ Il faut nous séparer ; et c'est lui qui l'ordonne", Titus demeure interdit une longue minute, peut-être plus, et écoute dans les yeux de la reine le désespoir de son silence. Un magnifique et poignant silence théâtral où Titus devine le néant aux portes de son reniement pour cette femme aimante et aimée.

Les silences du palais

Déjà, aux prémices de la tragédie, Antiochus (Hervé Furic) croit pouvoir rompre le voile du silence qui recouvre son amour pour Bérénice

Sandy Boizard et Sarah Mesguich dans "Bérénice". (Photo Daniel Rapaich).

Le même vide absolu qui cerne, étouffe et détruit l'insoluble trio de *Bérénice*. Une mort lente mais inexorable comme ces coups d'horloge qui ouvrent la pièce et sonnent déjà le glas

des personnages qui, cherchant leur place sur l'échiquier de la passion, ne découvriront que l'abîme qui s'ouvre sous leurs pieds.

(Sandy Boizard) mais ignore encore que le piège du temps se refermera une nouvelle fois ("Bérénice autrefois m'ôta toute espérance ;/Elle m'imposa même un éternel silence")

LA GAZETTE
Nord - Pas de Calais

2 décembre 1994

et le fauteuil vide auquel il s'adresse n'est que le signe encombrant d'une irréversible absence. Plongé dans les ténèbres de l'amour ("Et que peut craindre, hélas ! un amant sans espoir/Qui peut bien se résoudre à ne la jamais voir ?"), Antiochus croit voir la lumière lorsque survient Bérénice mais le destin, déjà écrit donc joué d'avance, leur dicte les pas. En équilibre précaire sur la diagonale du temps, Antiochus et Bérénice ne peuvent que marcher à nouveau sur les traces d'un passé qui respire toujours ("Vous sûtes m'imposer l'exil et le silence") avant de disparaître ("Je me suis tu cinq ans,/Madame, et vais encor me taire plus longtemps"). Comme ce ciel étoilé, superbe rideau de chacun des cinq actes, où les astres brillent encore avant de sombrer dans le trou noir de l'oubli.

Cependant, avant que l'univers ne s'éclipse, il convient pour Titus (Laurent Natrella) de le conquérir. Mais, encore hésitant, partagé entre la splendeur des oripeaux de l'empereur et la magnificence du costume d'amoureux, Titus reste prostré, le verre à la main, à mi-chemin entre le globe terrestre et le fauteuil, à égale distance du trône et de l'alcôve. Alors Paulin (Didier Kersten), dont la main caressera le globe alors que son maître effleure la joue de Bérénice, sera celui qui tranchera le noeud du récit. Paulin, en charge de la lettre de l'histoire (il tient sous le bras le manuscrit (?) de la pièce), et qui oblige Titus à signer son propre arrêt de mort en renonçant à Bérénice. Le choix des armes arrêté, "Il faut la voir, Paulin, et rompre le silence".

Cependant, l'aveu paralyse et Titus tourne le dos à l'objet lumineux de sa propre terreur. Il balbutie quelques pauvres excuses ("Rome... l'Empire") et s'enfuit, épouvanté par un précipice vertigineux ("Sortons Paulin : je ne lui puis rien dire"). A présent, le temps est compté et le sablier monumental égrenne l'inéluctable. Et puisque trop de silence engendre l'inavouable, Titus confie à

→

→

Antiochus le soin de prononcer à Bérénice les voeux de son renoncement ("Et je veux seulement emprunter votre voix").

La tragédie du dén(o)uement

Il s'agit alors pour Titus d'inverser le cours de l'histoire, du moins le croit-il puisque tout est écrit, et de renvoyer au néant ("l'Orient désert" pour un empereur romain) le verbe qui s'est fait chair, Bérénice pour cet amoureux ("Allez, expliquez-lui mon trouble et mon silence)/ Surtout qu'elle me laisse éviter sa présence"). Antiochus peut donc vider le sablier de sa fidélité à l'empereur et le remplir de son sentiment à la reine. Mais celle-ci, littéralement, n'en croit pas ses oreilles et chasse Antiochus dans les oubliettes de sa mémoire, l'assignant à son exil originel ("Non, je ne vous crois point. Mais, quoiqu'il en puisse être,/ Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître").

Ainsi le masque de Titus est tombé, il peut abandonner sa perruque d'apparat et prononcer sa propre condamnation à la reine ("Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner"). Il jette ses dernières forces dans une bataille perdue d'avance et, de guerre lasse, n'aura la force de s'arracher du néant comme le lui intime Antiochus ("Dites un mot"). Désormais, l'ordre du monde est renversé (le trône, le globe et le sablier sont sens dessus dessous), l'identité est menacée ("Moi-même à tous moments je me souviens à peine / Si je suis empereur ou Romain"), et le temps est abrogé ("Adieu, Seigneur, régnez : je ne vous verrai plus").

1. Représentations jusqu'au 17 décembre 1994 puis du 7 au 14 janvier 1995 à (La Métaphore), Grand'Place à Lille. Renseignements et réservations au 20 40 10 20. Une rencontre avec le metteur en scène et les comédiens aura lieu le mercredi 11 janvier 1995 après la représentation. Le spectacle sera également présenté à Maubeuge les 31 mars et 1er avril 1995 à 20 h. Tél. 27 65 65 40.

Canal Sambre

89.8 FM. AULNOYE-AY.

102.8 FM. MAUBEUGE

94 FM. FOURMIES

"LA GRANDE FANFARE DE LILLE"
Le Samedi à 8 heures
Jacques COULARDEAU

LA DESCENTE AU POUVOIR

Ainsi donc le voulait notre sort esseulé.

Nous avions perdu Racine dans quelque matinée classique et nous l'avons retrouvé chez Mesguich à La Métaphore.

Un Racine dépouillé en diable, un comble pour un janséniste, de toutes fioritures, de tout figurant, de tout ce qui pourrait empêché de bien voir les six personnages du drame sentimental de ce Bérénice que l'on nous sert sur un plat en argent. La scène est vide, ou presque. Il n'y a pas de décor, ou presque. Il n'y a que du noir partout et de la lumière entre les pages noires de ce livre dramaturgique que Mesguich nous lit avec la force d'un texte sacré.

Mais le génie de Mesguich est de choisir l'archéologie du verbe racinien. Il cherche et retrouve la métrique classique dans toute sa pureté, ou presque. Et, une fois les notes retrouvées, il joue avec en ajoutant des intonations de voix, des expressions de visage et de souffle, des manipulations vocaliques versant aux vocalises comme les sanglots longs de quelque violon qui nous seraient le plaisir du tympan dans le spectacle donné d'une conversation à la fois intime et si bien réglée que l'on se croirait dans quelque rite funéraire d'une religion mystique ancienne. Mesguich rend ainsi à la langue classique artificielle et mondaine d'une cour surannée avant même d'avoir été, sa musique, sa force, sa vitalité. C'est un temple, c'est une cathédrale, c'est une mosquée antique tout à la gloire de la Judée et de bien d'autres royaumes orientaux.

Mais une fois ce plaisir des oreilles reconnu et loué, que reste-t-il à cette pièce que certains veulent tragique? Rien, ou si peu. Sachez-le, mesdames, les hommes d'état n'ont pas le droit d'aimer. Et tout le drame de Bérénice, d'Antiochus et de Titus, c'est de s'entêter à aimer ce que l'état met à sa tête ou bien rejette. Ca en devient pathétique, mais jamais vraiment tragique. Comment plaindre ces pauvres rois, ces pauvres reines dans leur dilemme glacé: le pouvoir ou l'amour. Qu'une telle aliénation me laisse indifférent, surtout que ces hommes d'état peuvent toujours se payer une passion en secret et dans la marge de leur fonction.

Mesguich essaie, grâce à des jeux de lumière et à une bande son sortie de quelque film d'horreur de donner à voir et à entendre les frayeurs profondes de ces personnages qui, nous dit-on, souffrent au fond de leur âme. Mais aucun ne meurt, rassurez-vous.

Jacques COULARDEAU

Nord Eclair

29 novembre 1994

Bérénice : la défense Mesguich

ON imagine aisément Daniel Mesguich, le metteur en scène de (la Métaphore), derrière un échiquier face à la splendeur du texte de Jean Racine. Face à lui, bataillant avec le déferlement des alexandrins car, indéniablement, Daniel Mesguich ne se laisse pas faire et propose une interprétation très personnelle, on s'y attendait, de ce grand classique.

"Dans cette pièce, il ne se passe pas grand-chose", explique avec un sourire Daniel Mesguich. **"Une reine amoureuse entre chez un empereur indécis et lui démande si elle est aimée de lui. Il lui répond : Non, merci, vraiment, sans façon. Alors elle rentre chez elle"**. Tel est le résumé désinvolte proposé par le metteur en scène qui ajoute : **"Elle ne meurt pas"**. Mais, bien entendu, derrière cet apparent calme plat, c'est bien d'une tempête sentimentale qu'il s'agit.

Si, pour Lady Diana et le Prince Charles, leur séparation met en danger la monarchie anglaise, en revanche, pour Bérénice, reine d'une Palestine plus ou moins soumise, et Titus, empereur romain, ce serait plutôt leurs épousailles qui ébranleraient l'Empire. Il sera beaucoup pardonné aux empereurs romains, sauf un mariage officiel avec un "sang étranger". Cléopâtre en sait quelque chose.

Sur le sombre damier de la scène, un jeu d'échecs où toutes les cases seraient des miroirs noirs, une partie cruciale se joue entre six personnages. D'abord, Titus et Paulin, le confident de l'empereur. Un roitelet, amoureux transi de Bérénice et flanqué aussi d'un fidèle, perturbe le jeu et court le long des diagonales tendues entre Bérénice et Titus. La reine Bérénice n'agit, elle non plus, jamais sans Phénice, sa confidente et son double.

Echec et mat

Comme souvent chez Daniel Mesguich, ces doubles, ces miroirs, ces personnages qui se contemplent dans l'abîme de leur alter-ego compliquent l'intrigue, délient l'entrelac des possibles et tracent des perspectives insoupçonnées. Laurent Natrella, impressionant Titus, aime-t-il Phénice, délicate Sarah Mesguich, à travers Bérénice campée par Sandy Boizard ? Ou l'inverse, ou les deux, ou personne...

Aux échecs, on évoquerait ce passe-passe déroutant qui, en plaçant une des tours auprès de son roi, permet à celui-ci de passer de l'autre côté de la tour d'un seul mouvement, au mépris des règles apparents de circulation sur les soixante-quatre cas. Mesguich roque à plaisir avec ces personnages tout au long de l'intrigue.

Bien sûr, au final, l'amour est mat. Titus s'en va vers la gloire avec Paulin sur les talons, Bérénice et Phénice prennent la bateau et ne tombent même pas à l'eau. Libre au spectateur d'imaginer qu'entre ces quatre personnages des relations bien plus complexes survivront aux habitudes qui, comme chacun sait, creusent le tombeau des amours. Daniel Mesguich, dans l'ombre, peut sourire encore : la partie est gagnée, les applaudissents fusent, échec et mat. N'oublions pas que le roi, cerné et immobile, n'est pas mort. Simplement, un instant, le temps a suspendu sa course et, visité par Mesguich, un grand texte respire encore.

Didier SPECQ

Bérénice : au théâtre Salengro, grande salle à 20 h 30, du 25 novembre au 17 décembre 94 et du 7 janvier au 14 janvier 95. Réservations : 20.40.10.20.

Bien sûr, au final, l'amour est mat (Photo Bruno FAVA).

Révolution

15 décembre 199

Eternelles tragédies

Daniel Mesguich est, très résolument, un metteur en scène de pièces de langue française. Jeune encore, 43 ans, il a 39 mises en scène à son actif, dont huit opéras, le *Ring* wagnérien comptant pour quatre. Or, sur ses 31 mises en scène de pièces ressortissant au genre dramatique, à part quelques Shakespeare, un Tchekhov, un Calderon un Djuna Barnes, commande de Vitez, rien que des auteurs français. C'est dire l'importance qu'il attache à l'écriture et son souci qu'elle lui parvienne sans le soupçon même de possible altération ou gauchissement. Directeur d'un théâtre qu'il a baptisé (la Métaphore) et metteur en scène qui théorise avec intelligence et brio, il dit que les textes qui métaphorisent au mieux le pouvoir du théâtre sont *« saturés de style, pétris et empêtrés de langue plus que de récits »*, et c'est *« le corps écrit du texte »* qui est à mettre en scène. On comprend alors qu'il en vienne à *Bérénice*.

Bérénice n'est pas des plus jouées pour n'avoir pas grand chose à raconter, et étirer sur cinq actes la seule action qui s'y puisse accomplir, la rupture d'un lien amoureux. Et on ne doute guère que le devoir, version désacralisée de l'honneur, l'emportera. En Titus, l'empereur contraindra l'amant. A Bérénice s'imposera le sacrifice, qui est en fait acceptation de l'inévitable. Quant à Antiochus, il n'a jamais cru vraiment qu'il pourrait se faire aimer d'elle. Pas de péripéties, pas de crainte d'un acte violent. Il s'agit d'un grand amour, pas de passion. Personne ne tuera personne. On ne voit pas Bérénice se plonger un poignard dans le sein, comme une Hermione. Elle ne peut que dépérir de regret et d'ennui, de retour dans son « Orient désert », mais la mort par mélancolie n'aura lieu ni sur scène ni dans la coulisse. Titus, pour sa part, ne parle de mourir que mollement, et s'il sacrifie Bérénice au Sénat, c'est bien pour assumer les devoirs d'empereur. L'intérêt de Bérénice est ailleurs, dans *« le spectacle d'une écriture implacable, dans les replis d'un vers qui empêche et contraint les personnages »*, aussi Mesguich porte-t-il une attention scrupuleuse à l'alexandrin, pour s'en délecter. *Bérénice* recèle quelques-uns des plus beaux vers de Racine, et même de la langue française : *« Dans l'Orient désert quel devint mon ennui/ ... Que le jour recommence et que le jour finisse/ Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice, / Sans que de tout le jour je puisse voir Titus »*.

Mesguich s'illusionne s'il pense que ses spectateurs le suivent et se prennent, même dans ces vers, plutôt à leur harmonie qu'au sens qu'ils véhiculent. La tragédie racinienne, celle-ci, toute décantée, sobre en péripéties et de haute tenue, répond finalement à la définition simpliste connue : c'est une reine qui a des malheurs. Il est une autre définition : la tragédie, une conversation sous un lustre. Mais celle-là n'est plus valable. C'en est fini de l'oratorio, on introduit de l'action, du mouvement, dans un décor qui est autre chose qu'*« un palais à volonté »*. On situe. Mesguich a choisi, et le choix est bon, le Grand Siècle, celui de l'écriture de la pièce. C'est le salon d'un château louis-quatorzien sans excessif apparat, disons Marly. Les costumes, d'un très beau 17e siècle, auraient pu figurer auprès de ceux, fabuleux, que la Comédie-Française vient d'exposer, avec mention, pour le dernier dont se revêt Titus « porté par Laurent Natrella en Louis XIV dans le rôle de Titus ». Peu d'accessoires, mais choisis, deux fauteuils, un superbe très grand sablier qu'on retourne souvent, parfois avec violence, un sol de laque noire comme Mesguich les aime depuis ses premières mises en scène de Racine, *Andromaque*, *Britannicus* en 1975, inconditionnel du miroir, de tout ce qui procure reflet de soi et *« métaphorise »* le doublement du personnage. Autrefois, il faisait jouer carrément les rôles de protagonistes par deux comédiens. Le double, il ne le crée plus, il le trouve dans l'œuvre même, *« le corps écrit du texte »* ; ce sont les confidents, Paulin pour Titus, Phénice pour Bérénice, Arsace pour Antiochus. Ils sont, à peu de chose près, vêtus comme leurs maîtres, et même il arrive qu'ils se ressemblent tant, Laurent Natrella-Titus et Didier Kersten-Paulin, que lorsque l'un entre seul en scène on hésite. Ce jeu des doubles est poussé au point que Titus peut adresser à Phénice-Sarah Mesguich les paroles destinées à Bérénice-Sandy Boizard, qui écoute pendant ce temps Paulin l'assurer de l'amour de Titus. Entre Antiochus-Hervé Furic et Arsace-Benoît Guibert, il y a aussi transfert de rôles. Mais quand on est au comble de la douleur, c'est plutôt le confident qui s'écroule sur le sol pour le compte du maître qui aimerait oser le faire. Un peu d'incongru dont on se passerait à la fin : Phénice d'abord, puis Bérénice elle-même, traversant et retraversant la scène, une valise de carton-pâte à la main. Moderniser ? Suggérer des juives fuyant la persécution raciste ? Ce serait abuser du texte et contresens.

Raymonde Temkine

Racine
Bérénice
Mise en scène de Daniel Mesguich à (la Métaphore), Lille (20.40.10.20), jusqu'au 17 décembre et du 7 au 14 janvier ; puis en tournée en France jusqu'au 12 avril 1995.

Le Télégramme
BREST

le 23 mars 1995

Daniel Mesguich, « Bérénice » et « Ann Boleyn »

« Le théâtre, c'est le vide »

Brest

La première représentation de « Bérénice » a été donnée, hier soir, au Quartz, sur une mise en scène de Daniel Mesguich, directeur du théâtre national de Lille-Tourcoing-région Nord Pas de Calais, plus connu sous le nom de La Métaphore.

Daniel Mesguich, « point de repère dans le théâtre français », selon Jacques Blanc, directeur du Quartz, a expliqué hier ce qui différencie Corneille de Racine. « Corneille écrit ses alexandrins après avoir pensé en prose. Les vers de Racine viennent avant la prose. Corneille pose un alexandrin solide et il en met un autre par-dessus et ainsi de suite jusqu'à bâtir une cathédrale. Quand Racine dit un alexandrin, il tombe en poudre. Tous ses alexandrins sont déconnectés les uns des autres ».

Daniel Mesguich et Jacques Blanc.

La puce à l'oreille

Pour Daniel Mesguich, si les vers de Racine sont vides, comme on a pu le dire, « la grande qualité du théâtre c'est le vide ». « Quand Shakespeare écrit Être ou ne pas être, telle est la question, c'est complètement vide. Mais cela le devient moins quand Heidegger écrit plusieurs tomes là-dessus. Levinas, un autre philosophe, dit : il ne faut jamais se demander ce qu'un texte veut dire - et cela pulvérise nos croyances scolaires -, mais il faut se demander ce qu'un texte peut dire ».

Pourquoi avoir monté « Bérénice » ? « Comme dans toutes les grandes pièces, répond le metteur en scène, Racine nous met la puce à l'oreille, il nous transforme en Sherlok Holmes, pour nous faire découvrir le pot aux roses. Finalement, la puce à l'oreille et le pot aux roses, ce sont les deux mamelles du théâtre de Racine ».

Coup de génie

Daniel Mesguich ajoute, à ce propos, que l'intérêt du tragédie ne réside pas dans l'intrigue et dans la fin qui doit se terminer par la mort. « Dans Racine, la tragédie c'est l'irrémédiable, le destin ».

Avec « Ann Boleyn » qu'il a mis également en scène, le directeur de La Métaphore, également enseignant au conservatoire de Paris, passe à un autre sujet, mais dont le thème est pour lui le même. Cette pièce a été écrite par Clarisse Nicoïdski. « Avec Ann Boleyn, elle a fait un coup de génie », dit Mesguich. « Elle a écrit deux monologues, celui de Ann Boleyn, qui attend la mort dans sa cellule, et celui de Henri VIII. Son coup de génie a été de croiser ses deux monologues qui apparaissent comme des dialogues ».

● *« Bérénice » : jeudi 23, vendredi, samedi, à 20 h 30, au Grand théâtre. « Ann Boleyn » : vendredi et samedi à 18 h, au Petit théâtre.*

Le Télégramme
BREST

MERCREDI 29 MARS 1995

« Bérénice » vue par un lecteur : « Défauts et excès m'ont horripilé »

Avec humour et une érudition manifeste, M. Le Coz nous apporte son point de vue sur « Bérénice », dont un compte rendu est paru dans nos colonnes le 24 mars :

« Je suis de ces ignares et ignobles « zappeurs » qui ont quitté la salle (discrètement !) avant la fin du spectacle. Je pense que votre compte rendu et votre ironie méritent un droit de réponse que je vous demande. Sachez d'abord que je ne vais pas au théâtre pour y chercher les émotions du « thriller » et que je ne suis pas non plus possédé par la maladie télévisuelle. Quant à Racine... Etudiant en lettres classiques jadis et professeur naguère, je ne prétends certes pas le connaître à fond, mais assez cependant pour goûter comme il convient cette « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». J'ajoute qu'en allant au Quartz ce mercredi 22 mars j'espérais bien autre chose qu'une mise en scène vieillotte dans le style « Comédie française des années cinquante »...

Et notre lecteur d'ajouter :

« Sur ce plan-là, je n'ai pas été déçu. Les costumes « grand siècle » peuvent surprendre mais ils étaient fort beaux, de même que ce sablier et ce globe avec lesquels on joue. J'irai même jusqu'à reconnaître les beautés plastiques de cette mise en scène « chorégraphique » où les miroirs jouaient, dit-on, un rôle essentiel, à condition sans doute d'être placé plus haut que le rang « DD » qui était le mien... Cela dit, si je suis sorti entre l'acte III et l'acte IV, c'est qu'un certain nombre de défauts et d'excès m'ont horripilé. J'admets volontiers qu'il faut rendre à l'alexandrin cette pureté originelle que les cohortes professorales ont trahie, mais fallait-il pour autant les mâchonner, les crier, les hurler presque, à certains moments ? Fallait-il aussi les prolonger par des rires — ou des ricanements — pour faire comprendre aux spectateurs des nuances de sentiment qui par hasard lui auraient échappé ? Fallait-il encore (mais ceci est un véritable tic de la mise en scène actuelle) que les acteurs s'effondrent aussi souvent et articulent ces fameux alexandrins à genoux, accroupis, ou carrément couchés sur la scène ?... Expliquez-moi donc pourquoi il fallait accumuler tous ces effets baroques dans la tragédie la plus classique qui soit. Cela heurte le bon sens, mais peut aussi passer pour du mépris à l'égard d'un spectateur parfaitement capable de comprendre et d'aimer Racine dans sa légendaire simplicité. La musique des vers, l'émotion qu'ils distillent quand on se contente de les dire sans « effet », joueront d'autant mieux leur rôle qu'on ne cherchera pas à combler le « vide » racinien par n'importe quoi. Et puis... Et puis pardonnez ce grain de méchanceté, mais j'ai aussi très mal supporté l'élocution zozotante de cette Bérénice. Un défaut de ce genre, qui ne peut pas ne pas faire sourire toujours un peu, est tout de même un handicap pour jouer du Racine, non ?...

« Je vais arrêter là cette lettre sans doute un peu longue, mais en vous posant une dernière question. Voilà trois ans (je crois) Le Quartz a présenté un « Britannicus » qui n'avait pas que des qualités. Et pourtant, cette fois-là, personne n'a quitté la salle avant la fin. Etait-ce seulement parce que, dans cette pièce il y a « de l'action » et « des morts à pleurer ?... »

La Tribune

26 janvier 1995

COMÉDIE DE SAINT-ETIENNE

« Bérénice » : une froide sensibilité

Entre rigueur et esthétisme, la mise en scène de Daniel Mesguich a péché par trop d'artifices

« Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien », répondait Jean Racine à ses détracteurs lors de la représentation de Bérénice en 1670. Il est vrai que toute la question est de savoir si Titus aimera assez Bérénice pour l'épouser, la situation historique ne servant que de faire-valoir à l'expression des sentiments.

Rappelons que l'Empereur, amoureux de la Reine de Palestine (elle-même adorée par Antiochus), est contré dans ses projets de mariage par le Sénat. C'est dans cet esprit de dépouillement et de suggestion pathétique que le metteur en scène, Daniel Mesguich, assisté par Vérène Corcos, a conçu « sa Bérénice », présentée à la Comédie de Saint-Etienne.

Optant résolument pour la rigueur et la beauté esthétique, Mesguich, avec un formidable esprit d'artiste, a travaillé d'abord les éclairages et c'est l'indéniable réussite de la pièce.

Réalisés par Patrick Meeus, ils tissent dans l'espace un quadrillage subtil qui démultiplie et transcende l'élégance du discours, véritable creuset aérien où se couplent et se fondent les passions exacerbées.

Les déplacements des personnages obéissent également aux lois picturales, le long de diagonales qui rendent sensibles les désarrois de chacun.

Quant aux costumes, créés par Dominique Louis, ils sont tout simplement magnifiques, ajoutant encore à la beauté de l'ensemble, sans parler des cieux étoilés qui semblaient gainer l'ovale de la scène !

Trop d'artifices ?

Deux sièges qui se regardent, un sablier, un planisphère : tels sont les accessoires d'un décor qui ne sert que de rivage aux voyages intérieurs, à la fois générés et empêchés par le langage.

C'est ainsi que Mesguich a vu « Bérénice ». Ils s'en explique : *« Le sujet de Bérénice n'est ni un personnage ni une situation, c'est le vers... Une incessante faillite du vouloir-dire, une éternelle victoire de la loi sur la parole. La solution de la tragédie ne serait pas que Titus épouse Bérénice, mais que tous parviennent enfin à parler en prose. A parler »*.

Dans une atmosphère d'ensemble délibérément XVII^e^, les comédiens se sont donc attachés aux mots. C'est peut-être là que le bât blessa.

Non que les acteurs aient trahi leur texte (ils furent, loin de là, excellents), mais le mélange trop caricatural des tons et l'absence de fluidité générale donnèrent l'impression de surcharges artificielles.

De même, pourquoi avoir fait des personnages des pantins disloqués au gré d'une musique acoustique trop lourdement symbolique ?

Comme s'il fallait, par des effets extérieurs, matérialiser des sentiments pas suffisamment clair ! Cela tourna parfois au grotesque, de la même manière qu'étaient rendues visibles les hésitations des personnages, leurs personnalités complexes, par l'usage systématique du « double » chargé de libérer les émotions.

Quant à Bérénice, interprétée par Sandy Boizard, elle tenait de la grisette, avec un « naturel » qui n'aurait certes, pas déplu à l'auteur, mais qui contrastait avec la suggestion poétique.

Encore que... Si l'on en croit Voltaire, *« la pièce n'est pas une tragédie, c'est, si l'on veut, une très belle page de Sapho et non de Sophocle »*.

Alors, qu'en dire de plus ? Il reste dans les yeux, des tableaux composés avec une habileté d'orfèvre, mais la passion qui devait être l'essence même de l'œuvre n'excita guère nos sens.

Gillette DUROURE

théâtre

Etrange Bérénice

Mesguich désensibilise Racine pour le politiser.

Daniel Mesguich et Jean Racine sont-ils faits pour s'entendre ? Après *Andromaque*, il met en scène *Bérénice* avec, dans ses déclarations, une très habile absence de parti pris : « *Chaque vers est une île,* dit-il... *Les vers de Racine s'éteignent de devoir être confondus. A force d'autonomie, ils dessinent la mémoire complexe d'un rythme, le tissu d'une matière toute faite de mots sous laquelle croule et par laquelle existe l'histoire de ceux qui parlent* ».

A vrai dire, le spectacle ne paraît pas refléter cette préoccupation littéraire et souterraine du vers. Avant tout, il s'inscrit dans le système Mesguich, où tout est reflet à travers les symboles du monde et du temps. Un globe terrestre et un sablier sont à peu près les seuls éléments d'un décor vide que surplombent des néons bleus — qui s'allument en éclairs quand un drame explose dans la tête des protagonistes. Quant aux reflets, aux jeux de miroir, ils ne sont pas exprimés ici par le doublement des personnages, comme au temps où Mesguich plaçait deux ou trois Hamlet sur la scène, mais par la mise en évidence que chaque personnage a son double : la confidente de Bérénice est habillée à l'identique de la reine, le confident de Titus exactement comme celui-ci, etc. Et ces doubles se déplacent en diagonale comme s'ils étaient dans un cadran, chacun à une extrémité d'une aiguille, reliés dans un mouvement d'horlogerie.

Oui, c'est le système Mesguich, réglé depuis des années, où chaque mise en scène tend à composer le nouvel acte d'un opéra personnel. Cependant, à son habituel goût du théâtre parlant du théâtre, le metteur en scène a ajouté cette fois un regard historique auquel il ne nous avait pas habitués. Il fait jouer *Bérénice* dans des costumes du XVII[e] siècle, comme on le faisait à la création, de telle sorte que tous ces conflits deviennent ceux de notre temps. On n'est plus sous l'empire romain, mais dans ce monde d'âpreté où les aristocrates aux habits bleu roi annoncent les potentats d'aujourd'hui.

Cette distorsion est accentuée par l'interprétation qui est demandée à l'actrice jouant Bérénice. Au lieu d'être cette splendide reine qui nous arrache des larmes (comme le furent Ludmila Mikaël ou Nathalie Nell), Sandy Boizard est une femme plus quotidienne, moins soucieuse de beauté, se débattant parmi des événements qui la dépassent. Si elle joue avec sûreté du registre de l'émotion dans le quatrième acte, elle n'attendrit pas le reste du temps, sinon à la manière d'une victime prise moins dans un conflit politique que dans une mécanique aveugle. Nous avons plus de pitié que d'amour pour la reine de Judée.

D'ailleurs tout est âprement dit, sèchement joué dans cette étrange *Bérénice*, où il y a beaucoup de fureur et peu de sentiment. On regrette les reines envoûtantes de ses souvenirs mais l'on apprécie l'exercice de gauchissement.

Gilles Costaz

***Bérénice**, la Métaphore, Lille, jusqu'au 17 décembre, puis du 7 au 14 janvier. Tournée jusqu'au 12 avril.*

Deze Maan Frankrijk

Décembre 1994

TRADUCTION

Bérénice de Racine

jusqu'au 17 décembre 94
et du 7 au 14 janvier 95
Théâtre National de Lille
(La Métaphore)
surtitré en néerlandais
informations : 033/20-54-52-30

Les amateurs de langue française seront ravis de l'initiative originale mise en place par le Théâtre National de Lille, (La Métaphore).
Ce théâtre, situé sur la Grand'Place, présente jusqu'au 17 décembre (puis du 7 au 14 janvier) un grand classique de la littérature française : *Bérénice* de Jean Racine.
A cette occasion, les représentations seront surtitrées en néerlandais les vendredis et les dimanches.
Ce fait mérite d'être souligné dasn la mesure où il nous permet de jouir pleinement de la beauté et de la poésie de la langue française sans que, pour autant, nous perdions le fil du drame propre à la tragédie de Racine.
Car il est vrai que trop souvent, les traductions altèrent le charme de l'oeuvre originale. Comment traduire, par exemple, le vers suivant : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? »sans perdre le jeu subtil des sons ? Ou bien, à l'inverse, comment réécrire un vers avec la même sonorité que celle désirée par l'auteur ?
Pour quiconque désire améliorer sa connaissance de la langue, il n'existe pas - nous semble-t-il - de meilleur moyen que de l'écouter et d'essayer de la comprendre grâce aux surtitres.
Il est très dommage qu'il y ait, de nos jours, de moins en moins de versions originales soutitrées à l'écran

Bérénice : une véritable tragédie

En 1670, Racine écrit dans la préface de *Bérénice* : « tout ce qui dans mon sujet me plut, c'est que le trouvai extrèmement simple ».
En écrivant ces mots, il repond aux règles de conduite définies par Horace : « tout ce que vous faites, faites-le de façon simple et voyez simple en même temps ».
Bérénice est simple. Une reine amoureuse arrive chez un empereur indécis et lui demande s'il l'aime. Il lui répond sans détour : « non, merci ! » A la suite de quoi, elle rentre chez elle. Elle ne meurt pas.
L 'oeuvre de Racine obéit ainsi aux trois règles des grandes tragédies : unité de lieu, de temps et d'action. Le lieu, c'est la Rome antique. Le temps est celui de la rencontre. Le sujet, propre à l'action, c'est le rejet d'une demande en mariage.
(La Métaphore) nous offre la possibilité de (re)découvrir un chef-d'oeuvre, sinon une des plus grandes tragédies, sous tous ses aspects.

LA VOIX DU NORD
L'ETUDIANT

MERCREDI 23 NOVEMBRE 1994

Théâtre

Bérénice se dévoile en public

A partir du 25 novembre, la Métaphore présente la nouvelle mise en scène de Daniel Mesguich, «Bérénice» de Racine. Le montage de cette pièce a été l'occasion pour la Métaphore de se lancer dans l'expérience des répétitions publiques.

Pendant six semaines, pas moins de 2 500 personnes ont assisté aux répétitions de «Bérénice». Parmi eux, environ 500 étudiants venus d'un certain nombre d'écoles de la Métropole lilloise (écoles d'ingénieur, école de commerce...). «*Nous avons eu peu d'étudiants d'université*», explique Pierre-Yves Lenoir, chargé des relations publiques. «*Il faut dire qu'il est plus difficile de les mobiliser que les étudiants des grandes écoles. Mais c'est quand même étrange que les étudiants de lettres n'aient pas été plus nombreux.*»

Ph. NM

Daniel Mesguich discutant avec des étudiants.

Avec chaque école, un projet particulier a été monté autour de ces répétions. Pour les soixante-cinq étudiants de 1ère année de l'Ecole supérieure de Journalisme (ESJ), ce projet a même été intégré dans leur cursus. «*Avant cette expérience, je ne connaissais que très peu le théâtre*», explique Guillaume, 23 ans. «*J'ai eu quelques expériences de spectacles vraiment ennuyeux. Cette répétition m'a fait comprendre beaucoup de choses. Cela m'a d'abord touché émotionnellement. On est successivement emballé, tendu, voire angoissé en voyant les comédiens travailler aussi dur. Ce qui est étonnant aussi, c'est de voir la relation très particulière qu'il y a entre le metteur en scène et ses comédiens. En tout cas, cela m"incite à retouner voir d'autres répétitions et surtout des pièces de théâtre.*» Claude, 21 ans, a apprécié le travail sur le texte. «*J'ai été sidéré de voir comment, avec de simples mots, on arrivait à créer de la vie, à donner vraiment une âme à la pièce*», explique-t-elle. L'expérience semble vraiment positive pour la Métaphore qui devrait donc la reproduire dès la saison prochaine. **NM**

«Bérénice», du 25/11 au 17/12 à 20h30 à la Métaphore, tél. : 20.40.10.20. Prix : 130 F, 90 F le mercredi, 50 F le mercredi et le jeudi pour les moins de 26 ans.

CROIX MAGAZINE NORD/PAS DE CALAIS

31 mai 1996

Hamlet ou le grand miroir

Un public très partagé applaudit ou regimbe à la dernière mise en scène de Daniel Mesguich. Hamlet ou les fragments d'une grande pièce inconnue...

Quatre heures trente de spectacle. Quatre heures trente d'une démonstration brillantissime de celui qui, par deux fois déjà, s'est frotté à ce vertigineux *Hamlet* dont il aime à répéter qu'il a mis en scène, depuis lors, la plupart de ses spectacles.

1977. 1986. 1996 : tous les dix ans, Daniel Mesguich revient avec la régularité d'un métronome à cette *«matrice de tout le théâtre mondial»*. Où l'on retrouve le metteur en scène tel qu'en lui-même, c'est-à-dire tel qu'on l'aime... ou tel qu'il insupporte. En ce troisième *Hamlet*, en cet *Hamlet* lillois, il donne de lui-même, il synthétise, il rassemble, il densifie tout ce qui était apparu, déjà, épars, dans ses autres spectacles depuis son arrivée dans la capitale des Flandres. Retour au texte fondateur, au creuset de son art. On applaudit. On éreinte. On admire. On crie à la supercherie...

Hamlet, c'est Christophe Maltot (à gauche sur notre photo), un jeune comédien issu du Conservatoire national supérieur de Paris. Si sa fantastique interprétation mérite d'être soulignée, on n'oubliera pas de saluer aussi le beau travail d'Odile Cohen, Sarah Mesguich ou Pascal Decolland.

Gageons qu'avec un tel *Hamlet*, Daniel Mesguich serait bien fâché de s'attirer par trop d'approbation. Ça n'est pas fait pour cela... Comment associera-t-il le chef-d'oeuvre de Shakespeare à cet autre chef-d'oeuvre, le *Dom Juan* de Molière, puisque aussi bien les deux pièces, liées en un projet commun, seront bientôt jouées en alternance dans le même décor et avec la même équipe ? Ceci est avant tout affaire de «problèmes de théâtre», ce que résume d'ailleurs excellemment Xavier Maurel, son assistant : «Il existe, écrit-celui-ci, une grande pièce de théâtre qui court à travers les siècles, et qui nous traverse tous, elle a tantôt pour titre *L'Orestie*, tantôt *Oedipe-Tyran*, *Faust* ou *Le Soulier de satin*. Ou *Hamlet*, ou *Dom Juan*». Nous voilà au noeud des préoccupations de D. Mesguich : le théâtre. Rien que le théâtre. Toujours le théâtre.

Et qu'est-ce au fond que ce troisième *Hamlet*, sinon une longue, une émouvante, et somme tout convaincante déclaration d'amour au théâtre ? Que cette démarche éminemment sincère et belle emprunte des chemins quelquefois contestables, que sa dissertation sur le théâtre et les acteurs s'alourdisse de quelque nombrilisme, qu'il y ait dans son obsession du «théâtre dans le théâtre» passablement de redites, que sa dialectique enfin soit vontontiers pesante et trop démonstrative jusqu'à friser l'explication de texte de douloureuse mémoire scolaire, sans doute. Il n'en reste pas moins l'essentiel, qu'on ne pourra remettre en cause et force la sympathie. Et cet essentiel, c'est l'amour immense d'un homme à quoi il a voué son existence : quelques mètres carrés de scène où se donne, infiniment, l'étrange spectacle du monde...

Jusqu'au 15 juin, grande salle de la Métaphore. Et du 6 au 21 juin, «Dom Juan» de Molière. Res. 20.40.10.20.

Bruno Cortequisse

NORD ECLAIR

29 MAI 96

AU CŒUR DES TÉNÈBRES, DANS LES ENTRELACS DE L'INTRIGUE...

Le metteur en scène Daniel Mesguich scrute et détricote « Hamlet ».

« Hamlet », de William Shakespaere, traverse, depuis l'origine des temps ou presque, les scènes théâtrales. Inexorable et lent comme une caravane. Impossible d'y échapper. Impossible ? Pas tout à fait. Daniel Mesguich s'empare du texte de Shakespeare, ou plus exactement de l'adaptation de Michel Vittoz, et en scrute longuement - 4 heures 30 bien tassées – les tours et les détours. Bien entendu le metteur en scène prétendra le contraire mais, de la trame originale, on ne reconnaît pas grand-chose. L'évidence du texte disparaît derrière le traitement, souvent épatant, toujours décoiffant, de Daniel Mesguich. Ceux qui aiment, comme nous, les trouvailles du metteur en scène – qui frisent parfois le Grand-Guignol – ne seront pas déçus.

PAR ICI LES SORTIES

Un texte, comme un tissu, est susceptible d'être « détricoté ». Un peu comme ces mères de familles qui, lorsque nous étions enfants, récupéraient soigneusement la laine des vieux tricots pour en faire des neufs. Neufs mais avec des couleurs déjà passées.

Les vieilles mailles du texte shakespaerien défilent ainsi devant nous: on entend les vieilles interrogations d'Hamlet (To be or not to be?), on reconnaît Ophélia (campée par Sarah Mesguich), on se souvient de ce « quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark », on sourit devant ce théâtre – d'ailleurs présent dans le texte de Shakespeare – qui surgit au milieu de la scène et permet les jeux de miroirs qu'affectionne le metteur en scène de (la Métaphore), on suit la marche au néant d'Hamlet (Christophe Maltot).

Les fils du texte s'entremêlent même avec des personnages du « Don Juam » de Molière, autre texte, autre vache sacrée du théâtre. Rappelons que cette seconde pièce sera présentée, simultanément, par Daniel Mesguich dans son théâtre de Lille.

Les jeux de miroirs sont donc omniprésents durant la représentation mais le spectateur sait que, un peu plus tard dans la même salle, une autre pièce célèbre, utilisant les mêmes procédés scéniques, réfléchira les mêmes interrogations. Hamlet, trop écœuré pour être totalement vivant, trop nerveux pour être totalement mort, chemine en titubant vers sa fin. Don Juam le suivra un peu plus tard. Bref, l'histoire, les histoires, les mythes comme s'il s'agissait d'un gigantesque bégaiement...

Didier SPECQ

A (La Métaphore), place de Gaulle à Lille. « Hamlet », jusqu'au 15 juin, « Don Juam » du 6 au 21 juin. Réservations : 20.14.24.24.

COURRIER DE L'ESCAUT

12 juin 1996

Hamlet selon Daniel Mesguich à Lille

Daniel Mesguich donne une version de l'œuvre de Shakespeare riche en mise en abyme, c'est-à-dire en théâtre dans le théâtre. Vision surprenante qui profite de la tragédie pour illustrer ce qu'est l'art dramatique au moyen de l'utilisation, parfois profuse, des signes scéniques. Leçon de théâtre sans didactisme, farcie de citations, d'allusions, de références, sorte de hoche-pot pour spectateurs gourmets dont l'attention, en dépit de la longueur de la représentation, ne faiblira qu'un moment dans la seconde partie.

Ici la fiction est donnée comme telle. Quand il y a illusion, elle est aussitôt remise à sa place par l'intrusion du réel : changements de décors quasiment à vue, multiplication des levers et baissers de rideaux sur des plans différents, alliance de costumes à l'ancienne et contemporains, matériel d'éclairage devenant décor, salle et plateau confondus... Fascination et démystification, surtout grâce à des jeux de doubles, de miroirs entre personnages, situations, dialogues qui sont de véritables régals intellectuels et parviennent, notamment, à renouveler les apparitions du spectre paternel, habituellement proches du ridicule ; à renouveler également les glissements d'Hamlet et d'Ophélie vers la déraison et la folie.

La scène des comédiens arrivant au château d'Elseneur et chargés par Hamlet de jouer devant la cour le meurtre de son père par son propre frère devient morceau d'anthologie. Elle s'emboîte à la fois dans le passé et le présent. Elle offre un florilège de voix dont Artaud et Gérard Philippe, de citations à propos de l'art dramatique dues à Claudel, Stanislavski, Jouvet, Genêt... Elle donne à décoder le travail des comédiens, des éclairagistes, des scénographes, des costumiers, des maquilleurs, des metteurs en scène.

La distribution, parfois inégale, est dominée par un Christophe Maltot jouant Hamlet avec brio et une souplesse quasi acrobatique. La troupe est sans cesse en mouvement, sans cesse à donner à l'espace scénique des équilibres ou des déséquilibres subtils, sans cesse à user de la voix et du corps comme instruments d'un orchestre pour une symphonie du destin.

Michel Voiturier

Spectacle présenté à La Métaphore, place De Gaulle à Lille, le 14 juin à 20 h 30, et le 15 à 15 h. Réservations : ☎ 00 33 20 14 24 24.

Annexe 9

Une réponse à certains présupposés philosophiques de l'univers théâtral de D.Mesguich

(Folie ordinaire d'une fille de Cham, Ann Boleyn, Le Désespoir tout blanc, ...)

théâtre

La Gazette du Livre (décembre 1997)

"Une vie bouleversée"

Née en 1914 en Hollande, Esther (dite Etty) Hillesum fut déportée à Auschwitz le 7 septembre 1943 avec son frère et ses parents. Ceux-ci moururent pendant le transport ou furent gazés dès leur arrivée. Etty serait morte le 30 novembre 1943.

"La Métaphore", théâtre national de la région Nord-Pas de Calais, présentera le 14 février "Une vie bouleversée", mis en scène par Pascal Bouchez, d'après les cahiers d'Esther Hillesum, dont nous reproduisons ci-dessous des extraits, avec l'aimable autorisation de "La Métaphore".

"J'ai déjà subi mille morts dans mille camps de concentration. Tout m'est connu, aucune information nouvelle ne m'angoisse plus. D'une façon ou d'une autre, je sais déjà tout. Et pourtant je trouve cette vie belle et riche de sens. A chaque instant (...) La vie est belle et pleine de sens dans son absurdité, pour peu que l'on sache y ménager une place pour tout et la porter tout entière en soi dans son unité; alors, d'une manière ou d'une autre, elle forme un ensemble parfait. Dès qu'on refuse ou que l'on veut éliminer certains éléments, dès que l'on suit son bon plaisir et son caprice pour admettre tel aspect et en rejeter tel autre, alors la vie devient en effet absurde : dès lors que l'ensemble est perdu, tout devient arbitraire. (...) Mes combats se déroulent sur un théâtre intérieur et contre mes démons personnels; lutter au milieu de milliers de gens effrayés, contre les fanatiques qui veulent notre mort et allient la fureur à une froideur glacée, non, ce n'est pas pour moi. Je n'ai pas peur non plus; c'est étrange, je suis si paisible, j'ai parfois l'impression de me tenir sur les créneaux du palais de l'Histoire et d'embrasser du regard de vastes étendues. Je suis capable de porter sans succomber ce fragment d'Histoire que nous sommes en train de vivre. Je sais tout ce qui se passe et je garde la tête froide. Parfois c'est comme si une couche de cendre était répandue sur mon coeur. Et parfois il me semble que , sous mes propres yeux, mon visage se fane et se consume et que mes traits effacés sont la ligne de fuite des siècles qui se précipitent - tout se désagrège alors et mon coeur se détache de tout. Ce sont des instants fugitifs, ensuite tout se recompose, mes idées redeviennent claires.(...)"

Suite page 15.

"Une vie bouleversée"

uite de la page 14.

'Le grand obstacle, c'est toujours la représentation et non la réalité. La réalité, on l'a prend en charge avec toute la souffrance, toutes les difficultés qui s'y rattachent - on la prend en charge, on la hisse sur ses épaules, et c'est en la portant que l'on accroît son endurance. Mais la représentation de la souffrance - qui n'est pas la souffrance, car celle-ci est féconde et peut vous rendre la vie précieuse - il faut la briser. Et en brisant ces représentations qui emprisonnent la vie derrière leurs grilles, on libère soi-même la vie réelle avec toutes ses forces, et l'on devient capable de supporter la souffrance réelle, dans sa propre vie et dans celle de l'humanité."

Esther Hillesum

Bibliothèque Universitaire de Valenciennes
00900179