

Quelle(s) « fidélité(s) », pour qui, et comment, des dispositifs socio-techniques de traces audiovisuelles du spectacle vivant ?

Pascal Bouchez

Laboratoire DeVisU, Université de Valenciennes, France

Résumé : La « démarche-connaissante » (Piault, 2000) liée aux « prises de représentation audiovisuelle » du spectacle vivant requiert des stratégies qui se traduisent par des protocoles permettant de laisser advenir le réel dans une multitude de cadres pré-définis pour qu'il surgisse. Une étape primordiale pour l'exactitude et la pérennité de cette mémoire complexe consiste donc dans l'inventaire et dans l'analyse préalable des dispositifs disponibles plus ou moins contextualisés de captation. Une seconde nécessite ensuite de se projeter vers l'auditoire escompté et, dans cette visée communicationnelle, de cerner les diverses incarnations spectatoriennes potentielles des traces audiovisuelles. Une troisième étape consiste à « viabiliser » le choix du processus médiatique le plus pertinent en tenant compte du coût de mise en œuvre des protocoles à travers les principaux dispositifs sociaux-techniques existants. Un « état des lieux » panoramique des enjeux de captation peut émerger du recoupement de ces informations, apte à suggérer différents types de « fidélités relatives » aux opérations de transcodage audiovisuel numérique de la médiation théâtrale incarnée.

Mots-clés : captation numérique, spectacle vivant, spectateur incarné, présence, complexité, fidélité

Abstract : The « knowing approach » of Piault (2000) linked to taking an « audiovisual representation » of a live theatrical performance requires strategies that are translated into protocols. These allow the emergence of the real within a multitude of predefined frames. A first phase focuses on the exactitude and perpetuation of this complex memory that consists of an inventory and a prior analysis of available frameworks

of more or less contextualized video recordings. A second phase involves a projection towards the target audience, from a communicational perspective, in order to identify the different potential spectatorial embodiment of audiovisual traces. A third phase looks at the « viability » of the choice of the appropriate media process in taking into account the cost of the setting up protocols through different existing sociotechnical frameworks. A panorama of the « state of the art » of what is at stake of video recordings emerges in cross-matching this information that can bring out the possibilities of different types of « relative fidelities » in the digital transcoding operations of an embodied theatrical mediation.

Keywords : digital recording, performing arts, embodied spectator, presence, complexity, fidelity

Introduction

Un texte suffit à rendre compte d'une pièce de théâtre. Une reproduction photographique comme icône indicielle permet de visualiser une trace de ses représentations. Et le fait d'enregistrer des acteurs lors du jeu relationnel impulsé par la fiction scénique apporte un flux d'informations non verbales et infra-verbales nouvelles signifiantes. Ce qui permet de rendre compte efficacement du potentiel indiciaire de l'expérience référentielle, comme pratique existentielle ordinaire riche de potentialités multiples mais « inconséquente, ambivalente, plurielle, contradictoire, inachevée et fragmentaire » (Morim de Carvalho, 2007). Comment cependant traiter cette complexité vivante sans tomber dans le travers d'une réalité perceptive à bien des égards incomplète, voire erronée faute d'outils adéquats de « contextualisation généralisée » ? La captation audiovisuelle peut permettre de tempérer cet « enfermement perceptif » tendanciel, de capter cette danse dialogique de « l'analogique/digital » (Watzlawick et al., 1972) à bien des égards si stimulante, et de sauvegarder une trace de l'intégration des vécus dans leurs représentations. Ceci en restant bien conscient que la « fidélité », quelle qu'elle puisse être (« restreinte » à la seule fiction scénique ou « élargie » au processus communicationnel scène/salle), ne peut reconstruire « le miroir de la réalité » : la procédure d'enregistrement image-son se construit nécessairement comme « démarche-connaissante » (Piault, 2000), interprétation plausible des données de l'expérience dont la mise en place et l'utilisation recherchée contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations. Cette démarche requiert en ce sens des stratégies qui se traduisent par des protocoles permettant de laisser advenir le réel dans un cadre choisi pour qu'il surgisse (Lioult, 2004). Une étape primordiale pour l'exactitude et la

pérennité de cette mémoire complexe consiste donc dans l'inventaire et l'analyse préalables des dispositifs disponibles plus ou moins contextualisés de captation. Une seconde nécessite ensuite de se projeter vers l'auditoire escompté et, dans cette indispensable visée communicationnelle, de cerner les diverses incarnations spectatoriennes potentielles des traces audiovisuelles. Une troisième étape consiste à « viabiliser » le choix de l'outil médiatique le plus pertinent en tenant compte du coût de mise en œuvre des protocoles à travers les principaux dispositifs sociaux-techniques existants. Il résultera du recoupement de ces informations un « état des lieux » panoramique des enjeux de captation, apte à appréhender la notion complexe de « fidélité », en rapport à l'ingénierie technique et humaine liée au transcodage audiovisuel d'un spectacle théâtral, lequel vit et s'auto-organise toujours à la température de sa propre destruction.

1. Traces indiciaires audiovisuelles de l'incarnation théâtrale

1.1. Liminaire : du « théâtre des corps » aux dispositifs d'enregistrement de traces désincarnées

L'objet filmique pétrifié – fossilisé et numériquement duplicable à l'infini – n'est-il pas fondamentalement impropre à rendre compte du spectacle théâtral qui n'existe, dans une création incessante, que par la rencontre évidente et spontanée, quoique éminemment complexe et improbable, de la scène et de la salle, dans l'instant, et à chaque instant des représentations ? Côté Jardin¹, le Théâtre. Une « structure faite pour communiquer » (Rey, 1980 : 188), « autopoïétique² » et ouverte à l'imprévu, un art de la représentation distribué et partagé « en temps réel », plusieurs fois millénaires sous des formes très diverses dans la plupart des cultures. Une « toile de fond » de la relation humaine en « corps à corps » et dans laquelle vient s'inscrire en second lieu seulement la fiction scénique : « la représentation théâtrale est une mêlée, collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes d'humains » (Barrault, 1961 : 13). Côté Cour³, l'enregistrement et l'assemblage linéaire, à la communication majoritairement différée,

¹ Côté gauche de la scène pour le public.

² Selon le terme forgé par Humberto Maturana et Francisco Varela (1984) pour désigner une organisation qui permet à des organismes vivants d'être continuellement en train de s'auto-produire.

³ Côté droit de la scène pour le public.

d'images et de sons d'origines diverses : pratique de l'abstraction désignée usuellement sous le vocable générique « audiovisuel » quel que soit le support technique employé. Le tableau ci-dessous d'après Edgar Morin (1977 : 177) concernant les distinctions entre « le pôle des arkhe-machines et des moteurs sauvages d'une part, le pôle des machines artificielles de l'autre » semble bien adapté à une description de plusieurs différences structurelles entre processus théâtral et processus audiovisuel.

Spectacles vivants (<i>pôle des « arkhe-machines »</i>)	Dispositifs audiovisuels (<i>pôle des machines artificielles</i>)
– 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 (génération) – 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

Figure 1 : tableau de comparaison processus théâtral / processus audiovisuel

Tout le travail artisanal au cinéma et les techniques mises en œuvre dans l'audiovisuel numérique vont porter essentiellement sur le dernier point : transformer la « pâle copie », spectrale est décorporée en double « créatif » autonome. Au cinéma comme devant l'un de ses écrans personnels, le spectateur n'assiste qu'à la projection des cendres du brasier du tournage, il arrive nulle part et trop tard, « le spectacle » a déjà eu lieu, et ailleurs ; il ne reste plus que des clones réduits à l'état d'illusions fantomatiques, de morts-vivants, de spectres, d'objets virtuels animés 24 ou 25 fois par seconde. Le corps en terre audiovisuelle est un corps traduit, « interprété », recréé par la science positiviste, donc fragmenté, décomposé, disséqué. Une momie. Un cadavre. Juste une image. Pure abstraction. Le cinéma étant un outil scientifique comme beaucoup d'autres détourné de sa finalité initiale, il est possible de s'étonner que ce dispositif si réductionniste par nature ait donné des résultats aussi extraordinaires et convaincants. Tous les spectateurs sont en ce sens des « intellectuels », comme cela a été remarqué bien souvent

(cet intellect. étant évidemment bouclé avec les affects et la corporalité qui les englobe).

En inversant les perspectives habituelles, le metteur en scène Peter Brook (1977 : 134) a souligné une différence essentielle généralement peu ou mal comprise entre ces deux pratiques : *« 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 »*. En ce sens, il peut être affirmé que « le théâtre écrit le temps » alors que c'est « le temps qui écrit le cinéma ». Cette distinction ontologique engendre aussi pour une part les réticences de certaines équipes de théâtre à la captation de leurs représentations, comme en témoigne cette affirmation provocatrice du metteur en scène de théâtre Antoine Vitez (1981 : 21) en 1977, énonçant que lorsque l'on filme un spectacle (lorsqu'on transforme l'insaisissable présence vivante en trace et structure temporelles), « on perd tout ». Et cependant, comme l'écrit Georges Banu (2005 : 6), *« la vidéo se place à l'entre-deux de la mémoire et de l'oubli, elle nous accompagne lorsque tout s'est effacé et c'est à elle que l'on retourne car seule la vidéo, plus que la photo ou le texte, capte [...] l'expérience du temps, son écoulement, son rythme, ses ralentis et ses accélérations. Si, peut-être, l'image n'est pas entièrement fidèle, le temps du spectacle, lui, le sera »*. La distinction primordiale découlant de la perspective paradigmatique de l'énaction varélienne⁴ venant d'être posé, penchons-nous à présent sur les différents types de dispositifs de production de traces indiciaires audiovisuelles de l'incarnation théâtrale, en distinguant principalement et succinctement d'une part les prises de représentations « mono-regard », en « regard englobant fixe » ou en « regard mobile », en mono ou en multicaptation, et d'autre part les prises de représentations « multi-regards » en mono ou en multicaptation.

⁴ Selon laquelle la cognition est l'action de faire émerger tout à la fois le monde et le sujet par le jeu de boucles innombrables d'actions et de perceptions (Varela et al, 1993).

1.2. La prise de représentation mono-regard

Aujourd'hui, de nombreux outils numériques sont apparus sur le marché permettant de filmer en toutes circonstances (smartphone, « apn », dispositif de surveillance...), et rendant à priori aisées d'enregistrer des myriades de traces de spectacle vivant. Cependant, filmer une seule représentation d'un seul jet, dans un seul « flux » visuel en temps réel, avec une seule caméra fixe ou mobile (et un, deux voire plusieurs microphones), est une démarche envisageable presque uniquement à des fins d'archivage minimal et économique. De manière générale, ce dispositif minimaliste semble bien impuissant à répondre aux nécessités exigeantes de transposition des actions simultanées, fugaces, mouvantes qui animent l'espace vide du théâtre. Examinons les deux cas de figures les plus fréquemment rencontrés.

1.2.1. Prise de représentation mono-regard en regard englobant fixe

En ce qui concerne la trace en plan large fixe ou « prise de représentation mono-regard » en regard englobant fixe, il s'agit là principalement d'un document de travail à destination de l'équipe de production, très utile et utilisé pour « reprendre » un spectacle, préparer une tournée avec de nouveaux techniciens : effets sons, lumières, rythmes et synchronismes, machinerie, etc. La trace d'un seul spectacle - « monocation » - est utilisée de fait pour cet enregistrement « mono-regard » sans post-production ultérieure. Ce type de document n'est que rarement utilisé pour « vendre » le spectacle, celui-ci n'étant pas « valorisé » par sa trace minimale et simplifiée qui n'en donne qu'une représentation fort mutilante de manière faussement objective (subjectivité « dogmatique », degré de jeu presque nul des codes audiovisuels à spécificité élevée de l'unique « objectif » de prises de vues). 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 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.

Le langage audiovisuel y est réduit à sa plus simple expression : un seul flux sonore de bonne qualité ou médiocre selon l'utilisation ou non de microphones séparés (souvent placés à l'avant-scène), 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'enre-

gistroment 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 liés à la représentation analogique (costumes, décors, kinesique et proxémique des acteurs, scénographie d'ensemble, etc.) et surtout bonne transposition des rythmes du spectacle et de son autopoïèse évolutive unique. Un simple enregistrement amateur d'un spectacle majeur en plan d'ensemble, s'il constitue la seule trace existante, peut ainsi donc se voir investi d'une valeur de témoignage d'une grande importance.

1.2.2. Prise de représentation mono-regard en regard mobile

Passons à présent à la trace en plan mobile ou « prise de représentation « mono-regard » en regard mobile. Elle se caractérise par l'introduction de quelques degrés de libertés supplémentaires, à savoir principalement l'utilisation de différents cadres liés à l'usage du travelling optique (zoom) combiné aux mouvements de la caméra (usuellement en panoramique latéral ou vertical). Avec du matériel accessible au grand public comme avec du matériel professionnel pourtant plus rapide et fluide dans l'utilisation, ce type de trace mono-regard manuel ou motorisé se trouve la plupart du temps⁵ complètement dépassé par la simultanéité et la vitesse des actions théâtrales distribuées sur l'espace scénique, sauf à rester en « mode de surveillance » en courte focale. En outre, la combinaison à degré d'aléas élevé du zoom et des mouvements de panoramique presque jamais combinés à bon escient contribuent à donner une image parcellaire et confuse du spectacle : difficulté à reconstituer une image juste et cohérente de la représentation dynamique, actions parallèles multiples ignorées, quasi-impossibilité à combiner vision d'ensemble distanciée et détails du spectacle « implicatifs » dans le bon timing du spectacle. Néanmoins, dans certains cas exceptionnels impliquant une parfaite connaissance préalable d'un spectacle, ce type de captation en mono-regard mobile peut ressortir d'un style d'écriture documentaire convaincant en terme de transcodage « fidèle » du fond et de la forme d'un spectacle.

1.2.3. Prise de représentation mono-regard en multicaptation

Abordons enfin le cas de figure des prises de représentations « mono-regard » en multicaptation ou en « regard mobile ». Cette

⁵ A l'exception des spectacles donnés dans des salles aux scènes minuscules, ou à distribution réduite au minimum (cas du « one-man-show »).

catégorie, impliquant l'enregistrement d'au moins deux représentations du même spectacle, ne présente que peu d'intérêt en ce qui concerne les traces en « regard englobant fixe », sauf à des fins de surveillance pour la régie en cours du spectacle ou pour les acteurs de la troupe d'interprétation qui attendent à certains moments dans les loges que leur personnage entre en scène. À l'inverse, les traces en « mono-regard » mobile en multicaptation sont susceptibles de ressortir dans certains cas d'une écriture très élaborée avec une postproduction longue et précise, d'une réelle *vision* documentaire, comme en témoigne l'enregistrement mono-caméra distribué sur plusieurs représentations (« multicaptation ») du réalisateur Bernard d'Artigues filmant en représentation et à de multiples reprises, un à un, les différents épisodes du *Roman d'un acteur* de, par et avec Philippe Caubère.

1.3. La prise de représentation multi-regards en mono ou en multicaptation

1.3.1. Prise de représentation multi-regards non synchronisée

Comme il est techniquement beaucoup plus facile de filmer en temps réel un monologue plutôt qu'un spectacle tel que les affectionnait par exemple Robert Hossein à 25 acteurs et 100 figurants au Palais des Congrès de Paris, multiplier les points de vue de captation semble une démarche évidente. Pour transposer de manière juste la narration théâtrale « séquentielle » par l'énonciation du texte dans le temps et « simultanée » par le déploiement spatial du jeu des corps et des éléments de la scénographie, voici donc que se profile l'enregistrement de plus en plus fréquent de traces vidéo de spectacles à travers un dispositif de captation à deux ou X caméras usuellement synchronisées.

En l'absence de cette synchronisation (faute de moyens plus conséquents), lorsque les caméras sont indépendantes, non reliées en temps réel par un regard distancié, donc en l'absence de régie de commutation, de réalisateur, de liaison audio entre les deux (ou « X ») cadreurs, il est impossible pour chacun d'entre-eux de connaître en temps réel l'évolution des cadrages de l'autre caméra. Reste bien évidemment des stratégies basiques et « mutilantes » d'affectations préalables de cadres, par exemple dans le cas de deux caméras indépendantes, de fixer la première sur un cadrage large fixe et la seconde mobile sur la recherche de détails en plans rapprochés. On peut cependant à l'inverse imaginer le cas limite d'un dispositif constitué par exemple d'une centaine d'outils de prises de vues indépendants, judicieusement positionnés en fonction de la scénographie, et venant recueillir des données visuelles

ensuite longuement synchronisées et travaillées en postproduction, pour du chaos et de l'aléa reconstruire une vision affirmée de l'événementiel théâtral. Ou bien une captation à « X » caméras indépendantes selon un découpage extrêmement précis qui serait rendu via une interphonie par « X » scripts à chacun des cadreurs, suivi d'un montage ultérieur des « X » flux enregistrés. Cette solution coûteuse en main-d'oeuvre ne se justifierait nullement compte tenu des avantages que procure la commutation des sources en temps réel, et de plus ne serait pas à même de gérer efficacement les aléas de toutes représentations.

1.3.2. Prise de représentation multi-regards synchronisée

Entrons maintenant ici de plein-pied dans le champ de la captation en public, par la multiplication des axes de regard constitutive d'une vision complexe de l'objet perçu selon plusieurs angles *simultanés*, et dans certains cas sur plusieurs niveaux (Bouchez, 2010). Point commun, la même base d'enregistrement composée usuellement d'un dispositif audiovisuel comprenant une régie « mélangeur » de commutation directe, des écrans ou parts d'écran informatique de contrôle des caméras et de la trace finale, des voies de commande pour moduler à distance tout à la fois le diaphragme des objectifs des caméras, les variations chromatiques et autres réglages usuels, une interphonie bidirectionnelle indispensable permettant à aux membres de l'équipe munis de casques avec micro (excepté l'ingénieur du son) de communiquer en permanence pour s'ajuster en permanence à l'action scénique, une régie son à voies multiples avec circuit monitoring de contrôle de la captation audio, deux ou « X » caméras ordinairement sur pied (certaines portables, ou parfois robotisées), équipées généralement de reports de commandes de zoom et de mise au point, un couple stéréo de microphones de haute sensibilité sur barrette, divers autres accessoires (enceinte amplifiée de retour, oscilloscope, etc.), un magnétoscope ou/et un ordinateur d'enregistrement. À noter que la numérisation de la chaîne de production permet d'envisager l'informatisation et la miniaturisation complètes du contrôle de la captation à coût décroissant, comme la solution « tout en un » Anycast de Sony proposée depuis quelques années en donne par exemple un avant goût certes encore fort rudimentaire au regard des évolutions technologiques majeures encore à venir.

Par ailleurs, 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 presque 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 justifiée,

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 majoritairement à l'élaboration de la mise en scène. Il est aussi possible de « diverger » toutes les caméras, l'enregistrement en parallèle de tous les flux visuels étant rendu de plus en plus aisé de part l'augmentation de la puissance informatique des ordinateurs et la sophistication des logiciels de captation et de montage. Cela étant, sans découpage préalable, cette démarche est peu probante (du fait de flous et de bougés des caméras non encore « calées » sur les plans demandés par le réalisateur), d'autant qu'elle nécessite un temps de postproduction conséquent.

Lorsqu'un découpage a été réalisé, s'ouvre le choix entre trois possibilités :

- une retransmission en direct, induisant l'intensification du moment présent pour tous - spectateurs compris - d'un côté, mais de l'autre l'impossibilité de toute postproduction, donc une simplification courante du découpage et la nécessité de travailler « sans filet » pour les équipes théâtrales et audiovisuelles.
- une monocaptation multicaméras enregistrée en direct et retravaillée en différé en postproduction (étalonnage des plans, reprise des commutations si plusieurs flux de caméras ont été enregistrées « en divergé », reprise des voies sons et remixage, etc.)
- ou bien une multicaptation multicaméras habituellement plus onéreuse, enregistrement multiple sur plusieurs soirées consécutives en direct avec rédaction d'un même découpage préalable et montage ultérieur usuel des meilleurs moments. À moins, autre cas de figure courant, que deux représentations ne soient consacrées à tester et à rôder le découpage unique et la « mécanique » de la captation en les « filmant à blanc », avant l'enregistrement de la troisième représentation, la postproduction de la captation se trouvant plus réduite que dans le cas précédent.

1.3.3. Multicaptation documentaire à métadécoupage

Dans cette catégorie dominante de la multicaptation « multi-regards synchronisés », très usitée de part le monde, et notamment sur les chaînes télévisuelles, pour son excellent compromis qualité-coût en retransmission différée avec postproduction, ouvrons une brève parenthèse en évoquant le dispositif original de multicaptation « documentaire à métadécoupage » (dite « DMD »). Celui-ci, mis en oeuvre il y a une vingtaine d'années et théorisé par l'auteur la décennie

suivante (Bouchez, 2007), quoique encore confidentiel, consiste dans la captation d'enregistrements d'un grand nombre de représentations du même spectacle selon des découpages à géométrie variable, à même de constituer un « méta-découpage » lors du montage final. Une trace hybride multi-contextualisée susceptible d'endosser alors dans un même mouvement dialogique le rôle d'œuvre documentaire re-créative à visée « spectaculaire » et celui d'« empreinte mnésique », tant de la fiction scénique que de certaines interactions scène/salle constitutive de l'autopoïèse théâtrale. Par ailleurs, au-delà de la seule fidélité topographique, la possibilité de récrire une « super-représentation virtuelle » par la succession intelligente et sensible au service du spectacle des « meilleurs moments de jeu d'acteurs » sélectionnés dans l'éventail des représentations est un avantage décisif, qui légitime à lui seul la pertinence du procédé. Car, à la différence du cinéma qui est d'abord l'assemblage créatif des images et des sons par le réalisateur, le seul étalon au théâtre est le jeu de l'acteur dans le moment présent. Sous-tendue par un souci éthique exigeant, cette démarche semble être la plus à même de servir de fondement à la constitution d'une mémoire étendue respectueuse du processus théâtral. La plus apte aussi à pénétrer dans les modalités d'auto-crédation toujours uniques de ce dernier pour en capturer les rythmes subtils sans cesse renouvelés.

1.3.4. Le cas limite des dispositifs de « créations »

Sont ici laissées à la marge les « créations » de spectacles de théâtre, qui par ailleurs, précisément à cause de l'élimination du public, peuvent constituer de remarquables formes audiovisuelles aux temporalités aisément déchiffrables. Selon « l'optimisme bazinien classique » (Bazin, 1975 : 77), 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* ». Cependant, si filmer le théâtre, c'est toujours filmer la « toile de la relation » et donc le processus de médiation théâtrale, le prix de l'adjonction de degrés supplémentaires dans le jeu des codes audiovisuels par la « dissection » du couple salle/scène et l'élimination pure et simple du public paraît bien trop coûteux malgré l'excellence de la transposition possible des affects : la trace du « théâtre » comme autopoïèse est perdue à jamais... La création apparaît alors comme enregistrement différé, fragmentaire et « décentré » d'un spectacle, comme dans un laboratoire scientifique. Comme l'affirment Christian Biet et Christophe Triau (2006 : 127) « *le théâtre n'est pas, et n'a jamais été vraiment, une scène d'illusion sans*

conscience, une boîte absolument séparée du réel. Si le corps du comédien détermine un espace de fiction, les spectateurs y sont associés. Et leur présence, leurs mouvements et leurs paroles s'intègrent alors aussi bien dans le jeu de l'acteur que dans l'ensemble des lectures et des interprétations qui en sont faites ». Outre la perte de la relation scène-salle, l'espace-temps du spectacle est transformé en profondeur, pour le meilleur (souvent) ou pour le pire (parfois), délégitimant cependant toujours la prétention du document audiovisuel à faire office de trace au sens de *preuve* « de ce qui a été ». Comme l'écrit Didier Plassard (1997) « 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 ». Malgré l'apport positif et fructueux des « machines-prothèses » produites par le génie humain, dont l'audiovisuel pour « mieux voir et entendre » ou les réseaux numériques pour « mieux communiquer », n'oublions jamais l'avertissement motivé d'Edgar Morin (1977 : 171) dans le tome premier de « La Méthode » : « 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 ». Pauvreté et rigidité évidemment non perçues aisément de l'intérieur du système paradigmatique qui permet leur émergence et leur suprématie.

2. Diverses incarnations spectatorielles des traces spectrales reformatées

Après ce bref survol des principaux dispositifs disponibles, intéressons-nous à présent à ceux pour qui les différents types de traces sont destinés, directement ou de manière incidente ou secondaire. Nous pouvons distinguer les traces comme outils de travail dialogiques pour l'équipe théâtrale en diffusion restreinte (tournées ou reprises : lumières, sons, maquillages, costumes, décors, scénographie régie, répétitions, etc.) ou en degrés de diffusion plus ouverts (sur support fixe en dématérialisé en ligne : jeu pour casting, « présentations de soi », « preuves » d'une compétence des uns et des autres, etc.), les traces comme outils de travail pour la recherche (chercheurs et spécialistes), et enfin les traces comme spectacle pour le grand public, professionnels compris (mémoire

« affective » pour l'équipe théâtrale, d'émerveillement sensible pour le « spécialiste », etc.)...

2.1. Les traces comme outils de travail pour l'équipe théâtrale en diffusion restreinte ou ouverte

Pour toutes traces escomptées d'un événementiel particulier, il convient en premier de questionner la définition d'un « objet » d'enregistrement particulier en fonction d'une intentionnalité/finalité. Les attentes des membres de l'équipe de production d'un spectacle ne sont pas les mêmes : techniques, affectives, sociologiques, historiques, anthropologiques, promotionnelles, etc.

2.1.1. Fonctions des traces audiovisuelles pour l'équipe de production d'un spectacle

L'équipe du spectacle connaît ce dernier généralement 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 résultant du jeu 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 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 », isolée. Le metteur en scène et son assistant, l'administrateur le cas échéant par exemple, ont plus de chance : ils peuvent se déplacer à leur guise un peu partout discrètement, à l'exception évidemment de la scène hors coulisses. À cette équipe au nombre de membres variable selon les configurations, et selon leur implication plus ou moins forte dans le spectacle, il est donc souvent utile et parfois agréable de conserver une trace de leur travail susceptible de jouer, selon les uns ou les autres, selon aussi leur statut de « permanent » ou « d'intermittent » plusieurs fonctions dominantes et secondaires :

- document de travail (tournées ou reprises essentiellement : lumières, sons, maquillages, costumes, scénographie, reprises de rôles, répétitions, etc.),

- pièce d'archive, trace avec une fonction ultérieure de renseignement potentiel,

- pièce d'archive à valeur de preuve de la qualité de leur travail (valorisation professionnelle 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.

2.1.2. Traces comme documents de travail pour l'équipe technique d'un spectacle

Lors de l'utilisation de la trace comme document de travail, par exemple lorsqu'il est décidé de reprendre en production 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 préférera disposer d'un simple plan large central enregistré du spectacle (mono regard fixe englobant), ce qui lui fera gagner un temps précieux dans la reconstruction d'un éclairage cohérent et sensible en explorant le fichier 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 vues majoritairement en plan moyen ou rapproché pour les costumes, ou en gros plan pour le visage 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. 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 dans la satisfaction de l'intentionnalité professionnelle exprimée.

2.1.3. Traces comme documents de travail pour l'équipe d'interprétation d'un spectacle

Quant aux acteurs engagés pour la reprise d'un spectacle, ils souhaiteront dans la plupart des cas, pour « ré-interpréter » le personnage sans le reconstruire totalement, visionner soigneusement une captation multi-caméras 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 pré-supposée déformante

du spectacle, et arriver aux répétitions vierges de toutes traces audiovisuelles. Ils souhaiteront partir du corps, de la sensation consciente, et non de l'image abstraite et conceptualisée que leur fournit en première instance leur intellect en liaison avec les affects. 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 parfois réalisé à partir de l'enregistrement une sélection d'extraits significatifs d'une durée brève (les employeurs potentiels n'ayant pas, du moins dans une première phase, beaucoup de temps à consacrer à un visionnage lors d'un casting par exemple). Depuis quelques années, ces extraits peuvent être aussi multipliés à travers le menu d'un DVD de présentation, et rendus disponibles en ligne sur Internet via des sites spécialisés et via le cas échéant le site « personnel » du comédien ou du technicien concerné.

2.2. Les traces audiovisuelles comme outils de travail pour la recherche (chercheurs et spécialistes)

2.2.1. Fonctions génériques des traces

Les chercheurs, les archivistes, les bibliothécaires, les documentalistes, les enseignants, les collégiens et les étudiants ont une attente 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 à ce dernier. Autre fonction primordiale du document, sa capacité de preuve, d'attestation de légitimité, de témoignage historique et d'ancrage dans le réel : « à tel moment dans l'histoire du théâtre par exemple est apparue 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. À noter que ces fonctions appellent par

ailleurs la nécessité parfois négligée, pour tout chercheur travaillant sur des documents audiovisuels de traces du spectacle vivant, d'avoir des connaissances poussées d'analyse de l'image, ou de s'adjoindre les services de personnes ayant ces compétences, sous peine d'amoindrir, d'appauvrir, voir même de fausser le sens de ses recherches. L'interdisciplinarité est ici indispensable.

2.2.2. Étranges paradoxes liés aux contextes interprétatifs vécus de l'expérience

Si le spectacle a été éactivement vécu et partagé 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 curieux et fort bien exprimé « en 1^{re} personne » par Liliana Alexandrescu (1995 : 81) : *« 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 absolument déterminant du et des contextes de l'expérience incarnée dans l'attribution et la création d'un sens par le spectateur. Et donc, quant au jugement, de 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 semble couler de source que les enregistrements de la *Tétralogie* eussent paru fort « différents » à la chercheuse si cette dernière s'était « corporellement » déplacée à Bayreuth. D'où les deux interrogations suivantes à explorer ultérieurement dans d'autres études concernant un même spectacle dans

un questionnement d'ordre socio-pragmatique : une incarnation spectatorielle théâtrale forte conduit-elle à favoriser ensuite une présence spectatorielle audiovisuelle faible ? Une absence d'incarnation spectatorielle théâtrale conduit-elle à favoriser une présence spectatorielle audiovisuelle forte ? Dans les champs littéraire et cinématographique, chacun a probablement déjà fait l'expérience de lire un roman avant de voir son adaptation portée à l'écran, ou l'inverse, et de constater parfois de curieuses modifications ou « inversions » de jugements liées à la contextualisation croisée des formes artistiques éactivement vécues : exemple pouvant ressortir du champ ethnométhodologique de ces impacts cognitifs « fluctuants » en ce qui concerne l'auteur de ce papier, le film *Lolita* de Stanley Kubrick. Je l'ai perçu, ressenti, analysé comme un « chef-d'œuvre audiovisuel » au début des années 1980 puis « oublié » naturellement au fil des ans. Quelques années plus tard, lecture savourée et jugée passionnante du roman détaillé de Vladimir Nabokov, prélude rapproché à une seconde vision du film de Stanley Kubrick perçu et analysé cette fois-ci comme décevant, appauvrissant, « infidèle »... avant d'être revu une troisième fois quelques années plus tard en ayant oublié les détails du livre, retrouvant des sensations sensibles et fortes presque comparables à celles de la première vision... La « vérité » de l'interprétation spectatorielle n'est-elle pas avant tout mobile, contextuelle, relative (à la relation) et à la cohérence plus ou moins plausible des interactions tant perçues qu'agissantes à notre insu, donc multiple et sans fondement(s) solide(s) ? Juste l'émergence fugace au sein d'un vaste champ d'inconscience cognitive d'un fragile processus communicationnel hypercomplexe jamais identique ?

2.3. Les traces comme « spectacles tous publics » : « ceci n'est pas un spectacle de théâtre ! »

Malgré les débordements quelque peu « obscènes » des « mégamachines » médiatiques contemporaines, le « spectacle », au sens de ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment, concerne tous les êtres humains dans leur part la plus sensible. Théâtre comme audiovisuel, quelques soient les graduations dynamiques de leurs dispositifs identificatoires et distanciatifs sont sur ce point logés à la même enseigne. La prise de représentation audiovisuelle concerne ainsi tout autant la mémoire « affective » de l'équipe théâtrale, l'émerveillement sensible du chercheur ou du « spécialiste », la capacité ludique du grand public. Ceci dit, dans la quasi-totalité des témoignages de spectateurs vierges de toute connaissance éactivement vécue des spectacles que l'on peut recueillir ici et là, on peut noter, après la

justification classique d'usage du type « je sais que ce n'est pas le spectacle » ou « je sais que ce n'est qu'un film », la tendance forte et tenace à penser « connaître » le spectacle, à donc à le réduire toujours à tort à sa représentation virtuelle, seule réalité bi-sensorielle appréhendée par les sens. Contre-sens évidemment, car le processus théâtral n'est pas une affaire de représentation, du moins, pas en première instance. Il s'agit d'abord d'une expérience somato-émotionnelle « incarnée », plus ou moins profondément, 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 d'une « intentionnalité » partagée, qui s'enracine, se ramifie, et s'imprime en profondeur dans les corps.

Un spectateur qui aura vu récemment un spectacle pourra inconsciemment et consciemment effectuer une « balance » totalement personnelle entre sa propre expérience unique de l'événement théâtral et celle que suggère la captation couplée à ses propres mécanismes résonants de récréation 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 patrimoniale 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 migrantes, déformées, appauvries et appauvrissantes, susceptibles de se multiplier mimétiquement presque à l'infini et de « toucher-contaminer » instantanément un nombre bien plus considérable de spectateurs que le nombre toujours limité de spectateurs de spectacles vivants ? Dans une captation techniquement réussie, « l'image » analogique globale 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 technique de « transcodage ». Mais l'essentiel, la résonance poétique qui fait en fin de compte toute la différence, cette émergence possible simple, évidente et inattendue de l'hypercomplexité, peut fort bien s'être estompée ou avoir disparu, de manière paradoxale, *sans laisser de trace*... Ne resterait-il alors comme référentiel en dernier recours que l'indispensable et fragile mémoire vivante récréative - pourtant si empreinte de subjectivité - des spectateurs de théâtre individuels ou professionnels au présent, relayées par de multiples médiations temporelles ? Question quelque peu épineuse au regard du projet de constitution d'archives numériques « qualitatives » du spectacle vivant, lesquelles ne pourraient faire sens sans validation par le vécu

unique spectatorielle, véritable « Maître du sens ». Et pas seulement sur le plan de l'intellect (Eco, 1979) et de l'actualisation de tout ce qu'une œuvre veut et peut dire, mais sur celui de toute la corporalité.

Quant à la plupart des protagonistes de l'aventure créative et « prégnante » d'un spectacle de théâtre, et à côté de l'utilisation à des fins professionnelles de la captation, s'affirme la tentation puissante de garder un souvenir affectif, une « image » émotionnelle du spectacle, une fois l'exploitation de celui-ci définitivement terminée. J'écris « image », car le vécu humain de cette équipe a été la plupart du temps tellement intense, les co-résonances intercorporelles tellement nombreuses, qu'ils sont profondément gravés dans la chair et dans les réseaux neuronaux 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 résulte de cette relation particulière une réinvention cognitive forte, une recreation psychique du spectacle par le cerveau tri-unitaire 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 d'affirmer qu'inconsciemment, *toutes* les mémoires corporelles, émotionnelles et conceptuelles issues de l'expérience éactive 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 » extérieure du spectacle que constitue la captation, et la réalité intérieure que constituent les potentiels sémantiques, pulsionnels et émotionnels associés.

3. Coûts de mise en œuvre des dispositifs de médiatisation et problématique de fidélité(s)

3.1. Influence des coûts de mise en œuvre des dispositifs de médiatisation

Le tableau des coûts comparés ci-dessous, certes très simplifié et fort rudimentaire, reprend les dispositifs antérieurement présentés dans ce papier de prises de représentation mono-regard et multi-regards, constitutives de *visions* esthétiques et de traces fort différentes (en regard fixe englobant / regard mobile / mono ou multicaptation). Ont été laissés volontairement de côté les salaires et droits d'auteurs des équipes

technique et artistique de la partie théâtre, leurs montants pouvant varier considérablement selon de multiples facteurs : finalité de l'enregistrement, type de diffusion prévue, résultats de négociations multiples, etc. Retenons simplement que dans le cadre d'une mono ou multicaptation 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 étant souvent fluctuante).

	Mono-enregistrement en public		Multi- enregistrement s en publics	Enregistrements hors public
Répartition des coûts en fonction des dispositifs (et de leur durée de mise en œuvre)	Mono- captation sans découpage	Mono captation avec découpage	Multicaptation classique (et DMD)	Recréation, film de théâtre
Coûts de main- d'œuvre AV	0 à 1	1 à 3	1 à 5	3 à 5
Coût du dispositif technique	0 à 1	1 à 4	1 à 3	1 à 4
Coûts de production logistique et artistique AV	0 à 2	1 à 3	1 à 4	2 à 5
Total	0 à 4	3 à 10	3 à 12	6 à 14

Figure 2: paramètres budgétaires comparés de fabrication de la trace selon quatre dispositifs d'enregistrement du spectacle vivant (sur une grille indicative de coût croissant hors total de 0 à 5)

On peut noter le coût nul potentiel d'une monocaptation sans découpage technique, dès lors qu'elle fait appel à un smartphone par exemple, ou encore à un outil d'enregistrement automatique fixe en regard englobant. Lors d'une monocaptation multica-méras sans découpage, le dispositif normatif permet une économie remarquable, contrebalancé par un transcodage approximatif et souvent erroné des intentions de jeu et de mise en scène dans leur expression scénique. Autre enseignement, il s'avère en particulier qu'une multicaptation DMD pourra dans de nombreux cas se révéler moins coûteuse qu'une récréation, et même dans quelques cas de figure qu'une mono ou multi-captation à

mono-découpage par car-régie numérique sur la durée la plus brève possible⁶. Cela étant, même si l'équipe est très réduite, les coûts de main-d'œuvre demeurent élevés dans la multicaptation DMD du fait d'une préparation de l'enregistrement impliquant à dessein – et à rebours de la logique industrielle dominante – beaucoup de « temps de travail humain ».

3.2. Une problématique complexe de « fidélité(s) »

3.2.1. Ingénierie audiovisuelle « retenue » ou « étendue » ?

Dans tous ces dispositifs, quels degrés de *fidélité* à la topographie dynamique d'un spectacle, quelle *fidélité* dans l'opération délicate de traduction d'intentionnalités spécifiques, quelle *fidélité* dans le processus de transcodage créatif des différentes matérialisations « densifiées » d'un art dans un autre, dans la création audiovisuelle d'« effets de présence » corrélés ? Quelle *fidélité* dans le mouvement de transposition du processus vivant à la trace illusionnante, au plus près de l'original, offerte à l'activité cognitive incessante de tout spectateur ? Quelle fidélité à quelle intentionnalité spectatorielle selon le « profil utilisateur » ? A côté de la réponse nécessaire liée à l'ingénierie technique « restreinte » qui exige la mise en œuvre de critères d'analyse spécifiques⁷, l'essentiel sur le pôle productif des traces audiovisuelles réside cependant toujours dans la nécessité d'une connivence réelle, d'une *résonance paradigmatique profonde*, entre le spectacle dans les intentionnalités accordées et croisées qui l'engendrent et le réalisateur et son équipe. Nécessité d'une écoute aiguisée, ouverte et attentive des flux sonores et visuels pour les travailler en direct, les affiner, les infléchir selon les ressentis immédiats perçus. Nécessité donc pour toute l'équipe de captation audiovisuelle d'œuvrer à se sentir parfaitement en phase, alignée, accordée avec le jeu théâtral, d'être en état d'ouverture perceptive maximale, et de « co-résonance paradigmatique » fine avec les multiples vibrations émanant de l'univers de jeu scène-salle. Nous rejoignons ici une conception de la technique

⁶ Concernant une analyse plus détaillée des coûts de production télévisuelle des principaux dispositifs d'enregistrement du théâtre, cf. par exemple (Giel, 1997 : 153-163).

⁷ Cf. l'ouvrage *Filmer l'éphémère* pour une première esquisse approfondie de classification en ce sens (Bouchez, 2007 : 169-188 / 440-446)

plus « étendue » que son acception moderne habituelle, une « ingénierie » particulière qui intègre également l'humain dans sa propre définition⁸.

Il ne s'agit pourtant pas d'opposer dogmatiquement les différents types de traces plus ou moins « fidèles » et leurs variantes. Chacune trouve son utilité principale dans des contextes différents en réponse à des attentes variées comme le suggère le tableau suivant.

Principaux dispositifs	Finalité principale indicative
<i>Trace mono-regard</i> de moncaptation (sans découpage)	retransmission en direct d'un événement unique dans le temps (à éviter si possible dans le champ théâtral, celui-ci permettant le déploiement d'une intentionnalité audiovisuelle autrement plus exigeante)
<i>Trace mono-regard</i> de moncaptation à mono-découpage	retransmission en direct d'un événement unique dans le temps (répété préalablement)
<i>Trace multi-regards</i> de multicaptation à mono-découpage	diffusion télévisuelle standardisée et réseaux
<i>Trace multi-regards</i> de multicaptation DMD (méta-découpage)	constitution d'une mémoire étendue (topographique, contextualisée et récréative du théâtre) ; diffusion télévisuelle et réseaux
<i>Recréation d'une trace</i> (ou « film de théâtre ») -Hors catégorie-	production d'une œuvre audiovisuelle (hors référentiel direct du spectacle et de sa topographie). Constitution d'une mémoire d'archive « restreinte » à la seule fiction scénique décontextualisée.

Figure 3 : tableau prospectif de la finalité principale des principaux modes d'enregistrement du spectacle vivant

⁸ À rapprocher de la distinction opérée au Japon entre les deux sens du mot « technique » : *gi jutsu*, la plus récente, adaptée de l'Occident pour désigner la technique dans les sciences réductionnistes, et *wasa*, la notion traditionnelle dans laquelle le processus de perfectionnement dans une discipline est celui de l'accomplissement de la personnalité toute entière et non pas la seule acquisition d'une compétence particulière (Bouchez, 2014). Dans cette conception *wasa*, « l'homme est présent dans la technique, celle-ci n'est pas un moyen de réaliser un but conçu par ailleurs » (Tokitsu, 2002 : 38).

3.2.2. La trace vivante de théâtre

Ces orientations et perspectives finalisantes ne sont pas toutes si éloignées que cela de la recherche commune de la meilleure trace plurielle de l'événementiel théâtral, lequel par nature demeure irréductible et de toute évidence infilmable dans sa totalité organisationnelle. Les fidélités potentielles sont multicontextualisées, relatives, dialogiques et mouvantes. En premier lieu, et l'on est toujours obligé d'y revenir à chaque instant, rappelons-nous que ce que l'on appelle « théâtre » émerge de la rencontre biologique et énavivement vécue de deux groupes d'humains selon une *praxis* tout à la fois virtuelle et réelle. Chaque groupe co-module systématiquement les rythmes de la représentation dans la rencontre et le partage des écoutes croisées de la scène et de la salle. Le spectacle, c'est l'autopoïèse, et non la fiction scénique considérée isolément. La « fidélité » étendue à ce processus *tout à la fois* dans son intentionnalité, dans ses résonances, et aussi dans ses manifestations phénoménales, techniques et topographiques précises, constitue une problématique complexe. D'autant que, sauf à avoir vu le spectacle référentiel au préalable et faute de critères d'évaluation objectifs, il est impossible de juger de la « fidélité » d'une trace, tant celle-ci travaille usuellement dans l'effacement de son travail de transposition. La notion de *fidélité* renvoie également comme évoqué précédemment à celles de sensibilité et de justesse. Dans ce contexte « élargi », le concept de *fidélité étendue* du document audiovisuel peut-être défini comme l'opération de traduction visant à l'harmonisation – mise en consonance dans le jeu des résonances – de la trace en fonction de sa finalité et de l'autopoïèse théâtrale référente, dans l'alliance singulière, momentanée et performative de deux groupes d'humains, elle-même codéterminée par les intentionnalités couplées d'un auteur et d'un metteur en scène. Dans le cas d'une « recreation » sans public, ce concept voit son champ référentiel réduit aux présupposés de la seule fiction scénique. Il s'agit alors d'une *fidélité restreinte*. Est également proposé le concept parallèle de *fidélité topographique*, lequel ajoute aux définitions précédentes une exigence de « rendu » documentaire convaincant et précis des paramètres et conditions mêmes du spectacle théâtral appréhendé. L'oeuvre qui en résulte dans le meilleur des cas prend alors nécessairement la forme d'une « trahison très fidèle », c'est-à-dire celle d'une fidélité relative, dynamique, créative, spontanée, intégrant le désordre et l'aléa dans son organisation. Et *trace vivante* à même de participer tant au divertissement spectaculaire des uns et des autres qu'à la finalité centrale, avec d'autres éléments, de la constitution d'une

mémoire topographique contextualisée et créatrice de qualité de l'événementiel théâtral incarné.

Conclusion

Il est – et sera – toujours nécessaire de ne jamais perdre de vue le fait essentiel qu'en filmant du théâtre, on ne fait en réalité que filmer l'impossibilité de filmer du théâtre. Seul le moment présent - consubstantiel au spectacle vivant - existant comme espace au sein duquel peuvent se déployer les structures temporelles psychiques et matérielles dont les traces audiovisuelles font partie, on ne peut jamais filmer du théâtre sans faire tout autre chose, pour le meilleur ou pour le pire. Il est donc parfaitement illusoire de faire confiance aux seules traces de mono ou de multicaptation pour en rendre compte. Sur le pôle de la « traduction » audiovisuelle et de ses dispositifs sociaux-techniques, et au-delà de la multiplicité potentielle des regards simultanés, de l'unicité à la pluralité : nécessité d'une vision, toujours singulière. Et pour relativiser et contrebalancer le pouvoir d'adhésion émotionnelle co-produit par les traces de théâtre, une approche médiatique « transversale », plurielle, multi-référentielle (incluant par exemple de multiples métadonnées contextualisantes), dynamique et évolutive, serait susceptible à mon sens de donner à suggérer une « image juste » du spectacle et de dépasser le réel paradoxe que constitue le curieux projet d'une mémoire patrimoniale numérique du théâtre. Cette démarche globale implique également de réintroduire l'humain - dans sa corporalité et le développement de ses capacités de distanciation et de vigilance - au centre de la réflexion (Bouchez, 2013), pour vraiment tirer profit de l'arborescence inouï des réseaux numériques de communication locale et planétaire qui redistribuent rôles, usages et finalités. Plus généralement, le besoin d'enregistrer une trace des pratiques humaines restera toujours sans nul doute une nécessité anthropologique fondamentale. Il y aura toujours, et pour de multiples raisons, à « garder mémoire », mais activement à l'aune de notre présent, sans renvoi irresponsable et ignorant à un futur projeté hypothétique (Bachimont, 2010 : 308). Dans ce contexte, les dispositifs en pleine révolution technologique de captation documentaire des formes du réel, donc du « théâtre », donc des « grands acteurs », semblent promis à un très bel avenir. Ces formes en mouvements n'étant pas, comme nous l'avons vu, un « concept visuel », mais une expérience éactivement vécue entre deux assemblées d'humains selon un ensemble de règles et de codes partagés. Il convient ainsi, et surtout, de toujours veiller à ne pas réduire arbitrairement tout vécu à une représentation. Le spectateur de la trace de son côté doit apprendre à toujours mieux « éduquer son regard »,

première étape vers la mise en question de ses propres représentations. A l'heure d'Internet qui décuple les impatiences et crée ses nouvelles cécités, il s'agit là d'un choix de société, et plus encore de civilisation. Cela sous peine d'actualisation d'une barbarie toujours latente en l'homme, dès lors que celui-ci agit et s'agite en toute ignorance des lois implacables qui l'animent de l'intérieur à de multiples niveaux (Laborit, 1979), au sein d'une complexité vertigineuse encore très peu appréhendée – ni même parfois soupçonnée – dans les scénarios et structures de pensées dominantes héritées du XIX^{ème} siècle des sciences biologiques.

L'enjeu primordial des traces mémorielles de théâtre est donc fondamental. Il dépend beaucoup moins de l'évolution des techniques que du contexte sociétal de leur mise en œuvre et de celui de leur utilisation : la captation patrimoniale comme outil dynamique de mémoire, quelles que soient ses imperfections, ses fidélités et infidélités partielles, ne se justifie pleinement que dans une socio-culture équilibrée qui favorise un référentiel fort, c'est-à-dire ici un théâtre créatif, dense, vivant, spontané, convivial, éthique, ouvert sur l'imprévisible, sur l'infini et sur les fragilités inhérentes à la condition humaine... Ainsi serait éloigné le péril aujourd'hui fort envisageable d'une « réduction dévitalisante » et d'une assimilation inconsciente du théâtre toujours unique et éphémère par nature (comme processus et « technicité vivante » qui engagent l'homme dans sa totalité) à une abstraction iconophonique inflationniste et temporaire, à une figuration mue par la pulsion du manque, décontextualisée et auto-référente, donc anémiée, diluée et défaillante. 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 « absurde » et « sans objet » parce que « sans sujet ». Parce que le théâtre, « dévitalisé », aurait alors purement et simplement disparu dans les reflets interconnectés de ses simulacres électroniques et multiples avatars mimétiques hautement volatils, poussant à son terme ultime la logique entrevue par Walter Benjamin (1935) de « dépérissement de l'aura » de l'œuvre d'art. En réponse à ce risque majeur qui introduit finalement une équivalence directe entre le fait d'archiver en pensant « tout filmer » et en fin de compte la commotion à venir de « n'avoir rien filmé », et qui appelle bien évidemment au discernement le plus pénétrant ici et maintenant, parions qu'archives audiovisuelles récréatives et incarnations théâtrales éphémères n'ont, fort heureusement, nullement fini de dialoguer.

Bibliographie

Alexandrescu, L. (1995). Pourquoi et comment ? In *Actes du 20^e Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle*. 4-7 septembre, Anvers.

Bachimont B. (2010). La présence de l'archive : réinventer et justifier. In *Philosophie, Technologie et cognition*, Intellectica, n°53-54. Disponible à : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769664> (12 septembre 2013).

Banu, G. (2005). Le théâtre et son ombre. In *Du théâtre à l'écran*, Ministère des Affaires étrangères, CNT, Paris.

Barraul, J.-L. (1961). *Le phénomène théâtral*. Clarendon Press, Oxford.

Bazin, A. (1975). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris

Biet, C., Triau C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Éditions Gallimard, Paris.

Benjamin, W., (1935). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Disponible à : http://monoskop.org/images/archive/b/b1/20130112193812/Benjamin_Walter_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf

Bouchez, P. (2007). *Filmer l'éphémère ; récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Bouchez, P. (2010). Re-présenter la représentation théâtrale : de la traduction complexe entre autopoïèse théâtrale et (trans)figuration audiovisuelle. In *Actes du Colloque international francophone « Complexité 2010 »*. *La pensée complexe : défis et opportunités pour l'éducation, la recherche et les organisations*. Lille, 31 mars-01 avril, Lille.

TICEMED 8 : 2011, Tic et construction du lien social dans la multi culturalité, 8-10 juin 2011, Barcelone [à paraître 2013].

Bouchez, P. (2013), De quelques pré-requis nécessaires à l'émergence de « fluidités » individuelles et collectives pertinentes en contexte multiculturel d'apprentissage socionumérique. In *Actes*

Bouchez, P. (2014). Le chanoyu, cérémonie japonaise traditionnelle du thé, comme exemple d'éducation à la présence. In *Art, interculturel et apprentissage des langues*, Voix Plurielles, vol.11/1. Disponible à : <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/index> [parution 05-2014].

Brook, P. (1977). *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris.

Eco U. (1979). *Lector in fabula*, Grasset, Paris.

Giel, O. (1997). Chassés-croisés entre théâtre et audiovisuel, à partir de l'histoire de la Comédie Française. In *Le film de théâtre, Études et témoignages*, Picon-Vallin B. (Eds), CNRS Éditions, Paris.

Laborit, H. (1979). *L'inhibition de l'action*, Éditions Masson & Cie, Paris.

Lioult, J-L. (2004). *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence.

Maturana H., Varela.F. (1984). *The Tree of Knowledge*, New Science Library, Boston.

Morim de Carvalho E. (2007). *Variations sur le Paradoxe T.I ; Paradoxes dans l'École de Palo Alto et les Cahiers de Valery*, L'Harmattan, Paris.

Morin E. (1977), *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Éditions du Seuil, Paris.

Piault M-H. (2000). *Anthropologie et cinéma*, Nathan Université, Paris, 2000.

Picon-Vallin. B. (1997). *Le film de théâtre, Études et témoignages*, Picon-Vallin B. (Eds), CNRS Éditions, Paris.

Plassard D., Film de théâtre, *Dictionnaire International des Termes Littéraires* ». Disponible à : <http://ditl.info/art/definition.php?Term=1839> (26 avril 2004).