



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHÉ
PATHE LIVE

Le théâtre au cinéma :
**la Comédie-Française
et les captations Pathé Live !**

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

« Il devrait y avoir une loi selon laquelle tous les spectacles devraient-êtré filmés. »

Jean-Luc GODARD

■ L'ÉPREUVE DE L'ÉPHÉMÈRE : CAPTER LE SPECTACLE VIVANT

La captation du spectacle vivant (opéra, ballet, concert, représentation théâtrale) est une démarche désormais fréquente et de plus en plus prisée, en dépit des débats qu'elle continue de susciter. C'est une entreprise singulière, qui consiste à filmer un spectacle un soir de représentation. Parce qu'elle a lieu en présence du public, elle témoigne de la relation dans l'instant de la scène et de la salle. Les moyens de diffusion actuels des captations sont le DVD, la télévision, Internet et le cinéma.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la captation ne repose pas sur une recette définie, un dispositif figé (qui consisterait en un plan large frontal avec des caméras latérales par exemple), reproductible à l'infini. Au contraire, chaque mise en scène, parce qu'elle construit un espace singulier dans une salle à l'architecture spécifique, du fait du genre de la pièce, des déplacements des acteurs, des lumières, etc. demande d'inventer un dispositif avec des caméras spécifiques. Le réalisateur assiste aux répétitions, dialogue avec le metteur en scène, met au point un découpage et installe un dispositif de prise de vue et de son dans la salle. Il travaille avec une équipe technique et artistique (un directeur de la photographie, un ingénieur du son, une scripte, plusieurs cadreur). La méthode de tournage est à chaque fois à trouver, et les choix qui sont faits par le réalisateur découlent d'un long travail de préparation en amont. C'est la raison pour laquelle

certains metteurs en scène de théâtre travaillent de façon privilégiée avec un réalisateur, dont ils apprécient le regard et la manière de filmer. Jérôme Deschamps a ainsi l'habitude de travailler en toute complicité avec Dominique Thiel (*Un fil à la patte*) comme Patrice Chéreau avait celle de travailler avec Stéphane Metge (*Phèdre*, *Dans la solitude des champs de coton*).

La captation en direct ajoute encore au défi : la réalisation du film se fait en même temps que la représentation et est retransmise en *live* au cinéma. La réalisation a lieu ainsi en un temps unique, celui de la représentation, sans repentirs possibles pour le réalisateur. Pour les acteurs, le déploiement de ces moyens techniques élargit encore le public puisqu'ils jouent ce soir-là pour plusieurs milliers de personnes.

Le réalisateur doit également tenir compte de la diffusion sur grand écran qui n'est pas la même que celle pour la télévision.

Face à une captation, le spectateur vit ainsi une expérience profondément distincte de celle du spectateur de théâtre. Dans une salle de cinéma, ce qui s'offre à lui est ce que l'on pourrait appeler avec Antoine Vitez « le spectacle du théâtre », la mise en scène d'une mise en scène, une opération de mise en images orchestrée par un regard différent du sien.



©Yann Tacher

Plutôt qu'une contrainte exercée sur le regard par le cadrage, la captation, quand elle relève d'une véritable réalisation réfléchie, se révèle être un geste qui **donne à voir le théâtre**, et qui le donne à voir autrement, dans d'autres lieux et pour d'autres publics. Au cinéma, le grand écran induit des effets perceptifs encore différents (un visage en gros plan acquiert ainsi des proportions immenses) dont le réalisateur tient nécessairement compte.

Capter une représentation, c'est donc faire se rencontrer un art de l'enregistrement, de la « reproductibilité technique » (Walter Benjamin), et un art de l'éphémère, de l'instant unique. Certains jugent ces noces impossibles, voient dans cette mise en « conserve » (Marcel Pagnol) une inévitable perte de l'aura qui émane de la présence des acteurs, dans le *hic et nunc* de la représentation. D'autres y voient au contraire une alliance fructueuse, qui sert aussi bien la mémoire du théâtre (les captations sont en effet autant d'archives du spectacle vivant, nombreux sont désormais les théâtres qui, comme la Comédie-Française, font filmer systématiquement leurs pièces) que sa diffusion et par conséquent sa vitalité.

Les alliances entre théâtre et cinéma sont polymorphes, infinies, elles témoignent de la créativité permanente des deux arts et de la tentation récurrente qu'ils ont de

s'entrecroiser. Dans ce vaste domaine où se rencontrent théâtre et cinéma (que l'on parle de film de théâtre, de film théâtral, de transposition, ou plus largement de théâtralité au cinéma, sans compter l'utilisation de la vidéo ou l'influence du cinéma dans la mise en scène contemporaine) la captation occupe une place singulière. Si on préfère aujourd'hui l'expression **film de théâtre** au mot captation, pour prendre davantage acte du travail de plus en plus soigné des réalisateurs, mais aussi pour écarter les préjugés négatifs qui sont attachés à celle-ci, elle doit pourtant être distinguée d'autres manières de transposer la scène à l'écran. Elle diffère en effet de la **recréation** (la pièce est jouée par les comédiens de théâtre mais dans un studio ou sur la scène, sans que le public ne soit présent), ou bien encore des très nombreuses **adaptations** cinématographiques tirées de pièces, pour la télévision (*Dom Juan* de Marcel Bluwal et la collection «cinéma» de la Comédie-Française), comme pour le cinéma (*Herr Tartüff* de Murnau d'après Molière, *Le Château de l'araignée* de Kurosawa d'après *Macbeth* de Shakespeare et la collection «cinéma» de la Comédie-Française).

■ LA COMÉDIE-FRANÇAISE, LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION AU FIL DE LEURS RENCONTRES

La Comédie-Française, soucieuse de faire exister le théâtre à l'intérieur et à l'extérieur de ses murs vénérables, a noué dès leur apparition, des liens durables avec le cinéma puis avec la télévision.

- À peine âgé de cinq ans, le cinéma en quête de sujets « nobles » filme des acteurs de théâtre célèbres pour l'Exposition universelle de 1900. Grâce au Phono-Cinéma-Théâtre, on peut voir des « visions animées des artistes célèbres » : non seulement l'ancienne sociétaire Sarah Bernhardt en *Hamlet* mais également les acteurs de la Comédie-Française (Suzanne Reichenberg, Coquelin Cadet, Maurice de Féraudy).

- En 1908, Paul Laffitte crée la société Le Film d'Art en collaboration avec la troupe de la Comédie-Française et Pathé (déjà !). Cette société ambitieuse produit une série de films dans lesquels jouent les sociétaires vedettes du Français. Le film le plus célèbre reste *L'Assassinat du Duc de Guise* d'André Calmettes avec Albert Lambert et Charles Le Bargy (1908) à côté de *Britannicus* ou encore d'*Andromaque* (1909) avec Mounet-Sully. L'ambition du film d'art était à la fois de donner de la noblesse au cinéma, dont les origines étaient foraines, mais également de le doter d'une mission pédagogique : Charles Pathé disait déjà en 1901 « Le cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain ». Et le cinéma puise largement ses sujets dans les textes théâtraux (scénario, dialogues...) On crée la SCAGL - Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres à ce moment-là.



Affiche pour le Phono-cinéma-théâtre, 1900, © Coll. Comédie-Française



« L'Académie et la Comédie travaillant pour le cinématographe », 1908, © Coll. Comédie-Française

- En 1935, Léonce Perret, qui avait déjà réalisé un film sur la vie de Molière (*Molière, 1910*), installe ses caméras à l'intérieur du théâtre un soir de représentation. *Une soirée à la Comédie-Française* est ainsi la première captation à proprement parler réalisée par le cinéma dans la Salle Richelieu. Sont ainsi filmées quelques scènes des *Précieuses ridicules* de Molière et des *Deux Couverts* de Sacha Guitry, entrecoupées de plans sur le public.



Une soirée à la Comédie-Française, Léonce Perret, 1935, © Coll. Comédie-Française

- Les premières expériences de la troupe des Comédiens Français avec la télévision dans les années 1950 ont été pour la plupart des retransmissions en direct des studios de Cognac Jay ou des Buttes Chaumont.

- Dans les années 1960, l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) lance un programme de diffusion du théâtre à la télévision. C'est la naissance de la fameuse émission *Au théâtre ce soir* (créée par Pierre Sabbagh et Georges Folgoas) qui diffusera notamment des comédies de boulevard mais également des mises en scène de la Comédie-Française. Les régies de télévision mobiles permettent désormais de tourner dans la salle du théâtre et seront ainsi filmées, sur la scène du théâtre Marigny ou de l'Odéon, parfois en présence du public, des pièces jouées par les Comédiens-Français (*Le commissaire est bon enfant* de Courteline, dans une mise en scène de Jean-Paul Roussillon, 1968 ; *Un fil à la patte* de Feydeau, dans la mise en scène de Jacques Charon, 1970 ; *Les Fausses Confidences* de Marivaux, dans la mise en scène de Jean Piat, 1971).



© Claude Angelini, Coll. Comédie-Française

- Dans les années 1980, la Comédie-Française se dote d'un département audiovisuel. L'administrateur général, Jean-Pierre Miquel, encourage, avec la collaboration de Daniel Toscan du Plantier et de France 3, la captation des pièces de Molière jouées dans sa propre maison, comme la BBC a pu le faire avec Shakespeare : entre 1997 et 2003, 17 films sont réalisés et rassemblés dans un coffret DVD. Elle expérimente déjà, avec la société THR, la diffusion/vidéo transmission (satellite) de la collection *Molière* dans les petites et moyennes villes de France.

- En 1977 a lieu la première retransmission d'un spectacle en direct de la Salle Richelieu sur la chaîne Antenne 2 et en Eurovision. Il s'agit de *Lorenzaccio* de Musset mis en scène par Franco Zeffirelli (réalisation Jean-Paul Carrère). C'est la première d'une série de retransmissions en direct.

- En parallèle de ces enregistrements pour Pathé Live la Comédie-Française développe également une collection de films originaux en confiant chaque saison à un réalisateur de cinéma la création d'une œuvre dont le sujet/texte est puisé dans la programmation. Le cinéaste a toute liberté pour recréer l'œuvre (décor, costumes, temps, espace), il doit cependant respecter le texte de la pièce et garder la distribution originale. Ces tournages se déroulent dans les conditions cinématographiques et un temps limité (10 à 15 jours). Claude Mouriéras (*Partage de midi*, 2008), Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*Juste la fin du monde*, 2009), Mathieu Amalric (*L'illusion comique*, 2010), Valérie Donzelli (*Que d'amour! d'après Le Jeu de l'amour et du hasard*, 2013), Arnaud Desplechin (*La Forêt*, 2013), Valéria Bruni-Tedeschi (*Les Trois Sœurs*, 2014, prix de la critique cinématographique pour la meilleure fiction en 2015), Vincent Macaigne (*Dom Juan et Sganarelle*, 2015) et Guillaume Gallienne (*Oblomov*, 2015) se sont prêtés à ce jeu pour livrer leur vision du théâtre dans un procédé de filmage cinématographique.

Ainsi la Comédie-Française est au carrefour de la relation théâtre cinéma : avec Pathé Live le cinéma reproduit la représentation théâtrale, avec les films originaux les réalisateurs évoquent le théâtre avec les moyens du cinéma.

- Le partenariat Pathé Live/Comédie-Française s'inscrit dans cette longue histoire de rapprochements pour proposer aux spectateurs d'un réseau de 300 salles de cinéma la retransmission en direct, puis en différé, de pièces de la saison 2016-2017 (*Roméo et Juliette* mis en scène par Éric Ruf, *Le Misanthrope* mis en scène par Clément Hervieu-Léger, *Cyrano de Bergerac* mis en scène par Denis Podalydès) puis de la saison 2017-2018 (*Les Fourberies de Scapin* par Denis Podalydès, *Le Petit Maître corrigé* par Clément Hervieu-Léger, *Britannicus* par Stéphane Braunschweig).



Roméo et Juliette, mise en scène d'Éric Ruf, © Coll. Comédie-Française

■ **Le théâtre dans un fauteuil... de cinéma !**
De la préparation du tournage à la retransmission en direct.

1. Le travail préparatoire :

Page 4	CAMERA 1	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
291 298	La Table au + serré -----	
304	La Table +	
308	Phil P Taille à cour	
321 325	Clit P Poitrine(vert) -----	
338	Alceste PA se lève sec, va au centre	
341 343	Alceste P Taille -----	
352	Alceste P Poitrine	
359	Table Eliante / Céliimène / Alceste	

Page 3	CAMERA 2	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
283	Phil p pied entre escalier cour vient devant	
288	Céliimène p taille suis, récupère Clit GC elle croise prio elle, suis vers cour récupère Acaste vont à jar, prio lui Acaste + Céliimène p taille	
294		
312	Alceste p taille monte grand escalier -----	
315	----- s'assoit	
317	-----	
319	----- se lève	
322		
335	Alceste + Phil p taille	

Page 4	CAMERA 3	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
284	Céliimène + Alceste P Taille Prio Acaste vient devant	
292	Céliimène P Poitrine -----	
297 299	-----	
302	Céliimène + Alceste (de dos) P Taille Prio Elle	
305	Céliimène + Phil P Taille Prio elle, il sort DC Clit entre GC	
311	Céliimène + Phil P Taille Prio Céliimène va à Jar	
324 326 328	Céliimène P Poitrine -----	
332 334 337	VITE La Table ----- ----- ça rentre	
[338]	Alceste s'écarte Centre ne le perd pas !	
339 344	Table à Alceste -----	
348	La Table ça rentre	

Page 4	CAMERA 4	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	Alceste PA- Ad Lib	
282 290	VITE La Table ça rentre Table + Piano ça rentre	
300	Céliimène + Clit PA (Alceste de dos) + Ad Lib	
[302] [304]	Clit P Poitrine	
309	Piano à Clit assis à Cour	
316	Céliimène P Pie suis cour	
327 329	1/3 Scène Cour Alceste (escalier) à Clit devant -----	
333 340	VITE Alceste P Poitrine Acaste + Céliimène + Clit P Taille	

Page 4	CAMERA 5	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	VITE Piano à Bord Décor Cour + Ad Lib	
286	Alceste + Clit PA Céliimène entre GC suis Céliimène et Clit à jar Prio Clit, il continu	
296	Acaste P Poitrine	
301	Eliante P Poitrine	
307	Eliante à Piano ++ ça sort	
330	Phil P Poitrine	
336	Alceste + Phil P Pied suis à jar	
342 347 355	Céliimène P Poitrine -----suis à jar, s'assoit à la table Clit + Eliante P Taille Elle se lève, suis-la à cour	

Page 4	CAMERA 6	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
281	Céliimène P Taille Top Pano Cour sur Alceste il recule, Eliante entre Bas DC pars avec elle à Jar récupère Céliimène	
287	Alceste + Basque P Taille prio Alceste	
289	Alceste P Taille	
295	Table sans air	
306	Eliante P Taille	
310	Alceste P Taille, suis avance	
331	Céliimène P Taille	
345	Clit à Alceste au + serré suis-les avant cour Bordel Bagarre	
365	Basque P Taille	

Fragment du découpage de la scène des portraits de *Misanthrope*, mis en scène par Clément Hervieu-Léger, filmé par Don Kent. Document de travail du 31 janvier 2017

Pour préparer le tournage du direct, le réalisateur se rend plusieurs fois en répétitions, discute avec le metteur en scène. Il dispose le plus souvent d'un enregistrement de la pièce en plan large qu'il visionne en prenant des notes. Il élabore avec la scripte un découpage qui sera ensuite distribué aux cadres. Le découpage indique l'ordre des plans et pour chaque plan le numéro de la caméra, la valeur du plan, les dialogues.

Le directeur de la photographie règle de son côté les lumières en fonction des caméras. Le directeur du son choisit les micros (salle ou HF).

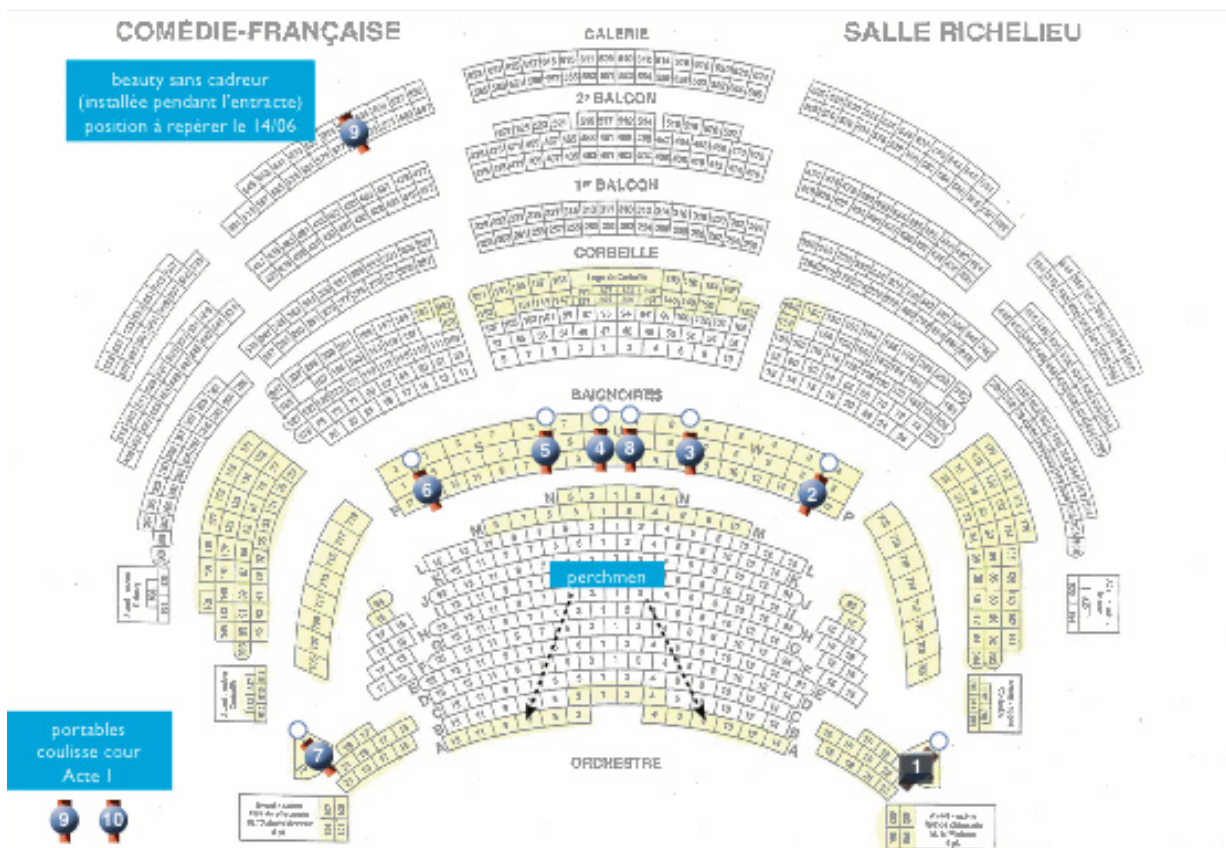
2. En amont du direct :

Deux jours avant le tournage, un premier essai de captation est tourné en public : il est comme une répétition générale de la captation en direct. C'est une étape essentielle qui permet de faire les derniers réglages en fonction des déplacements des comédiens, de leur regard, de leur voix, etc.

- Caméra 1 : objectif x 22 (courte focale)
- Caméra 2 : objectif x 86 (longue focale)
- Caméra 3 : objectif x 86
- Caméra 4 : objectif x 86
- Caméra 5 : objectif x 86
- Caméra 6 : objectif x 86
- Caméra 7 : objectif x 22
- Caméra 8 : objectif x 22 - plan large sans cadreur

Les focales utilisées pour la captation de *Roméo et Juliette* : 8 caméras HD disposées en arc de cercle autour de la scène à l'orchestre.

3. Le soir de la représentation :



Plan caméras pour la captation de *Cyrano de Bergerac* par Dominique Thiel.

Le soir du direct, c'est une équipe de 30 personnes qui travaille à la réalisation du film. Toutes les caméras sont reliées entre elles et les différentes images arrivent sur l'écran de la régie où se fait le montage en direct. La scripte, qui est aux côtés du réalisateur dans le camion régie, suit le découpage et le montage. Elle donne des indications aux cadres par oreillette. À ses côtés encore, un « topeur » dont le rôle est de suivre le texte et de rappeler les phrases qui doivent être impérativement *in**. Le lien est établi entre la salle et la régie par le biais de l'assistant réalisateur qui relaye les informations du plateau au car régie.

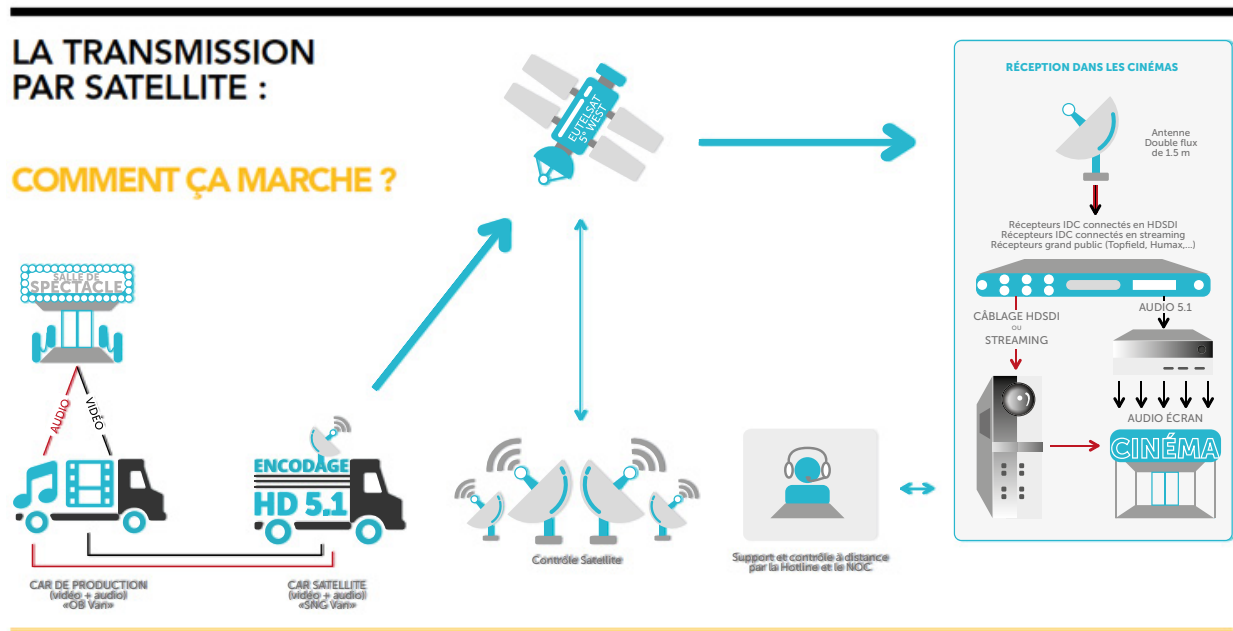
C'est dans le car régie que se font en direct les opérations de post-production : les ingénieurs vision étalonnent les images pour harmoniser la lumière et les couleurs, un opérateur synthétiseur réalise le générique.

La pièce, jouée sur la scène de la Salle Richelieu de la Comédie-Française à Paris est retransmise dans 300 salles de cinéma à travers la France.

*cf. lexique

4. De la Comédie-Française vers les 300 salles de cinéma : la retransmission en direct.

Le film réalisé en direct dans le car régie est retransmis dans 300 salles de cinéma du réseau Pathé.



■ **Lexique :**



- **caméra HD** : caméra qui enregistre des images vidéo haute définition.

- **courte focale/longue focale** : un objectif à courte distance focale ouvre un grand angle de champ, il est privilégié pour les plans larges et offre une grande profondeur de champ. Avec un objectif à longue focale, l'angle de champ est réduit, les objets éloignés apparaissent plus grands dans l'image. Le zoom est un objectif à focale variable.

- **découpage** : document élaboré pendant la préparation du tournage et distribué à l'équipe technique. Il indique sous forme de tableau l'ordre des plans, les axes de prise de vue, les valeurs de plan, les dialogues. Il peut comporter pour un film de fiction, des indications concernant la lumière, les décors, la musique.

- **échelle des plans** : elle est relative à la taille des acteurs et des objets dans l'image. Du cadrage le plus large au plus serré, on distingue notamment le plan général, le plan d'ensemble (ensemble du décor), le plan moyen (personnage en pied), plan américain (personnage cadré au-dessus du genou), plan rapproché (taille ou poitrine), gros plan/insert pour les objets, très gros plan.

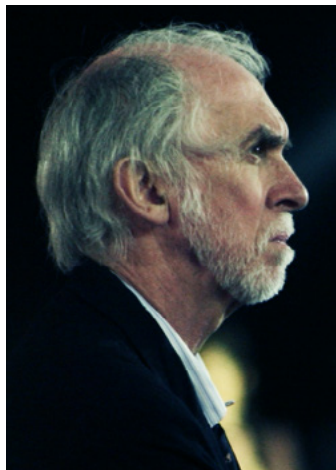
- **in/hors-champ** : un son est dit *in* lorsque sa source est visible dans l'image, hors-champ lorsqu'elle se situe au-delà des limites du cadre. Les sons qui proviennent d'un autre espace que le champ et le hors-champ sont dits *off*, lorsqu'il s'agit d'une voix, on parle de voix *over*.

- **micro HF** : micro relié à un émetteur dont le signal haute fréquence est transmis à une base. Il est donc sans fil et libère les déplacements.

- **mouvements d'appareil** : on distingue les panoramiques (rotation de la caméra sur son axe vertical ou horizontal) des travellings (déplacement de la caméra)

- **scripte** : aux côtés du réalisateur, la scripte veille à assurer la continuité entre les plans et le bon suivi du découpage. Elle joue un rôle essentiel au cours du montage du film pour la réalisation des raccords.

■ Témoignages de réalisateurs :



Don Kent : « Il y a plusieurs façons pour un réalisateur de travailler avec un metteur en scène de théâtre. Le travail d'un réalisateur sur un spectacle vivant, c'est un peu comme le travail d'un traducteur. Le théâtre et la télévision ou le cinéma sont deux façons de s'exprimer très différentes. Le théâtre existe dans l'espace. Quand on est dans le public, au théâtre, on fait soi-même son découpage, on regarde la pièce et puis l'œil peut aller chercher un détail, aller à jardin ou à cour, tandis que la télévision existe dans le temps, un moment suit un moment, qui suit un autre moment. Le langage de la télévision, comme le langage du cinéma est temporel. Je dois faire des choix. Je ne peux pas laisser un plan large pendant 2h30 à la télévision. Il y a forcément un regard, celui du réalisateur, la façon dont il va utiliser le langage audiovisuel (les grosseurs de plan, les mouvements d'appareil). Il y a nécessairement une part de subjectivité dans ces choix. Néanmoins, le réalisateur travaille sur une matière qui est la mise en scène. Pour pouvoir interpréter, traduire, il faut d'abord connaître l'œuvre, et il faut surtout connaître les intentions du metteur en scène. J'assiste donc aux répétitions pour les comprendre, à travers ce que le metteur en scène dit aux acteurs. Et comme c'est du spectacle vivant, rien n'est figé, il y a des modifications, à chaque répétition. »

(interview réalisée le 27 septembre 2016)



Dominique Thiel : « J'ai travaillé pour la première fois avec Denis Podalydès sur *Cyrano*, c'était une pièce très compliquée à filmer, notamment dans les trente premières minutes, parce que c'est une pièce très chorale, il y a beaucoup de monde sur scène, une profusion de détails, et il y avait la difficulté de l'écran sur scène. Pour *Les Fourberies de Scapin*, c'est un peu plus simple. La préparation est un long travail que je fais d'abord seul, puis avec mon équipe. J'établis un découpage, tous les plans sont numérotés, prévus à l'avance, ce qui n'empêche pas des changements le soir du direct. Je fais un premier tournage puis j'ai une journée pour retravailler avec mes scripts et mes cadreur et discuter avec Denis Podalydès. À chaque fois que je filme un spectacle vivant, j'ai une relation d'échange avec le metteur en scène. Mon métier c'est d'apporter des propositions mais de respecter le travail et de rester fidèle à la mise en scène. [...] Mon idée c'est d'être toujours au plus près des acteurs, pour sentir ces petites choses que Denis Podalydès a distillées dans sa direction d'acteurs, qui sont en vérité tout son travail. Et il retrouve tout son travail dans l'approche filmique que j'ai. En filmant, je peux donner au spectateur cette dimension supplémentaire qu'est la proximité. »

(interview réalisée le 26 octobre 2017)

■ Les metteurs en scène face à la captation :



© Stéphane Lavoué, Coll. Comédie-Française

Clément Hervieu-Léger : « Je pense que c'est important que le théâtre puisse vivre ailleurs. Ce sont des expériences qui ont été menées pour la danse, pour l'opéra, on a peut-être eu plus de craintes à le faire avec le théâtre mais je me réjouis qu'on puisse le faire de cette manière-là. C'est important de mettre le théâtre au même niveau que l'opéra et la danse, parce que ce n'est pas un art moindre. Et surtout qu'on le fasse avec ce répertoire-là parce qu'il est notre bien commun, pas seulement parce que c'est Molière et que cela a été écrit au XVII^e siècle et que *Le Misanthrope* est une des pièces les plus jouées dans le monde, ce n'est pas que cela... C'est simplement que c'est une pièce qui nous parle de nous, qui nous aide à grandir, et plus nombreux seront les gens qui la verront et mieux ce sera. »

(interview réalisée le 20 janvier 2017)



© Brigitte Enguerand, Coll. Comédie-Française

Éric Ruf : « L'enjeu de ces captations est multiple pour la Comédie-Française. D'abord nous allons toucher un public qu'on ne peut pas atteindre physiquement. Nos tournées, parce qu'elles ne peuvent être démultipliées en raison de contraintes techniques, ne nous permettent pas d'aller partout. [...] »

Je me souviens d'avoir vu enfant le film *Lola Montès* de Max Ophüls dans un gymnase de mon école, puis avec ma classe, au cinéma, à Belfort *Tartuffe* de Jacques Lassalle avec Gérard Depardieu. Je ne sais plus si j'ai aimé ou non, mais je m'en souviens. Voir une pièce au cinéma est très intrigant, parce qu'on n'a pas le même rapport au temps. La pauvreté des moyens induite par le théâtre est tout aussi fascinante que l'extrême technicité à l'œuvre dans les *blockbusters*. Les acteurs de théâtre sont des sortes de super héros aux yeux du public qui assiste au spectacle en *live*. C'est pourquoi il nous demande des autographes, ou qu'il nous imagine plus grands. Ce qui les fascine, c'est qu'on ose monter sur scène. On n'a pas de pouvoir particulier, si ce n'est de réussir à prendre la parole en public et à avoir des émotions sans trucage. Si la caméra en fait état, c'est formidable car ça fascine tout le monde, c'est universel. [...] Le volet éducatif est très important dans ce projet. Par exemple, la captation de *Phèdre* de Patrice Chéreau, spectacle dans lequel j'ai eu le plaisir de jouer le rôle d'Hippolyte, est vue dans presque toutes les classes de lycée ! Chéreau avait l'art de mettre la parole dans le corps ; c'est une rencontre formidable notamment pour les adolescents dont c'est l'éternel problème. L'art de l'acteur n'est en cela qu'une adolescence permanente. La diffusion du répertoire est d'ailleurs inscrite dans les missions de notre théâtre à l'article 2 : « *La Comédie-Française a pour mission essentielle de représenter les pièces de son Répertoire et d'en assurer le rayonnement national et international* ». L'audience que nous donne le cinéma par rapport à la salle de spectacle est incroyable. Pour nous, une diffusion télévisée qui réunirait 800 000 spectateurs (considérée comme un échec dans le monde audio-visuel) représente une fois rapportée à nos jauges un rayonnement gigantesque (l'équivalent de 1000 représentations Salle Richelieu) ! La mémoire des spectacles est belle. Beaucoup de spectateurs n'en auront vu que la captation tout en affirmant y être allés, augmentant les rangs des personnes présentes. La conférence d'Antonin Artaud au Théâtre du Vieux-Colombier notamment, a été vue par bien plus de monde que la salle ne peut en contenir ! Les photos et les captations produisent une mémoire peut-être tronquée, mais une mémoire tout de même. Ces captations ne remplaceront jamais l'ici et maintenant mais la mémoire du spectacle s'en trouve augmentée. »

(interview réalisée le 7 octobre 2016)

■ Le théâtre filmé en débat :

SACHA GUITRY : CONTRE LE CINÉMA

« L'acteur que vous voyez sur l'écran ne joue pas, il a joué. [...] Ce qui fait la beauté du théâtre, c'est qu'aucune représentation n'est comparable à celle de la veille. Lorsque l'on frappe trois coups, il y a toujours un aléa. »

Sacha Guitry

« Pour le théâtre et contre le cinéma » (1933), repris in A. Bernard et C. Gateur, *Sacha Guitry. Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977

WALTER BENJAMIN : LA DISPARITION DE L'AURA

« Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence. [...] La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle. » On peut aussi caractériser cet état de fait de la manière suivante : pour la première fois – et c'est là l'œuvre du cinéma – l'homme est placé dans la situation de devoir agir, certes en mobilisant toute sa personne vivante mais en renonçant à l'aura propre de celle-ci. Car l'aura est liée à l'ici et maintenant de l'homme. Il n'en existe pas de reproduction. L'aura qui entoure Macbeth sur la scène ne peut être déliée de celle qui, pour le spectacle vivant, entoure le comédien qui joue Macbeth. Mais la prise de vues en studio a la particularité de mettre l'appareil à la place du public. De ce fait, l'aura qui entoure l'acteur disparaît nécessairement – et en même temps celle qui entoure le personnage. »

Walter Benjamin

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, 1936, in *Sur l'art et la photographie*, traduction Christophe Jouanlanne, Paris, Éditions Carré, 1997

ANDRÉ BAZIN : L'EMPREINTE DE LA DURÉE

Le leitmotiv des contempteurs du théâtre filmé, leur argument ultime et apparemment inexpugnable reste le plaisir irremplaçable qui s'attache à la présence physique de l'acteur. [...] S'il est vrai qu'ici réside l'essence du phénomène théâtral, le cinéma ne saurait donc en aucune mesure y prétendre. Si l'écriture, le style, la construction dramatique sont, comme ils doivent l'être, rigoureusement conçus pour recevoir âme et existence de l'acteur en chair et en os, l'entreprise est radicalement vaine, qui substitue à l'homme son reflet ou son ombre. L'argument est irréfutable. [...]

Une première série de remarques s'imposerait d'abord quant au contenu du concept de « présence », car il semble que ce soit cette notion, telle qu'elle pouvait être entendue avant l'apparition de la photographie, que le cinéma vient précisément mettre en cause.

L'image photographique – et singulièrement cinématographique – peut-elle être assimilée aux autres images et, comme elles, distinguées de l'existence de l'objet ? La présence se définit naturellement par rapport au temps et à l'espace.

« Être en présence » de quelqu'un, c'est reconnaître qu'il est notre contemporain et constater qu'il se tient dans la zone d'accès naturelle de nos sens (soit, ici, de la vue et, à la radio, de l'ouïe). Jusqu'à l'apparition de la photographie puis du cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les intermédiaires possibles entre la présence concrète et l'absence. La justification en était la ressemblance, qui excite l'imagination et aide la mémoire. Mais la photographie est tout autre chose. Non point l'image d'un objet ou d'un être mais plus précisément sa trace. Sa genèse automatique la distingue radicalement des autres techniques de reproduction. Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse, à un moulage. Comme tel, il emporte avec lui plus que la ressemblance, une sorte d'identité [...]. Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée.

André Bazin

« Théâtre et cinéma », 1951, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2010

ANTOINE VITEZ : « CINÉMA DU THÉÂTRE »

Mémoire filmée du théâtre, ou cinéma du théâtre, ou archive, ou traduction. Les définitions ne manquent pas pour qualifier cette opération qui consiste à capter l'espace à volonté du théâtre afin de le faire entrer dans l'espace choisi du cinéma. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'espace.

[...] Et c'est là que le travail de Hugo Santiago sur *Électre* fut original et nouveau — je n'avais, à vrai dire, jamais rien vu de semblable. Ce n'est pas assez de dire que Santiago est entré à l'intérieur de l'image théâtrale, car c'est ainsi que procède tous les jours (ou presque) la caméra. Dans toutes les tentatives que je connais de mariage du théâtre avec le cinéma, la caméra fouille la scène, qui est un lieu peu profond (on ne dit jamais assez que la scène de théâtre, si grand que soit le théâtre, est un lieu étroit, et surtout que son horizon est bien peu lointain : le mur du fond est là, toujours), et, ce faisant, elle la détruit, la rend incompréhensible. Que devient un visage saisi en gros et comme de tout près par l'œil du zoom, si je ne sais pas en même temps où est ce visage, en face de quel autre, et pourquoi cet air renfrogné ou rieur ? C'est la simultanéité qui fait le théâtre.

En s'attaquant à son tour à cette quadrature du cercle, Hugo Santiago a choisi de suivre les lignes de la mise en scène théâtrale ; la caméra ne regarde pas le spectacle, elle l'accompagne. Il fallut un long travail préalable comme pour examiner le tracé au sol des pas de chaque personnage, les axes des regards, la direction des nez et des mains. Cela composa une averse série de plans très longs qui déploient le mouvement comme ces livres pour les enfants qu'on déplie en les ouvrant. Ainsi le film reste discret à côté du théâtre, il ne se substitue pas à lui, ne viole pas l'intimité des acteurs. Et c'est comme cela qu'il trouve sa vérité.

Il est le cinéma de cet événement-là : un spectacle de théâtre ; et en le racontant il raconte l'histoire même que racontait notre spectacle, et le vieux poème. À travers tous ces filtres (un poème, dans une langue ancienne, traduit en français d'aujourd'hui, joué dans la Grèce actuelle, sur une scène, à Paris, et porté enfin sur un film) : le formidable fait divers mythologique apparaît, le visage rayonnant d'Électre survit — celui de la femme qui résistait contre tout espoir — , et on entend le texte de la tragédie.

Antoine Vitez

Dossier de presse d'*Électre* filmé par Hugo Santiago, 1987, Archives Antoine Vitez, IMEC

BIBLIOGRAPHIE

De la scène à l'écran, Théâtre d'aujourd'hui n°11, Paris, Sceren CNDP, 2007.
André BAZIN : *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du cerf, 2010.
Béatrice PICON-VALLIN, *Le film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, collection arts du spectacle, 1997.
Charles TESSON, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

SITOGRAFIE

- Edwige Perrot : « L'art de filmer le théâtre »
<https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1112999/24249ac.pdf>
- Roger Icart : « Théâtre filmé »
http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/theatre_film.htm
- Education nationale : du bon usage des captations.
http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/06/6/RESS-FR-LGT-Theatre_Piste_4_374066.pdf

FILMOGRAPHIE



Fables de La Fontaine, mise en scène de Robert Wilson, réalisation Don Kent, 2005. DVD Comédie-Française.



Le Dindon de Georges Feydeau, mise en scène Lukas Hemleb, réalisation Don Kent, 2003. DVD Comédie-Française.

Un fil à la patte de Georges Feydeau, mise en scène Jérôme Deschamps, réalisation Dominique Thiel, 2011. DVD Comédie-Française.

L'illusion comique, réalisation Mathieu Amalric, 2010. DVD Comédie-Française.

Molière, la collection, coffret 17 DVD, mises en scène de 1973 à 2003. DVD Comédie-Française.

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, réalisation de Don Kent, 2001. Arte DVD.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française.

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



La CASDEN, banque coopérative de toute la Fonction publique, créée à l'origine par et pour des enseignants, s'engage au quotidien aux côtés de ses Sociétaires. Fortement impliquée dans les domaines de l'éducation et de la culture, elle développe notamment des [outils pédagogiques](#) qu'elle met gratuitement à disposition de ses Sociétaires et soutient des initiatives visant à favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre. www.casden.fr